

MATTEO SOLFERINI

Storia e 'storie' nei disegni di Pelagio Palagi.
Letteratura illustrata dal fondo *Palagi* dell'Archiginnasio

Lo studio che qui si espone ha l'intento di raccogliere e rendere noti alcuni tra i più significativi risultati cui si è pervenuti al termine di un lavoro di aggiornamento condotto sulla raccolta *Disegni Palagi* della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna.

Il *corpus* grafico, che è stato oggetto di revisione inventariale, è la collezione dell'artista bolognese Pelagio Palagi (1775-1860), acquisita dalla città nel 1860, ed è costituito, nella quasi totalità, di fogli autografi realizzati nell'arco di un'intera operosa esistenza, inframezzati agli elaborati di artisti con cui il Nostro fu in contatto e in rapporto di reciproca influenza (John Flaxman, Felice Giani, Giuseppe Bossi, Luigi Sabatelli, Giuseppe Guizzardi).

Tale operazione, svolta inizialmente nell'ambito del tirocinio curriculare previsto dal piano di studi della Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze, si poneva come obiettivo la messa a punto di un *database* da pubblicare *online*, al fine di rendere più agile la consultazione del materiale grafico palagiano (fino a quel momento 'disciplinato' da un inventario redatto negli anni Trenta del Novecento), e ha portato ad un sostanziale riassetto della struttura proposta dal precedente elenco manoscritto (con l'individuazione di 3.982 elaborati, contro i 3.000 già censiti) e ad una serie di approfondimenti di carattere storico-artistico svolti su una produzione quanto mai variegata per tecniche, stili, finalità e modalità espressive.

Proprio questa varietà - che va dalle accademie di nudo tardo settecentesche al *design* eclettico per gli arredi delle corti sabaude - ha imposto di circoscrivere il discorso: si è prediletta, in questa sede, un'indagine sul disegno 'di storia' e sulla capacità evocativa di Palagi nell'illustrare eventi del passato, attingendo, in massima parte, a testi letterari.

Il momento di maggior sviluppo del genere 'narrativo' corrisponde alla prima parte della carriera dell'artista, condotta tra Bologna, Roma e Milano - dove, in ultimo, si impone accanto a Francesco Hayez come massimo rappresentante del Romanticismo storico - per poi essere gradualmente abbandonato negli anni torinesi, che vedranno Palagi dedicarsi quasi esclusivamente all'attività architettonica e decorativa.

L'indagine si è avvalsa delle molteplici informazioni contenute nel materiale librario e documentario palagiano presente all'Archiginnasio; tra le fonti più preziose, nel fondo speciale *Pelagio Palagi* è da annoverare un fascicolo di carte contenenti annotazioni autografe relative a soggetti trattati o in procinto di esserlo, che testimonia, nello scrupolo con cui vengono riportate le fonti consultate, la versatilità di proposte iconografiche da parte di un artista che, dalla giovanile esperienza accademica, aveva appreso l'importanza di una solida base culturale ad orientare le proprie scelte espressive, forgiata sulla costante (e quanto più assidua) frequentazione dei libri.

Tutti i disegni riprodotti e posti a corredo del presente scritto erano fino ad oggi inediti e valgono ad attestare la quasi inesauribilità di un fondo che, già più volte perlustrato, continua a fornire importanti spunti di ricerca.

1. *La raccolta Disegni Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna: genesi, sfortuna storica e fortuna critica di una collezione*¹

Con operazione accorta quanto lungimirante il bolognese Pelagio Palagi, guidato fin negli ultimi anni della sua lunga esistenza da «quel mirabile senso delle opportunità [...] che in vita gli aveva consentito di costruirsi una brillantissima carriera artistica»,² predisponendo, a partire dal 1853, la vendita del suo intero patrimonio collezionistico alla città natale, per il prezzo 'di favore' di due terzi del valore accertato. Tale iniziativa se da un lato gli garantiva un significativo sussidio economico all'incombente vecchiaia - sgravandolo dall'incomodo di gestire, dal suo ritiro sabauda, quanto rimasto per lo più a Bologna - dall'altro lo eleggeva agli occhi delle istituzioni cittadine munifico benefattore della patria, preservando, inoltre, l'integrità della collezione.

Questa comprendeva, come puntualmente e orgogliosamente reso noto nell'autobiografia manoscritta, una raccolta di materiale archeologico e numismatico (solo le monete erano contate in numero di 26.000 pezzi), una fornitissima biblioteca «numerosa d'opera d'arte, di antichità, di viaggi, di storia, e al dillà

¹ Le informazioni raccolte riguardo le dinamiche storiche di un *corpus* che si qualifica tra i più rappresentativi delle collezioni dell'Archiginnasio derivano *in primis* dall'articolo che Cristina Bersani, già responsabile del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, ha dedicato all'argomento (CRISTINA BERSANI, *La sezione iconografica di una biblioteca di tradizione*, «L'Archiginnasio», CIII, 2011, p. 205-276).

² CLAUDIO POPPI, *La non edificante storia di un patrimonio disperso*, in *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, ottobre-dicembre 1996), a cura di C. Poppi, Milano, Electa, 1996, p. 230-240, in partic. p. 230.

delle forze d'un artista», oltre al fondo documentario, alle cospicue collezioni di dipinti antichi e moderni e al *corpus* di disegni.

A seguito dell'accordo, il preziosissimo legato convergeva dunque nel capoluogo emiliano, per essere ricoverato, dall'aprile del 1861, presso i locali dell'Archiginnasio, sottoposto alla cura del direttore Luigi Frati.

Fallito un iniziale progetto di musealizzazione dell'intera raccolta, auspicato dallo stesso Palagi, la collezione verrà smembrata nelle sue diverse parti costitutive, ciascuna delle quali seguirà percorsi indipendenti,³ soggette a un continuo - e oggi difficilmente ricostruibile su base documentaria - peregrinare tra i vari istituti culturali cittadini.

Tra i primi e più duraturi effetti di questa maldestra gestione del patrimonio pervenuto, vi fu una pesante emorragia di opere, dovuta sia all'inconsapevolezza con cui le autorità preposte si ridurranno a vendere numerosi pezzi (perché considerati di scarso valore), sia a quanto andrà inevitabilmente perduto nel corso dei continui trasferimenti.

Il triste destino colpì particolarmente la raccolta di disegni, che, se al suo arrivo a Bologna contava più di cinquemila fogli, tra gli autografi e quelli di artisti coevi, nell'inventario novecentesco - redatto a seguito degli insistiti passaggi di locazione - risulta composta da appena tremila numeri.⁴

Qualche approssimativa considerazione, riguardo al materiale andato disperso, può derivare dal confronto tra l'attuale assetto della collezione e quello deducibile dall'inventario dei beni presenti nell'abitazione torinese dell'artista,⁵ in cui sono ricordati 721 «primi pensieri» e 240 lucidi «delle opere poi compiute dal cav. Palagi», di cui non sopravvivono allo stato attuale che pochi esemplari, e, ancora, dalle 296 schede di manufatti grafici, compilate, nel 1901, da Alfredo Tartarini, prevalentemente relative a tempere, pastelli ed acquerelli, in gran numero oggi non rintracciabili.⁶

Nel 1921, constatata l'indecorosa condizione in cui versavano le opere «accatastate alla polvere nei magazzini comunali in modo pietoso»,⁷ l'allora Soprintendente alle Reali Gallerie, il conte Francesco Malaguzzi Valeri, impugnando una norma della legge del 1909,⁸ reclamava e otteneva allo Stato il deposito dei legati *Pepoli* e *Palagi*, destinandoli alla Pinacoteca di Bologna.

Il passaggio dalla competenza comunale a quella nazionale non costituirà garanzia di tutela, soprattutto se si considera quanto andrà perduto a seguito

³ Miglior fortuna spettò alla raccolta archeologica che, già nel 1871, sistemata in Palazzo Galvani, andava a costituire la parte più significativa delle collezioni del neonato Museo Civico Archeologico.

⁴ A seguito del recente lavoro di aggiornamento, gli elaborati sono stati censiti e descritti in numero di 3.982: ciò deriva dal fatto che spesso ad uno stesso numero dell'inventario manoscritto corrispondono elaborati diversi, talvolta anche intere cartelle che contengono svariati fogli.

⁵ C. POPPI, *Premessa*, in *L'ombra di Core. Disegni dal fondo Palagi della Biblioteca dell'Archiginnasio*, a cura di C. Poppi, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna "Giorgio Morandi", novembre 1988 - marzo 1989), Casalecchio di Reno, Grafis, 1989, p. 5-8, in partic. p. 6.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Legge 20 giugno 1909, n. 364, art. 7.

della concessione, ottenuta in tale circostanza dal conte, di alienare il materiale «di scarto» degli stessi legati. È facile immaginare come, tra gli oggetti più suscettibili di essere messi all'incanto, la condanna colpisse gran parte del *corpus* grafico, proprio in forza dello scarso valore attribuito a una produzione artistica considerata 'minore'.

Con il definitivo ritorno in Archiginnasio del fondo *Disegni Palagi*, ad un decennio dalla sua 'requisizione', si procederà, a partire dal 1935, per volontà dell'allora direttore Albano Sorbelli, che avvertiva l'urgenza di far fronte all'ingiustificato abbandono in cui ancora versava la collezione, ad un'operazione di ordinamento e descrizione inventariale dell'opera grafica.

Il compito viene affidato dapprima a Rezio Buscaroli, cui succederà, l'anno seguente, Armando Pelliccioni, e porterà alla redazione di un inventario manoscritto - fino a pochi anni fa unico strumento a disposizione del personale e degli studiosi per orientarsi nel *mare magnum* dei fogli - per un totale di 3.000 numeri distribuiti in 12 cartelle.

A partire dagli anni '70 del Novecento, col risvegliarsi dell'interesse per l'arte neoclassica, anche l'opera di Palagi emerge progressivamente dalle brume dell'oblio in cui l'aveva gettata la critica tardo ottocentesca, ferocemente restia ad ogni forma di accademismo.

Il primo intervento critico sui disegni palagiani conservati nel fondo dell'Archiginnasio si deve ad Anna Maria Matteucci che si concentra, in un pionieristico articolo del 1974, sull'attività grafica giovanile, rendendo noti, soprattutto, gli elaborati contenuti nell'album 2787.⁹

Sono anni di grande fervore per le indagini intorno alla figura del bolognese, che culmineranno nell'allestimento di un'ambiziosa mostra monografica¹⁰ (1976), il cui catalogo vede collaborare molti insigni studiosi¹¹ e che, per la prima volta, tenta di offrire un'immagine dell'attività complessiva svolta dall'artista sui più svariati fronti.

Tali studi raggiungeranno poi un altro significativo traguardo con l'esposizione *L'ombra di Core*,¹² frutto di una felice collaborazione tra la Biblioteca dell'Archiginnasio e la Galleria d'Arte Moderna, che ha contribuito a far conoscere al grande pubblico uno straordinario patrimonio fino ad allora noto esclusivamente entro una sofisticatissima *élite* culturale. Una cospicua *équipe* di studiosi, coadiuvati da Claudio Poppi, ha messo a punto nel catalogo un itinerario che tocca i passaggi fondamentali di una produttività quanto mai variegata ma fondata tutta sul disegno.

⁹ ANNA MARIA MATTEUCCI, *L'attività giovanile di Pelagio Palagi nei disegni dell'Archiginnasio di Bologna*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», III, vol. IV, 2, 1974, p. 461-478.

¹⁰ *Pelagio Palagi artista e collezionista*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, aprile-settembre 1976), Casalecchio di Reno, Grafis, 1976.

¹¹ Tra gli altri coinvolti nell'impresa Renzo Grandi (*Un pittore tra Rivoluzione e Restaurazione*), Anna Maria Matteucci (*Scenografia e architettura nell'opera di Pelagio Palagi*), Luisa Bandera Gregori (*Palagi ornata e arredatore*), Franca Dalmaso (*Pelagio Palagi nel palazzo reale di Torino e notizie relative a Racconigi*), Daniele Pescarmona (*Pelagio Palagi scultore*) e Giorgio Gualandi (*Il Palagi collezionista*).

¹² *L'ombra di Core* cit.

Se lo stesso Poppi ha ripreso il discorso, inaugurato quindici anni prima dalla Matteucci, sull'attività giovanile svolta tra Bologna e Roma, Fernando Mazzocca si è dedicato agli anni milanesi del compromesso romantico,¹³ mentre Cristina Bersani e Valeria Roncuzzi si sono focalizzate rispettivamente sulla «scultura monumentale e decorativa»¹⁴ e sui rapporti tra l'artista e la sua ricca biblioteca.¹⁵

Nel 1996 una terza mostra monografica, in questa circostanza dedicata al *Pelagio Palagi pittore*,¹⁶ ha offerto rinnovata occasione per studi che, come i precedenti citati, non mancano di attingere al fondo di disegni, riserva pressoché inesauribile, per qualità tecnica e temi affrontati, di spunti utili ad approfondimenti di diverso carattere.

Ad oggi, la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna è orgogliosa custode della ricchissima documentazione palagiana - materiale bibliografico, archivio, disegni ed incisioni - spartita tra i depositi librari, la sezione *Manoscritti e Rari* e il *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe*.

Quest'ultima sezione, creata nel 1981 come reparto destinato alla gestione del materiale grafico, ha sede in un ambiente contiguo al Teatro Anatomico. Il fondo *Disegni Palagi* è conservato in cassettiere ignifughe e, all'interno di esse, in cartelle di cartoncino non acido.

Tra i prossimi obiettivi che la Biblioteca si è posta, al fine di rendere sempre più facilmente accessibile alla fruizione il materiale conservato, una volta completata la digitalizzazione delle riproduzioni fotografiche, vi è la messa a punto di un *database* dell'intero *corpus* grafico, aggiornato nelle attribuzioni, nella definizione di titoli e soggetti, nella relativa bibliografia e nelle osservazioni di carattere storico-artistico, che è di prossima pubblicazione *online*.

2. L'Autobiografia

Tra il variegato materiale del fondo speciale *Pelagio Palagi* spicca per l'importanza documentaria l'*Autobiografia* dell'artista, conservata nel cartone 25 insieme ad una cospicua quantità di diplomi, passaporti e attestazioni relative a nomine ed incarichi conseguiti.

In un doppio foglio protocollo coperto d'una fittissima scrittura corsiva, che si ritiene vergata dalla mano dello stesso Pelagio, l'anziano signore ripercorre, scrivendo in terza persona, le tappe fondamentali del proprio percorso biografico e professionale.

Il carattere intenzionalmente impersonale che si studia di dare a questa 'memoria' tradisce, a tratti, un certo compiacimento nel citare i nomi dei prestigiosi

¹³ FERNANDO MAZZOCCA, *Palagi a Milano: gli anni del compromesso romantico*, in *L'ombra di Core* cit., p. 27-45.

¹⁴ C. BERSANI, *La scultura monumentale e decorativa nei progetti di Pelagio Palagi*, in *L'ombra di Core* cit., p. 175-185.

¹⁵ VALERIA RONCUZZI ROVERSI MONACO, *L'artista e la biblioteca*, in *L'ombra di Core* cit., p. 205-214.

¹⁶ *Pelagio Palagi pittore* cit.

committenti che si sono affidati alla sua opera o le molte onorificenze ottenute per meriti artistici.

Non propriamente prodigo nelle annotazioni cronologiche – e inspiegabilmente impreciso nel fornire la data di nascita – l'artista si limita a riportare l'anno dei tre fondamentali trasferimenti che ne scandirono vita e carriera, da Bologna a Roma (1806), da Roma a Milano (1815) e, infine, da Milano a Torino (1832). In considerazione dei riferimenti storici (i solenni funerali di Carlo Alberto, per cui curò gli apparati) ed artistici (il prossimo scoprimento del monumento al Conte Verde) inseriti nel testo, è possibile datare il manoscritto tra il 1849 e il 1852.

Il testo integrale, già pubblicato sul catalogo della mostra monografica del 1976,¹⁷ è riportato di seguito, corredato di note a guida della lettura.

Il cav.re Pelagio Palagi na[c]que in Bologna da civile famiglia¹⁸ il giorno 15 maggio 1777¹⁹ avendo per padre Francesco e per madre Giuliana Raffanini.

Fin da fanciullo diede non equivoci segni di inclinare con passione agli studi di Belle Arti. Saputosi ciò dal conte Carlo Aldrovandi²⁰ zelante promotore di queste, volle, col consenso del di lui padre, [che egli], allora in età di poco più di 12 anni, intraprendesse a frequentare le sue stanze, le quali erano fornite d'ottimi gessi cavati dalle più belle statue antiche, d'una galleria con distinti quadri, d'una copiosa libreria ove abbondavan libri d'arte, stampe ed in somma tutto quello che può fornire all'educazione d'un artista. Con tali mezzi, e si può dire senza maestro, ma solamente guidato dalle giuste massime teoriche d'arte, e dai consigli del suo mecenate, voglioso d'apprendere tutti i rami delle arti che amava sopra tutte le altre cose si diede dunque con calore a studiare l'architettura, la prospettiva, ed il disegno di figura, e queste parti con ogni più minuta diligenza ed esattezza. Fattosi padrone di ritrarre dal vero, qualche volta s'ingegnò di copiarli in plastica. Impossessatosi delle varie parti d'arte che aveva impreso ad apprendere, cominciò ad operare in patria decorando appartamenti di nobili case. Dipinse in quella dei Cospi, nell'altra del priore Gozzadini,²¹ ed in quella già Aldini poscia Pignalverd,²² inserendo ne suoi dipinti figure, paesi, ornati e compiendole tutte di sua mano. In Bologna era pure di sua mano una figura colossale dipinta a buon fresco sopra la

¹⁷ *Pelagio Palagi artista cit.*, p. 25-29.

¹⁸ Dunque di estrazione borghese.

¹⁹ Il giorno di nascita si colloca, in realtà, il 25 maggio 1775, come deducibile dai registri della cattedrale di San Pietro, dove il nostro fu battezzato in data 26 maggio, con i nomi di Pelagio Filippo Carlo Baldassarre Maria. Si segnala in questa sede che il 13 giugno 1777 (quindi in una data assai prossima a quella indicata nell'*Autobiografia*) veniva battezzato nella stessa cattedrale bolognese un fratello di Pelagio con i nomi di Torquato Antonio Nicolò Maria, senza che il registro ne precisi la data di nascita.

²⁰ La figura di questo interessante rappresentante dell'aristocrazia liberale bolognese e i suoi, spesso non facili, rapporti con il pupillo, ricostruibili attraverso il ricco carteggio conservato presso il fondo speciale *Palagi* della Biblioteca dell'Archiginnasio, sono stati oggetto di uno specifico studio da parte di Anna Maria Matteucci (A. M. MATTEUCCI, *Carlo Filippo Aldrovandi e Pelagio Palagi*, «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna», XI, 1974, pp. 87-95).

²¹ ELISABETTA LANDI, *Palagi e Basoli a palazzo Gozzadini. Nuovi documenti e integrazioni d'archivio*, «Il Carrobbio», XXXI, 2005, p. 219-234.

²² Palazzo Sanguinetti, oggi sede del Museo Internazionale e Biblioteca della Musica. Gli interventi decorativi condotti da Palagi risalgono all'ammodernamento voluto dal conte Antonio Aldini all'indomani dell'acquisizione del palazzo (1796).

porta d'entrata della altra volta Dogana di S. Francesco, che da cieco fanatismo venne imbiancata. A buo[n] fresco sono del di lui pennello tre monumenti al Campo Santo fuori Porta S. Isaia.²³

Seguì egli ad esercitare la sua arte in patria fino al primo marzo 1806 epoca in cui per perfezionarsi specialmente nella pittura, fornito di mezzi e d'ordinazioni, specialmente dal prelodato suo mecenate, si portò a Roma. Una delle prime pitture che eseguì in questa città fu lo *Sposalizio d'Amore e Psiche*,²⁴ quadro ordinatogli dal suo mecenate, che spedì a Bologna. Per il sig.r Andrea Berti dipinse una tela, figurandovi sopra *Ila rapito dalle Ninfe*. Nel palazzo Torlonia posto sulla piazza di Venezia dipinse a buon fresco il volto d'una lunga galleria che fa fianco al cortile al piano nobile, entro a tanti reparti, con quadri di varia grandezza, le *Gesta di Teseo*, ed in sei lunette su le pareti rappresentò figure allegoriche. Questi dipinti vennero già descritti e dati alle stampe dal cav.re Giuseppe Tambroni.²⁵ Parte dei cartoni²⁶ delle medesime furono dal Palagi dipinti su tela ad olio, ed alcuni di essi, poscia più terminati, vennero in possesso di vari particolari, come si dirà più sotto. Per Monte Cavallo sul Quirinale, nell'appartamento papale di rappresentanza, dipinse ad olio su di una gran tela con figure maggiori del vero, *Cesare che detta a quattro secretarj*.²⁷ Quadro posto nella camera d'angolo che guarda il giardino pontificio.

In un gabinetto che era destinato a spogliatoio nello stesso appartamento, dipinse cinque quadri su tela a tempera con soggetti alla sua destinazione.²⁸

Fece in Roma vari ritratti, fra i quali, quello di Gaetano Cattanio direttore del Gabinetto Numismatico di Brera.²⁹ Oltre altri quadri storici e composizioni in disegno. Stando ancora in questa città inviò a Milano il cartone ad olio, che aveva servito per una delle pitture Torlonia, rappresentante *Teseo e Piritoo che rapita la giovanetta Elena, giocano agli aliossi, per vedere a chi la sorte destinava la preda*, già acquistato in Roma dal sig.r conte ...,³⁰ e l'altro che aveva servito per gli stessi

²³ Si tratta dei monumenti funebri a Odoardo Sicinio Pepoli (1801), Girolamo Bolognini Amorini (1803) e Luigi Sampieri (1804).

²⁴ La commissione risale allo stesso 1806, nei primissimi tempi del suo soggiorno romano.

²⁵ GIUSEPPE TAMBRONI, *Descrizione dei dipinti a buon fresco eseguiti in una galleria del palazzo del sig. duca di Bracciano in Roma dal sig. Pelagio Palagi accademico di San Luca*, Roma, Stamperia De Romanis, 1816.

²⁶ Uno dei cartoni approntati per la serie fu recuperato, nel 1996, dai depositi della Biblioteca dell'Archiginnasio, quello con *Teseo sacrifica la chioma sull'altare di Apollo a Delfi*, presentato lo stesso anno in occasione della mostra dedicata a *Pelagio Palagi pittore* (*Pelagio Palagi pittore* cit., p. 153, scheda n. 28, di C. Poppi) e oggi esposto nell'ufficio di Direzione. La circostanza del fortunato ritrovamento, che coinvolge anche l'analogo *Mario sorpreso dal Cimbro* (*Idem*, p. 144, scheda n. 23, di C. Poppi), venne dettagliata da Cristina Bersani nel Bollettino della Biblioteca (C. BERSANI, *Due cartoni di Pelagio Palagi rinvenuti nei depositi*, «L'Archiginnasio», XCI, 1996, p. 205-217).

²⁷ Il dipinto, commissionato nel 1809, nell'ambito di un programma di aggiornamento decorativo di alcune sale del Palazzo del Quirinale, divenuto nel frattempo residenza imperiale, veniva infine collocato nel soffitto del Gabinetto Topografico verso la fine del 1813 (C. POPPI, *Pelagio Palagi pittore*, in *Pelagio Palagi pittore* cit., pp. 15-60, in partic. p. 37).

²⁸ Anna Maria Matteucci ritiene di individuare nel foglio dell'Archiginnasio con *Toilette di una regina* (n. 811), lo schizzo per uno di questi, non meglio definiti, soggetti (A. M. MATTEUCCI, *L'attività giovanile* cit., p. 475).

²⁹ Eseguito nel 1810 è oggi proprietà della Pinacoteca di Brera, in deposito alla Galleria d'Arte Moderna di Milano.

³⁰ Del dipinto, pubblicato da Nicodemi nel 1915 quando si trovava nella collezione Visconti di Saliceto a Cernusco sul Naviglio, si sono perse le tracce, mentre sopravvive l'affresco originale, unico superstite del ciclo di Palazzo Torlonia, che, strappato e trasferito su tela, è stato reso noto da Antonio Vannugli (ANTONIO VANNUGLI, *Un affresco di Pelagio Palagi da Palazzo Torlonia e una ricostruzione della Galleria di Teseo*, «Bollettino d'arte», LXXIV-LXXV, 1992, p. 145-158) dopo averlo rintracciato in una collezione privata romana.

affreschi, di dimensione minore con dipintovi *Teseo che combatte coi centauri alle nozze dei Lapiti* compra[t]o dal barone Trecchi di Cremona domiciliato a Milano. Il terzo cartone, a forma di lunetta per il conte D'Arache Bertolazone di Torino, nella quale è figurata la *Vertù posata su regal seggio che abbraccia il Genio del vero merito, accanto ad esso vi sta lo Studio, e colla destra ripulsa da sé la presuntuosa Ignoranza*. Il medesimo signore possiede altri vari quadri in tavola ed in tela del medesimo pennello.

Partitosi da Roma circa alla metà del 1815 si portava a Bologna ad abbracciare la sua famiglia e rivedere il suo mecenate ed amici. In sua patria si trattenne per due mesi, ed in tal lasso di tempo fece ritratti per vari amici e signori fra i quali quello dell'ex gesuita Pignalverd³¹ e quello della moglie del suo nipote.

Invitato dal suo amico cav.re Giuseppe Tambroni d'andarlo a raggiungere a Milano ove egli si trovava, per poscia ritornarsene insieme a Roma, vi si portò ma quasi appena giuntovi gli furono commessi ritratti e dal Governo³² e da particolari di altre opere che lo tennero talmente occupato che poco più di un anno dal suo arrivo in questa città dovette lasciare partire l'amico Tambroni tutto solo.

Ad istigazione degli amici vi aperse studio, ed alle istanze dei medesimi vi accettò scolari, i primi dei quali furono tre cioè Sala,³³ Nappi³⁴ e Bellosi,³⁵ che col loro amore all'arte e co[i] loro rapidi progressi fecero onore al maestro, ma che sfortunatamente troppo presto furono dalla morte rapiti e nell'epoca della loro carriera più brillante. A questi si congiunsero nella scuola Palgani e poco dopo [ar]riva Bagatti-Valsecchi,³⁶ un conte Borromeo (anch'egli morto giovane), un Zamarra, Barabino, Croffi, e Zuccoli, e tanti altri che arrivavano fino al numero di 26 i quali tutti godevano di ampi studi forniti di gessi, e di tutte le suppellettili necessarie ad uno studio di pittura.

Le opere da esso eseguite in Milano sono le seguenti.

Per il conte Porro un gran quadro con figure grandi al vero rappresentante *Carlo VIII di Francia che nella sua calata in Italia visita il moribondo Gio. Galeazzo m.se Sforza nel castello di Pavia*, ed in altra parimenti gran tela per il conte Melerio, per ornare la sua villa del Gernietto, lo stesso soggetto con diversissima composizione, mentre in questa vi è la moglie del malato che si getta ai piedi del re scongiurandolo di proteggere lei ed il piccolo suo figlio Francesco, oltre a Lodovico Sforza, vi è il medico reale che consulta il po[ll]so dell'ammalato per vedere di scoprire di qual morte periva il giovane Sforza.

Per il banchiere Milius, *Gustavo Adolfo che a[lla] presenza degli Stati di Svezia incorona la giovinetta sua figlia Maria Cristina*.³⁷ Questo quadro venne inciso dal sig.r Giuseppe Beretta di Milano.

³¹ Luigi Verdi, *Sulle tracce di Nicolás e Diego Peñalver y Cárdenas, nobili cubani. Loro relazione con Rossini*, «Bollettino del centro rossiniano di studi», XLV, 2005, p. 49-143, in partic. p. 49.

³² Silla Zamboni ha rintracciato, e rese note, due versioni del *Ritratto di Francesco I d'Austria*, rispettivamente presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna e in una collezione privata milanese, eseguite, probabilmente, nell'immediatezza dell'arrivo a Milano (SILLA ZAMBONI, *Contributi a Pelagio Palagi*, «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina di Bologna», XI, 1974, pp. 97-104).

³³ Vitale Sala (1803-1835).

³⁴ Sigismondo Nappi (1804-1832).

³⁵ Carlo Bellosio (1801-1849).

³⁶ Pietro Bagatti Valsecchi (1802-1864).

³⁷ Esposto all'I.R. Accademia di Milano nel 1824, all'indomani della sua esecuzione, il dipinto è oggi nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Milano.

Per il m.se Antonio Visconti un quadro rappresentante *Enrico di Luxemburg imperatore che soggiornando nella città d'Asti, ad istanza del Garbagnate fa a sé venire Matteo Visconti ed altri principali*. Nella medesima città fu colorata la gran pala della parte Guelfa ed il Langosco accusa Matteo di [essere] la vera causa di tutti i mali che flagellavano l'Italia.

Per il m.se Pallavicino [*Colombo*] *che stando per imbarcarsi nel porto di Palos per intraprendere il suo primo viaggio di scoperta abbraccia i suoi due figli e gli raccomanda al suo protettore padre Giovanni Perez*.

Pel banchiere Pelloso di Genova dipinse una gran tela ove rappresentò *il ritorno di Colombo dalla sua prima spedizione, ed egli viene con gran pompa ricevuto da Ferdinando ed Isabella d'Aragona, ai quali presenta, e uomini e prodotti del Nuovo Mondo*. Lo stesso acquistò vari quadri piccoli, l'uno de' quali su tavola rappresenta *Colla di Rienzo che spiega al popolo romano i monumenti ove sopra sono tracciati i fasti dei loro antichi concittadini*.³⁸ Il quadro del Colombo Peloso, il cav.re Francesco Hayez ne disegnò e pubblicò una gran litografia.³⁹

Nel Palazzo Reale di Corte in una gran sala dipinse a buonfresco *l'incontro di Coriolano con la madre*. Il cartone di egual grandezza dipinto ad olio e condotto a più finimento fu acquistato dal nobile uomo sig.r Seiferelt di Francoforte da molt'anni stabilito in Milano.⁴⁰ Nella suddetta colori a buonfresco in un comparto dei più piccoli due pugilatori che combattono.

Nella medesima città fu colorata la gran pala d'altare per la chiesa di San Gaudenzio di Novara nella quale vi è figurato *S. Adalgisio antico vescovo di quella città che consegna ai suoi canonici il diploma di donazione di poderi che il s. vescovo fa ad essi, perché abbiano mezzi di vestirsi e calzare più decentemente e secondo il grado che occupano nella gerarchia ecclesiastica*. Per il conte Francesco Arresi Lucina, oltre i disegni, direzione d'innalzamento dai fondamenti del suo palazzo posto nella contrada dei Tre Monasteri, e disegni di tutte le decorazioni degli appartamenti, dipinse il suo ritratto ed altri dallo stesso commessi. Colori pel medesimo una tavola rotonda con *due putti grandi al vero* che ora esistono in casa della famiglia Camperio. Per la famiglia Ciani coloriva su tavole una *Vergine*, ed in un tondo *Venere che fa leggere ad Amore i nomi degli dei i quali deve ferire, tracciati su di un papiro che essa gli sporge con la destra, con fondo di paese*,⁴¹ tavole che ora si vedono in una villa che posseggono sul Lago di Lugano i medesimi signori. Questo secondo quadro venne inciso a bulino da Mauro Gandolfi bolognese.⁴² Presso l'istes-

³⁸ Per l'attività di Francesco Peloso come committente e collezionista di pittura contemporanea cfr. GIAN LORENZO MELLINI, *Francesco Peloso collezionista di contemporanei*, «Labyrinthos», III, 1984, p. 82-120.

³⁹ La pietra litografica, definita da Giuseppe Sacchi la «più grande che sia mai stata disegnata in Italia» contribuì a rendere popolare l'invenzione di Palagi (*L'ombra di Core* cit., p. 138-139, scheda n. 100, di F. Mazzocca).

⁴⁰ E. LANDI, *Cartoni preparatori di Francesco Hayez e Pelagio Palagi per la Sala della Lanterna in Palazzo Reale a Milano*, «Arte Lombarda», LXXXIV-LXXXV, 1988, p. 133-136.

⁴¹ Sono note tre versioni autografe del soggetto: quella citata, destinata alla famiglia Ciani e già a Verona in collezione privata, una replica oggi nella Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia e una nelle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (GIULIANA ERICANI, *Per Pelagio Palagi. La 'Venere e Amore' Ciani*, «Bollettino d'arte», LXX, 1985, p. 95-98).

⁴² In una lettera datata 28 maggio 1821 (Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, d'ora in avanti BCABO, fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 9, n. 55), Mauro Gandolfi chiede all'amico Palagi un parere per il disegno preparatorio di quest'opera di grande formato, poi incisa a bulino (BCABO, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, d'ora in avanti GDS, Miscellanea stampe Autori Vari XXXIV n. 94; cfr. V. RONCUZZI ROVERSI MONACO, *Pelagio Palagi e l'incisione*, in *Pelagio Palagi pittore* cit., p. 95-107, p. 100).

sa famiglia si trova dell'inteso pennello il ritratto della loro madre, ed uno, per uno dei fratelli Ciani, ed altro d'una loro sorella.

Per il sig.r Brambilla l'*incontro di Giacobbe con Racchele*,⁴³ quadro su tavola, che venne inciso da Samuele Polacco.

Per il conte Tosi di Brescia un quadro con tre figure rappresentante *Newton che osserva una bolla di sapone formata da un fanciullo che tiene in grembo una donna seduta, e ne deduce la legge della refrazione dei raggi colorati della luce*.

Per il ... (da chiedersi a Sollei) *il ratto delle Sabine*, quadro a olio per un volto del suo palazzo.⁴⁴

Disegnò e diresse i monumenti, l'uno del cav.re Giuseppe Bossi esistente in una delle sale terrene dell'Ambrosiana, che è coronato dal ritratto del defunto, di mano del Canova, l'altro del celebre poeta Vincenzo Monti.

Disegnò pure quello del conte Zumalli d'ordine della contessa sua vedova. Per i signori Traversi di Sannazzaro, prima disegnò e fece eseguire il castello e torre gottica nella loro villa di Desio nel Milanese, e poscia dietro a suoi disegni e direzione vennero decorate le facciate del loro palazzo nella medesima villa, ingrandendone l'abitato, ingrandendone il cortile con nuove fabbriche laterali che agli estremi vengono chiudersi verso il piazzale esterno da ricca cancellata fusa in ghisa. Sono pure innalzate con suo disegno le fabbriche che circondano la gran piazza al di fuori della cancellata. La maggior parte delle decorazioni del pianterreno del palazzo sono state eseguite sui suoi disegni. Modellò pure in plastica la composizione figurata del frontone della facciata verso giardino che lo scultore, per sventura, non seppe interpretare [in] nessuna delle sue parti.

Per il sig.r Faragiana di Genova la parte della sua casa che ha in questa città cioè la parte che costeggia la via pubblica fu eseguita su i suoi disegni, compresa la cancellata che si eseguì a Milano sotto la sua direzione. Somministrò al medesimo Faragiana il disegno della composizione del bassorilievo per essere eseguito nel frontone dal professore c.re Giuseppe Gaggini, ma che per economia s'affidò ad un artista che lo sfigurò barbaramente.⁴⁵

Palagi dalla sua partenza da Milano fino al giorno presente ha sempre ritenuto il locale che gli serviva di studio, nel quale ha un'amplissima raccolta di antichità, sia in marmi e bronzi, scarabei in pietre dure figurati e paste [vitree] egizi, vasi etruschi e greci in gran copia, bronzi, marmi e terre cotte romane lavo[ri] d'oro, d'argento antichi per un valente considerevole, e negli stessi locali conserva ancora varie sue opere di pittura e disegni.

Negli ultimi mesi del 1832 venne chiamato dal re di Sardegna Carlo Alberto per affidargli gli abbellimenti dei palazzi reali.⁴⁶

⁴³ Il dipinto è l'ultimo presentato dall'artista a Brera, nel 1834.

⁴⁴ L'obliato committente del *Ratto* è il conte ravennate Giulio Rasponi che, nel 1822, prossimo al matrimonio con la principessa Luisa Giulia Murat, figlia di Gioacchino Murat e Carolina Bonaparte, nell'ambito di un complessivo ammodernamento del palazzo cittadino che avrebbe ospitato l'illustre sposa, affidava a Palagi e ad altri grandi rappresentanti della precedente stagione neoclassica, l'esecuzione di alcune tele con soggetti tratti dalla storia antica. L'impresa di Palagi è stata oggetto di un recente studio di Ludovica Mazzetti d'Albertis (LUDOVICA MAZZETTI D'ALBERTIS, *Le due "Sabine" di Pelagio Palagi*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento*, a cura di Maria Giulia Aurigemma, Roma, Campisano, 2011, p. 440-445).

⁴⁵ *L'ombra di Core* cit., p. 200-201, schede n. 175 e 176 di C. Bersani.

⁴⁶ La bibliografia relativa al periodo torinese di Palagi, anche in considerazione della varietà di interessi e operazioni artistiche condotte, è vastissima. Una più approfondita conoscenza delle dinamiche che portarono il Palagi a trasferirsi a Torino, al servizio della corte sabauda, presuppone la consultazione di

Dietro a suoi suggerimenti e disegni fu eseguito quanto vi ha di costruzione moderna negli appartamenti del reale castello di Raconiggi,⁴⁷ e di tutte le decorazioni e addobbi, mobili, che ornano i locali di quella vasta fabbrica. Con suo disegno fu costruita in esso castello la cappella reale ricca di colonne e gallerie per la corte di marmo bianco, d'un ricco altare, decorata negli impieducci della tazza perforata con bellissimi [dipinti] a buonfresco eseguiti dal suo allievo, Carlo Bellosio. I bagni parimenti furono costruiti dietro a suoi disegni, e quello del re è architettato con marmi bianchi. È pure alzato dai fondamenti su i suoi disegni il gran castello gotico posto in fondo del vasto parco, il quale non solo comprende tutto ciò che può servire ad una cassina abbondante di bestiame ed abitazione per gli inservienti, [ma] comprende ancora una capace chiesa vestita di marmi e pitture, e magnifico locale di riposo per la regina con annessi gabinetti. È pure suo disegno la fontana di stile gotico che sta in mezzo alla gran corte.

Il castello di patrimonio particolare del re a Polenzo fu tutto decorato coi disegni e direzione del Palagi, comprese le sue quattro facciate.⁴⁸ Avvi in esso un cortile che venne ridotto a sala, e che nella parte di mezzo è coperta a vetri, e nel centro del pavimen[to] un'apertura contornata di balaustre; ove nel mezzo del piano inferiore s'innalza una fontana di marmo che sorge fino ad altezza proporzionata sopra il pavimento della detta sala. A fianco d'uno de' lati del descritto ambiente, vi è una vasta sala da pranzo decorata con stucchi, pitture e dorature con magnificenza, e compie tutto l'assieme una delle più belle pitture a buon fresco del Bellosio, tratta dalla composizione del Palagi, rappresentante *le nozze degli dei per lo sposalizio d'Amore e Psiche*. D'ordine dello stesso re, fece i disegni per nobilitare architettonicamente le tre facciate del Palazzo Regio di Torino, nel qual disegno i bracci laterali alla facciata principale vanno a terminarsi e comprendeva dall'un lato la chiesa di S. Lorenzo, e dall'altro colla medesima decorazione architettonica un padiglione per affacciarvisi la corte in occasione delle feste, o di parate. Faceva parte delle decorazioni di questo progetto, la cancellata in ferro e ghisa coi due cavalli in bronzo,⁴⁹ che il vandalismo voleva togliere e trasportarli altrove per maggiormente mutilarla, mentre l'invidia e la cabala avevano fatto sì che mai si potessero eseguire le fabbriche che la dovevano congiungere ragionevolmente alle laterali in corrispondenza col restante progetto corredate all'approvazione sovrana.

una serie di appunti e minute del fondo archivistico della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna (fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 25, fasc. 2, lett. i). Tra gli altri, si segnalano il contributo di Enrico Colle che prende in esame i rapporti intercorsi tra l'artista ideatore e gli artigiani esecutori, riportando uno scrupoloso regesto della corrispondenza epistolare con le diverse maestranze torinesi conservata nel fondo speciale dell'Archiginnasio (ENRICO COLLE, *Pelagio Palagi e gli artigiani al servizio della corte sabauda*, «Arte a Bologna», V, 1999, pp. 59-109) e il recente volume monografico di Bertrand de Royère dedicato alle commissioni sabaude (BERTRAND DE ROYÈRE, *Pelagio Palagi, décorateur des palais royaux de Turin et du Piémont (1832-1856)*, Paris, Mare et Martin, 2017).

⁴⁷ Tra i primi e più interessanti interventi condotti da Palagi nel castello di Raconiggi resta il progetto per il Gabinetto Etrusco, non citato in questa sede dall'autore (cfr. V. RONCUZZI ROVERSI MONACO, *Palagi e il Gabinetto Etrusco di Raconiggi*, in *Etruschi, L'ideale eroico e il vino lucente*, a cura di Alessandro Mandolesi e Maurizio Sannibale, Milano, Electa, 2012, pp. 185-189).

⁴⁸ Gli interventi di *restyling* del castello di Polenzo sono ampiamente ripercorsi da Giuseppe Carità nel volume, da lui curato, dedicato alla storia della dimora sabauda (GIUSEPPE CARITÀ, *Pollenzo: una città romana per una "Real Villeggiatura" romantica*, Savignano, L'Artistica Editrice, 2004).

⁴⁹ EUGENIA RIZZOLI, *I dioscuro di Pelagio Palagi per la cancellata del Palazzo Reale di Torino*, «Studi piemontesi», VII, 1978.

Co[n] suoi disegni sono decorate varie sale del Palazzo Reale stesso,⁵⁰ come è di suo disegno la costruzione architettonica d'ordine corinto e decorazioni della grande sala da ballo, ove tre delle colonne isolate di marmo bianco, per renderle più leggiere, furono da esso con semplice meccanismo svuotate e lasciate nel fondo delle loro cannalature della sola spessezza d'un centimetro, estraendo da ciascuna l'intero nucleo intatto.

Per ordine reale fece i disegni di due progetti di vasta chiesa, l'una di stile gottico, che l'autore [ha fatto incidere] in cinque gran rami dal professore Brusa di Milano con non poca spesa, e che fino ad ora non ha ancora pubblicato. L'altra assecondando i realj desideri è di stile bizantino, ed i loro disegni sono condotti con molta cura ed esattezza, in ogni più minima parte colorati tanto nei disegni dell'esterno che dell'interno, per marcare la differenza e qualità dei materiali di costruzione; colorate son pure tutte le figure dei numerosi mosaici che ne decorano l'interno con magnificenza.

Per compiere la decorazione di questa sala ove manca il gran quadro nel centro del lacunare, Palagi ha già da qualche tempo terminato un cartone in grandezza dello spazio che deve occupare, ed il bozzetto su tela a colori, e portatone il contorno sulla gran tela. Negli stessi appartamenti, e nella cappella stessa vi è di sua mano una *Sacr[a] famiglia*.⁵¹

Lo stesso re, fra i vari bozzetti presentatigli per l'esecuzione d'un monumento da innalzarsi alla memoria d'Amedeo VI di Savoia detto il Conte Verde, scelse quello modellato in plastica da Palagi, ordinandogli di porre il modello in figure colossali, da fondersi poi in bronzo.⁵² Il gruppo è composto di tre figure, cioè d'*Amedeo e due Saraceni da lui vinti*, episodio della sua presa di Gallipoli. Egli diede com[p]imento alla sua modellatura, e fornì di tutti i modelli perfezionati in gesso alla fonderia Colla sorvegliandone la fondita la [quale] è ora terminata con felice successo. Questo gruppo fu destinato da Carlo Alberto a decorare la piazza che fa fronte al palazzo di città, e si spera che non tarderà molto ad essere collocato al suo posto.

Nella r.le biblioteca, altre opere di suo disegno, il comparto del volto, ed i scaffali, si conserva un album contenente 12 disegni lumeggiati di biacca di sua invenzione ed esecuzione rappresentanti il *Trionfo di Paolo Emilio*,⁵³ album che offrì in dono al prelodato re, e che gli valse l'Ordine del Merito Civile col quale S.M. à si degnò insignirlo, avendolo prima freggiato di quello di S. Maurizio.

Oltre la raccolta d'antichità che ha in Milano, ne ha un piccolo ammasso a Torino, ed una raccolta numismatica di circa 26.000 pezzi, fra monete greche, romane, italiane, straniere e medaglioni d'uomini illustri. Ha arricchita la sua raccolta con l'acquisto di quella di papi copiosissima che possedeva il celebre canonico Schiassi.

⁵⁰ Gli interventi di Palagi in Palazzo Reale si estendono dagli arredi ai più svariati elementi decorativi.

⁵¹ Si tratta di una pala, ultimata nel 1845, dai forti richiami alla pittura reniana, in cui Palagi approfondisce lo studio sui modelli figurativi del barocco bolognese già intrapreso durante il soggiorno a Milano.

⁵² Investito dell'incarico nel 1844, Palagi porterà a termine e inaugurerà il gruppo monumentale solo nel 1853. La prestigiosa commissione, alla quale lavorava da ormai otto anni, offre lo spunto a Giacomo Luzzati per aprire la biografia dell'artista contenuta negli opuscoli dedicati agli *Uomini illustri italiani* (GIACOMO LUZZATI, *Uomini illustri italiani contemporanei, cioè, Ritratti e biografie di quelli che si acquistano maggior fama nelle arti, nelle lettere e nelle scienze*, Venezia, Naratvich, 1852).

⁵³ L'opera dovrebbe datarsi intorno al 1839, anno in cui Palagi venne insignito nell'Ordine Civile di Savoia, ed è oggetto di un recente studio di Laura Facchin (LAURA FACCHIN, *Il Trionfo del console Lucio Paolo Emilio. Un fregio e due artisti per Carlo Alberto al Castello di Racconigi*, Torino, Editris, 2016).

Possiede una biblioteca numerosa d'opera d'arte, di antichità, di viaggi, di storia, e dillà delle forze d'un artista.⁵⁴

Per passatempo ispirato da propri disegni, cantò con rauco suono, o scrisse facetamente epistole in versi senza pretesione.

Disegnò e diresse l'esecuzione del catafalco, e di tutto l'apparato funebre interno del duomo stesso, in occasione del ricevimento delle ceneri del re Carlo Alberto.⁵⁵

È parimenti stato eseguito su suoi disegni il catafalco ed apparato funebre che si espone ogni anno per l'esequie dello stesso re nella medesima chiesa.

3. La pratica accademica tra Bologna e Roma (1802-1815)

Apprendistato d'obbligo per qualsiasi giovane di belle speranze che si affacciasse al mondo dell'arte in una "Felsina *sempre* pittrice"⁵⁶ di inizio Ottocento dalla secolare vocazione al magistero accademico, la partecipazione ad uno dei tanti cenacoli artistici che animavano la vita culturale cittadina era insieme occasione di aggiornamento stilistico e stimolo intellettuale.

I momenti di incontro - fondati su uno scambio dialettico di carracesca memoria, dove maestri già compiuti e giovani promettenti, in un clima sostanzialmente alieno da rigide gerarchie che ne inaridissero la *verve* creativa, dibattevano sui temi eruditi allora di moda - potevano essere più o meno istituzionalizzati, ma poco variavano nelle modalità operative.

Le accademie bolognesi, infatti, avevano spesso carattere privato e nascevano come amicali concili, consessi di ingegni talvolta acerbi ma predisposti, in cui lo scambio di idee 'giacobinamente' egualitario, ferma restando una dogmatica adesione al primato del disegno, dava vita ad un'inesausta produzione grafica, fondata e alimentata proprio sul confronto tra pari.

Testimone illustre di queste prolifiche fucine, Antonio Basoli (1774-1848), in un passaggio della sua *Autobiografia* manoscritta riportato da Anna Maria Matteucci,⁵⁷ lascia un commosso ricordo dei suoi anni giovanili quando, in compagnia del coetaneo Palagi, frequentava le accademie di palazzo Aldrovandi dove «si faceva delle invenzioni diverse a vicenda persino a linee o a soggetto».

È indubbio che l'attitudine di Pelagio al disegno 'di storia', quella capacità di illustrare con evocazioni magniloquenti episodi tratti dalla letteratura antica e

⁵⁴ La sterminata collezione palagiana, che, come puntualmente indicato dallo stesso autore, comprendeva una fornitissima raccolta libraria, un archivio di documenti e disegni e una raccolta di materiale archeologico e numismatico, fu acquisita dal Comune di Bologna, ed è oggi ridistribuita tra le diverse sedi della Biblioteca dell'Archiginnasio (depositi librari, archivio, fondo disegni) e dei Musei civici (le opere di pittura e scultura moderna presso le Collezioni Comunale d'Arte di Palazzo d'Accursio, le antichità spartite tra i Musei Archeologico e Medievale).

⁵⁵ Le solenni esequie di re Carlo Alberto di Savoia furono celebrate il 23 agosto 1849. Sono rintracciabili, tra i disegni dell'Archiginnasio, le testimonianze grafiche dei sontuosi apparati pensati per rivestire l'interno della cattedrale torinese (n. 2460, 2461, 2987, 2988). A perdurarne la memoria fu inoltre pubblicato un opuscolo commemorativo corredato di tavole litografiche.

⁵⁶ L'espressione è mutuata dal titolo della mostra curata da Angelo Mazza nel 2016 per la Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

⁵⁷ A. M. MATTEUCCI, *L'attività giovanile* cit., p. 468.

dalle cronache medievali, fu educata e trovò massima possibilità di espressione in seno alla pratica accademica, già negli anni bolognesi.

Se dapprima il Nostro doverosamente frequentava le riunioni che si tenevano in casa del suo esigente patrono, il conte Carlo Filippo Aldrovandi⁵⁸ (dove si prediligeva il disegno di architettura e ornato), a partire dal 1802 lo si ritrova assiduo alle sedute della neonata Accademia della Pace, fondata dall'incisore Francesco Rosaspina (1762–1841)⁵⁹ e con sede nella sua casa in Strada San Donato, presso la chiesa di Santa Maria Maddalena, sotto l'autorevole patrocinio di Felice Giani (1758-1823).

La prassi non cambia: agli intervenuti, che si incontravano la sera, era richiesto di eseguire disegni su soggetti stabiliti di settimana in settimana e proposti a turno dagli stessi accademici. Nella seduta successiva ciascun elaborato era poi sottoposto al giudizio collettivo, così da individuarne, e potenzialmente correggerne, le eventuali debolezze.⁶⁰

Tale esercizio comportava per gli artisti, oltre allo sforzo immaginativo, una preliminare ricerca sulle fonti letterarie - per lo più classici della letteratura, compendi di storia e mitologia - da cui i soggetti erano di volta in volta tratti, per definire nel modo più corretto tipi e attitudini dei personaggi e caratterizzare al meglio l'ambientazione.

Va fatta risalire a questo approccio l'abitudine del pittore alla consultazione dei libri, che rimarranno fonte d'ispirazione prediletta da cui attingere modelli iconografici, consuetudine che accese in lui quella passione bibliofila che lo accompagnerà per tutta la vita e che è significativamente esemplata dalla vastità e varietà della sua libreria privata.⁶¹

Ad una compiuta e, per quanto possibile, esaustiva ricostruzione dell'attività che vide impegnato Palagi presso l'Accademia della Pace, già sapientemente indagata da Anna Maria Matteucci,⁶² Renzo Grandi⁶³ e Claudio Poppi,⁶⁴ concorrono la consultazione delle fonti conservate presso il fondo speciale *Palagi* della Biblioteca dell'Archiginnasio ed una corretta disanima del materiale grafico del Gabinetto Disegni e Stampe dello stesso istituto.

⁵⁸ Per una compiuta disamina dei rapporti intercorsi tra Palagi e il suo protettore si rimanda al relativo contributo di Anna Maria Matteucci (A. M. MATTEUCCI, *Carlo Filippo Aldrovandi* cit.).

⁵⁹ Sarà poi direttore, a partire dal 1804, della Pontificia Accademia di Belle Arti.

⁶⁰ È ancora una volta Antonio Basoli, nel 1803 con Palagi accademico *della Pace*, a fornire, in un passo dell'*Autobiografia*, una descrizione delle consuetudini operative cui si sottoponevano i frequentanti.

⁶¹ Un'idea dell'assetto definitivo che questa raccolta libraria doveva raggiungere negli anni torinesi è offerta da una coppia di volumetti manoscritti conservati nella Biblioteca dell'Archiginnasio (B.2356-2357), contenenti il *Catalogo della Libreria del cavaliere Pelagio Palagi*, Torino, 1847.

⁶² Oltre al pionieristico saggio citato, apparso in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» (A. M. MATTEUCCI, *L'attività giovanile* cit.), la studiosa tornerà sull'argomento nell'articolo dedicato a un disegno dell'album palagiano 2787 (EADEM, *Ercole e Acheloo: un tema caro a Pelagio Palagi*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, a cura di Sylvie Béguin, Mario Di Giampaolo, Piero Narcisi, Napoli, Paparo, 1999, p. 207-213) e nel contributo *Giani Basoli Palagi*, del volume, da lei stessa curato, su *I decoratori di formazione bolognese tra Sette e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, Electa, 2002.

⁶³ RENZO GRANDI, *Un pittore tra Rivoluzione e Restaurazione*, in *Pelagio Palagi artista* cit., p. 31-57.

⁶⁴ C. POPPI, *Sperimentazione e metodo nei disegni di Pelagio Palagi*, in *L'ombra di Core* cit., p. 9-25.

L'album 2787 - che raccoglie alcune «prime idee compositive per l'ambito dell'Accademia della Pace» - svolge, nei suoi ottantaquattro fogli, un itinerario creativo cadenzato sulla rielaborazione di una trentina di soggetti (di cui quattordici certamente da riferirsi alla produzione di un'annata accademica),⁶⁵ agevolmente decifrabili anche per le didascalie poste in calce, frammisti a studi di figura e arredi, dove l'estro dell'artista indaga ogni possibile soluzione compositiva, animato da un'ansiosa operatività che la Matteucci ha descritto, con efficace espressione, come «un crescendo da fuochi d'artificio».⁶⁶

Accade quindi che il medesimo soggetto sia ripetuto in un numero variabile di schizzi che, appuratane la comune derivazione, possono apparire anche molto diversi tra loro, esibendo una serie di 'variazioni sul tema' di straordinaria felicità inventiva, per poi approdare alla redazione acquerellata su cartoncino da proporre ai consoci.

Lo stile di Palagi, in questi anni di appassionata sperimentazione, risente del clima che si respirava nel circuito accademico petroniano, che proprio in Giani, la cui paternale figura presiedeva gli incontri, aveva il suo primo riferimento: il tratto grafico veloce e insistito, nervoso e guizzante su forme allungate, non è vincolato al perseguimento di una pretesa bellezza ideale, ma piuttosto volto a potenziarne il valore espressivo, attraverso un'estetica pur attenta all'equilibrio compositivo e alla correttezza delle forme.

È plausibile che l'album in questione sia stato confezionato in età matura con l'intento, da parte del maestro, di raccogliere i tanti schizzi prodotti durante gli anni bolognesi ancora in suo possesso. A questo fine egli numera i diversi fogli sciolti, seguendo un criterio cronologico, rispettoso della successione con cui, all'epoca, i soggetti erano stati proposti, e appoggiandosi per questo non facile esercizio mnemonico a quanto accuratamente appuntato in occasione degli ormai remoti incontri.

Proprio il riscontro col taccuino manoscritto intitolato *Riflessioni critticho-pittoriche fatte nelle sessioni dell'Accademia della Pace circa il modo d'inventare, e proporre sopra li soggetti eseguiti dal consocio citt.o Pelagio Palagi*,⁶⁷ in cui il nostro trascrive, scrupoloso, commenti e critiche mosse dai compagni ai diversi elaborati che andava via via presentando,⁶⁸ non solo fornisce la necessaria 'pezza d'appoggio', ma permette di ricondurre con certezza i fogli n. 4, 115 e 986 a questo ambito, come redazioni finite da consegnare al giudizio collegiale, oltre a rendere noti tre

⁶⁵ Tali soggetti, pensati verosimilmente nell'anno 1802, sono: *Le furie di Oreste* (n. 1-5), *Ugolino si morde le mani* (n. 6), *Numa Pompilio chiede a Giove di rendere innocui i fulmini* (n. 7, 8), *Il sacrificio di Polissena* (n. 9), *L'invenzione della coroplastica* (n. 10-13), *L'ombra di Remo appare in sogno a Faustolo* (n. 14, 15), *Ercole consegna a Deianira il corno tolto ad Acheloo* (n. 16), *Enea incontra il padre nei Campi Elisi* (n. 17), *Orfeo ucciso dalle Baccanti* (n. 18), *Socrate congeda la famiglia* (n. 19, 20), *Ugolino cieco* (n. 23, 24), *Mentore spinge Telemaco in mare* (n. 25-29), *Le Arti onorano la tomba di Raffaello* (n. 30, 31), *Le sorelle di Fetonte tramutate in pioppi* (n. 32).

⁶⁶ A. M. MATTEUCCI, *Ercole e Acheloo* cit., p. 207.

⁶⁷ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 30, fasc. 9, n. 34.

⁶⁸ Il taccuino descrive i soggetti fino al n. 11; su due fogli sciolti (BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 30, fasc. 8, lett. a) sono riportate le correzioni e i commenti ai soggetti dal n. 7 al n. 21.

soggetti i cui elaborati grafici, ad oggi, non sono pervenuti in alcuna forma.⁶⁹

È di particolare interesse come, incrociando i dati a disposizione, taluni casi possano essere ricostruiti nelle diverse fasi della loro genesi creativa: la successione delle 'prove' nell'album di schizzi, la stesura su cartoncino da presentare ai sodali riuniti, le critiche da questi mosse alla composizione (rintracciabili tra gli appunti del pittore), cui segue, nel caso esemplare dell'*Ercole che presenta il corno a Deianira tolto ad Acheloo*, una correzione indotta dai suggerimenti dei compagni e una successiva traduzione calcografica.⁷⁰

I 'titoli' messi in scena sono indicativi della temperie culturale che andava animando le accademie bolognesi agli albori del XIX secolo: un recupero della tradizione letteraria classica - soprattutto di carattere mitologico - attardato su forme di compiaciuta erudizione antiquaria e non particolarmente compromesso con le istanze politiche contemporanee (come invece avveniva altrove in Europa), se anche la ripresa di episodi della storia antica appare del tutto sganciata da aspirazioni morali o didattiche.

Si avverte piuttosto, sia nella scelta dei soggetti che nelle conseguenti redazioni palagiane, un'inclinazione al grottesco, nelle sue diverse implicazioni espressive, cui certo non dovette essere ininfluenza la già ricordata lezione di Giani.

Ecco, allora, che, accanto a più canonici (e rarissimi) *exempla virtutis*,⁷¹ il gusto alessandrino per l'aneddoto prende il sopravvento nella serie dedicata alla figlia di Dibutade, che, lasciva, immortala le sembianze dell'amato tracciandone il contorno dell'ombra sulla parete, e la corrente dionisiaca si scatena negli incubi delle *Furie di Oreste* (n. 1-5), dell'*Ugolino* che si morde le mani (n. 6) o brancola nelle tenebre tastando i cadaveri dei figli (n. 23, 24), nell'*Orfeo sbranato dalle Baccanti* (n. 18; fig. 1) e nel mostruoso *Gerione* dantesco (n. 38), dove sopravvivono suggestioni neomanieriste di matrice gianesca, aggiornate sugli esiti formali perseguiti dall'inglese Jonh Flaxman (1755-1826) e sulle evocazioni macabramente oniriche di Johann Heinrich Füssli (1741-1825).

Se la formazione bolognese aveva fornito a Palagi un non trascurabile bagaglio di conoscenze, col trasferimento a Roma, nel marzo 1806, egli infine determina la propria intenzione di imporsi quale pittore 'di figura' al di fuori di un ambiente che, pur sempre intellettualmente vivace, non poteva non risentire di un certo provincialismo.

L'esigenza di aggiornamento lo porta a ricercare nella Città Eterna - ormai inesorabilmente avviata a cedere il proprio secolare primato artistico - quel *esprit* dell'antico che dal suo defilato osservatorio emiliano aveva solo potuto immaginare o studiare sui libri.

Il confronto diretto con le vestigia classiche diviene pertanto l'urgenza da ap-

⁶⁹ I soggetti 'perduti' sono i n. 1 (*Il ratto del Palladio*), che Palagi realizza in due versioni (cfr. BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 30, fasc. 9, n. 34, p. 1 v.), 4 (*Moina alle mura di Barcluta*) e 5 (*Arianna e Bacco*) per cui la mancanza di suggerimenti o correzioni da parte dei consoci (è annotato, per tutti, un laconico «non fu trovato [...] cosa alcuna di rimarcabile») non consente qualsivoglia spunto per la ricostruzione dell'assetto compositivo pensato dall'autore.

⁷⁰ A. M. MATTEUCCI, *Ercole e Acheloo* cit.

⁷¹ Rientra a pieno diritto in questa tipologia, dall'evidente connotazione morale, il solo *Socrate licenzia i familiari* (n. 19, 20).



Fig. 1. Pelagio Palagi, *Orfeo ucciso dalle Baccanti*, 1802, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 2787/18.

pagare attraverso un esercizio grafico di copia, quotidiano e meticoloso, alternato a gite nella campagna romana - da sempre tanto amata dai bolognesi - di cui conservano suggestiva memoria alcuni album di vedute.⁷²

La situazione artistica capitolina, all'arrivo del Nostro, si presenta quanto mai articolata, spartita com'è tra istanze stilistico-concettuali spesso in reciproco contrasto: se è il classicismo di Vincenzo Camuccini (1771-1844), fondato sul disegno, ad essere generalmente preferito dall'*élite* culturale, non mancano valide alternative, offerte, *in primis*, dall'interpretazione 'coloristica' del piacentino Gaspare Landi (1756-1830), fautore di un recupero dell'antico espresso in forme sentimentali, e dagli artisti gravitanti nell'orbita della colonia tedesca, dove la stessa aspirazione ad un passato 'perduto', intimamente connessa a necessità di ordine etico, manifesta, nelle forme semplificate di un purismo evocativo, uno spirito già pervaso da un sentore di germinale romanticismo.

Variamente coinvolto da queste sollecitazioni, per sua natura curioso e, si direbbe, piuttosto incline alla socialità, all'indomani dell'arrivo a Roma, già nel settembre dello stesso 1806, Palagi si adoperava per far rivivere nel proprio ap-

⁷² BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 2790.

partamento in Palazzo Venezia l'esperienza accademica della *Pace*, radunando attorno a sé un gruppo di giovani artisti provenienti dalle diverse province italiane.⁷³

Gli incontri si ripetono, come in patria, secondo un codice di informalità cameratesca, e, nel metterne al corrente il Rosapina, in una lettera datata 15 ottobre 1806, Palagi scrive di una «brigata di amici» installatasi nel suo appartamento «per disegnare nella sera dal rilievo».

Tali riunioni costituiscono la forma embrionale di quella che, nel decennio successivo (1812), sarà istituzionalizzata dal console Giuseppe Tambroni (1773-1824) col nome di Accademia d'Italia, come un'iniziativa del Governo francese finalizzata alla promozione delle arti, e che vanterà tra i suoi affiliati figure di spicco sulla ribalta nazionale.

Ed è a uno di questi grandi nomi che, ancora una volta, ci si deve affidare per una rievocazione, in vero estremamente dettagliata, della già nota pratica accademica, ricalcata fedelmente, come si vedrà, sull'esempio felsineo.

La testimonianza è di un maturo Francesco Hayez (1791-1882) che, nelle *Memorie* autobiografiche dettate all'amica Giuseppina Negroni Parto Morosini, abbandonandosi ai ricordi di gioventù, recupera la felice stagione dell'alunnato romano, quando, frequentatore di Palazzo Venezia, i contatti con Palagi erano pressoché quotidiani: «Avevamo introdotto uno studio della composizione veramente vantaggioso e dilettevole. Ci veniva dato un soggetto, e ognuno dei giovani doveva portare entro otto giorni lo schizzo disegnato o dipinto: gli schizzi venivano esposti in una sala attigua a quella del nudo: quasi nessuno dei giovani mancava a questa esposizione. I lavori venivano giudicati dagli studenti stessi, i quali pronunciavano ad alta voce la propria ragionata opinione, ed a ciò ne veniva uno stile grandissimo, dovendo necessariamente dar conto del concetto che ci aveva guidati ... Dato il giudizio, si facevano schizzi, su un altro soggetto, e così via via, di modo che la mente nostra, continuamente occupata a cercare dei soggetti da trattare, si abituava a ragionare, e riusciva però necessario di leggere le storie, e d'istruirsi intorno ai costumi delle diverse epoche e di popoli diversi: credo sarebbe questo metodo da adottarsi anche oggidì».⁷⁴

Non si è rinvenuto nel pur cospicuo carteggio palagiano un riferimento documentario puntuale a quanto si andava ideando tra le mura di Palazzo Venezia (come già il taccuino delle *Riflessioni* per gli esercizi bolognesi), ma, anche in questo caso, è un piccolo album a fornire un vivace ed esemplare compendio della produzione grafica svolta nell'ambito accademico capitolino, senza dimenticare i tanti fogli sciolti che possono essere riferiti con certezza a questo fiorentino periodo.

Nella sua forma attuale l'album n. 2788 si presenta come una raccolta di trentotto disegni, quanto mai vari per tecniche e soggetti, in cui si coglie l'evoluzione

⁷³ Tra gli altri, in una lettera datata 15 ottobre 1806 e indirizzata a Francesco Rosapina, Palagi cita Giuseppe Guizzardi (1779-1861) «che travaglia molto», Luigi Basiletti (1780-1860), il conterraneo Tommaso Minardi (1787-1871) e Agostino Comerio (1784-1834).

⁷⁴ FRANCESCO HAYEZ, *Le mie memorie*, Milano, tipografia Bernardoni di C. Rebeschini e C., 1890, p. 24-25.

dello stile di Pelagio, per reazione al contesto artistico romano.

Se si presta fede alla cronologia, sottintesa alla successione dei disegni, così come risulta dall'assetto che, analogamente a quanto avviene per la produzione bolognese, Palagi mette a punto in età matura, si percepisce il passaggio da una sensibilità ancora legata ad un temperamento neomanierista, a soluzioni tematicamente più intimistiche e ammorbidite nelle forme.

Durante il soggiorno romano, nel susseguirsi di esperienze di studio sui grandi testi dell'antichità classica e momenti di autentica folgorazione derivati dall'incontro col Domenichino di Grottaferrata,⁷⁵ giungono infatti a maturazione quelle istanze stilistiche *in nuce* negli ultimi anni bolognesi, che comportano, sul piano tecnico, l'adozione di un *ductus* grafico più controllato per composizioni che si rivestono di un rigore espositivo, cui sembra intonarsi la scelta stessa dei soggetti.

Se talvolta, soprattutto per compiacere i committenti o le necessità accademiche, l'artista si volge a tardivi *exempla* di storia antica, egli non può rinnegare un'ispirazione che si fa più autentica nell'incontro con le ragioni dell'aneddoto, dell'episodio marginale ma saporito, riletto in chiave sentimentale e spogliato del carattere provocatorio che aveva informato la produzione precedente.

Ne deriva un sostanziale contenimento di quella tensione espressiva che aveva animato le prove bolognesi, in ragione di una maggiore consapevolezza del mestiere, giocata su sottili trapassi emotivi.

Si spengono pertanto gli ardori gianeschi, l'impaginazione risente del composto classicismo di Domenichino e Poussin, le figure, nelle loro attitudini drammatiche, popolano ambienti ricostruiti con rigore filologico e la materia stessa si rassoda, adottando un fare più rotondo e morbido.

Se in Roma non mancarono a Palagi le occasioni di misurarsi con la grande pittura di storia, offerte anche da commissioni di prestigio,⁷⁶ è solo nel 1812 che il pittore raggiunge l'apice del successo: gli è infatti affidata da Giovanni Torlonia duca di Bracciano la decorazione ad affresco, con le *Storie di Teseo*, della grande galleria del suo palazzo di piazza Venezia, proprio dirimpetto all'alloggio del bolognese.

Il ciclo, andato irrimediabilmente perduto nella sua forma originale a seguito della demolizione dell'edificio nel 1901 per l'allargamento della piazza, è oggi noto attraverso la serie di pitture su tela che lo stesso Palagi trasse dai singoli riquadri.⁷⁷

Nel definire il programma iconografico, il pittore si assesta su scelte in linea con i più moderni traguardi raggiunti dalla pittura transalpina, rinunciando de-

⁷⁵ Palagi condivide con Rosaspina l'emozionante scoperta in una lettera, datata 20 dicembre 1806 (Forlì, Biblioteca civica Piancastelli, *Carte Romagna*, busta 396, n. 773).

⁷⁶ Si ricorda, tra le altre, la grande tela con *Cesare che detta i Commentari*, richiesta nel 1809 per la volta di una sala del Palazzo del Quirinale, divenuto, con l'occupazione francese, residenza imperiale.

⁷⁷ Le 'memorie' sopravvissute sono oggi conservate presso le Collezioni Comunali d'Arte di Palazzo d'Accursio a Bologna. Va inoltre ricondotto a questa impresa il cartone con *Teseo sacrifica la chioma sull'altare di Apollo a Delfi*, fortuitamente rinvenuto nei depositi della Biblioteca dell'Archiginnasio nel 1996 e prontamente presentato nel catalogo *Pelagio Palagi pittore* cit., p. 153, scheda n. 28 di C. Poppi.

liberatamente a mettere in scena le gesta eroiche e prediligendo momenti più intimi e sentimentali della vicenda mitologica.

Le 'furie' che un decennio prima avrebbero acceso di onirici richiami le imprese dell'ateniese, certo con compiaciuto indugio sulle macabre fisionomie dei mostri coinvolti, cedono il passo ad un'affettuosità di sospiri, laddove anche il dinamismo del rapimento è risolto e composto in garbate movenze da balletto.⁷⁸

Questa visione 'privata' del mito, che tanto deve al modello domenichiniano, ha il suo culmine nel riquadro con *Il filo di Arianna*, dove la figlia di Minosse rivela all'eroe lo stratagemma ideato per farlo orientare nei meandri del labirinto; momento centrale per l'economia del dramma, la cui ideazione dovette impegnare a lungo il Nostro.

Testimonianza di un'elaborazione compositiva estremamente ponderata, infatti, sopravvive oggi nella serie di studi preparatori, nelle raccolte grafiche dell'Archiginnasio.⁷⁹ Si percepisce quanto mai viva, nel piccolo e vivacissimo corpus, l'eco dell'insegnamento accademico, fondamentale per la messa a punto di un metodo esecutivo, fondato su uno studio sistematico volto al raggiungimento di un duplice, imprescindibile obiettivo: la correttezza filologica nella rappresentazione e l'efficacia espressiva della composizione.

3.1. *Un'Odissea 'all'antica'*

Si direbbe inevitabile, o quanto meno doveroso, per un artista di questa tempra e cultura, confrontarsi con l'epica omerica. Se i primi approcci documentati risalgono agli anni bolognesi, nell'ambito dell'Accademia della Pace,⁸⁰ agli albori del soggiorno romano deve riferirsi una serie di nove disegni (fig. 2-10) - assimilabili per analogie tecniche e stilistiche - ispirati a precisi passi dell'Odissea.⁸¹

Solo per i due casi in cui l'elaborato grafico è accompagnato da una citazione tratta dal poema (n. 1114, 1115) si era riconosciuta, in occasione della stesura dell'inventario manoscritto, la derivazione dei soggetti.⁸² Decisamente più infelice la sorte toccata ad altri esemplari: il foglio con *Ulisse alla corte di Alcinoo*, che una lacerazione centrale ha diviso in due parti, vide misconosciuta la propria unità in occasione del riordino novecentesco e, smembrato dal resto del corpus, presenta oggi una doppia numerazione (n. 611/69-611/70; fig. 2).

⁷⁸ Il riferimento è alla coreografica messinscena del *Teseo e Piritoo rapiscono Elena*, noto attraverso la 'memoria' trattata dallo stesso Palagi e conservata presso le Collezioni Comunali d'Arte di Palazzo d'Accursio.

⁷⁹ I disegni, già pubblicati da Anna Maria Matteucci (A. M. MATTEUCCI, *L'attività giovanile* cit.) e da Claudio Poppi (*L'ombra di Core* cit., p. 118-119, schede n. 67-69, di C. Poppi), sono i n. 611/11; 611/55; 611/58; 611/60; 659; 675; 677; 678; 719; 724; 796.

⁸⁰ Tra i soggetti eseguiti verosimilmente nel 1803 figura l'*Achille infuriato contro Agamennone, mentre leva la spada dal fodero viene trattenuto per la chioma da Minerva*, episodio tratto dal primo canto dell'*Iliade*, di cui si conserva nella raccolta *Disegni Palagi* dell'Archiginnasio la versione acquerellata (cfr. *L'ombra di Core* cit., p. 85, scheda n. 23, di C. Poppi).

⁸¹ I n. 611/69; 611/70; 1107; 1109; 1110; 1111; 1112; 1114; 1115; 1116.

⁸² Si tratta di *Ulisse atterra Iro e l'incontro tra Ulisse e Nausica*, assimilati, in sede inventariale, dal titolo, per vero piuttosto vago, *Schizzo di figuraz.e pagana (dall'Odissea)*.



Fig. 2. Pelagio Palagi, *Ulisse alla corte di Alcino*, 1806 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, nn. 611/69-611/70.

Nel trattare le vicende dell'eroe greco, Palagi sperimenta quel processo di semplificazione del tratto grafico e dell'impianto compositivo, maturato nell'immediatezza del contatto con l'ambiente artistico capitolino, che lo porta a conformarsi al rigore teorizzato e praticato dallo scultore inglese John Flaxman.

Si tratta di un approccio che, nutrito dalle suggestioni della grafica neoclassica anglosassone, risente, per la stesura, del quotidiano esercizio di copia svolto sulla statuaria antica, da cui deriva la scoperta intenzione mimetica che rende la sequenza dei disegni assimilabile, nel suo sviluppo orizzontale e con il succedersi quasi processionale delle figure, a un fregio scolpito.

A suggerire questa impressione, oltre l'insolito formato, la modalità operativa adottata, per cui l'artista ritaglia le *silhouette* dei personaggi con segno sicuro, andando poi ad approfondirne la resa plastica mediante un accorto uso del chiaro-scuro: è il caso, in particolare, dell'episodio con l'*Accecamento di Polifemo* (fig. 3), in cui il corpo del ciclope è contornato da un'ombreggiatura, ottenuta dal tratteggio sfumato, che simula l'effetto del rilievo.

Nella selezione dei passaggi da rappresentare l'artista si attiene a scelte piuttosto canoniche, prediligendo alcuni degli snodi narrativi più noti del poema.

Tra gli esiti più riusciti del piccolo 'ciclo', nell'*Ulisse segue il carro di Nausica* (fig. 4) il ricordo dell'opera di Flaxman sconfinava quasi nel citazionismo, laddove l'intero assetto della scena sembra dipendere dal *Giunone e Minerva vanno ad assistere i Greci*, di cui Palagi possedeva un bel disegno preparatorio, tuttora nelle raccolte grafiche pervenute all'Archiginnasio.⁸³

Si avverte ancora vagamente gianesco nella rappresentazione dei risvolti 'favolosi', come la corte di Eolo (in cui si ravvisano vistosi ripensamenti a gessetto bianco) (fig. 6), o nel momento in cui Ulisse, innanzi alla maga Circe che gli sta porgendo una coppa, è dissuaso dal berne il contenuto dal sopraggiungere di un Mercurio definito, nella sua 'geometrica' nudità, da pochi significativi tratti essenziali (fig. 7).

L'unico elemento della serie che, pur vedendo coinvolto il re di Itaca, non presenta un soggetto propriamente omerico è l'*Achille a Sciro* (fig. 10), ispirato a una vicenda mitica, descritta nell'*Achilleide* di Stazio, che merita qui ricordare brevemente. Il 'pelide' per sfuggire alla convocazione alla guerra di Troia - durante la quale, secondo quanto gli era stato profetizzato, sarebbe dovuto morire - trova rifugio nella città di Sciro, presso la corte di re Licomede e, per scongiurare il pericolo di essere rintracciato, si nasconde nel gineceo del palazzo, vestendo abiti femminili. Lo scaltro Ulisse, incaricato di scovarlo e richiamarlo al dovere, travestitosi da mercante si presenta alle figlie di Licomede con un ricco corredo di stoffe e gioielli, tra cui ha nascosto un gladio. Il momento riproposto da Palagi è proprio quello in cui Achille, in vesti muliebri e circondato dalle principesse che tentano di proteggerlo, non riesce a frenare l'istinto guerriero e, brandita l'arma, viene smascherato da Ulisse e ufficialmente arruolato.

⁸³ Il n. 838, della raccolta *Disegni Palagi*, è stato pubblicato da Claudio Poppi, dopo averlo sottoposto a David Bidman (insieme agli altri attribuiti a Flaxman) per accertarne la paternità.



Fig. 3. Pelagio Palagi, *L'accecamento di Polifemo*, 1806 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1107.



Fig. 4. Pelagio Palagi, *Il carro di Nausica*, 1806 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1109.



Fig. 5. Pelagio Palagi, *La strage dei Proci*, 1806 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1110.

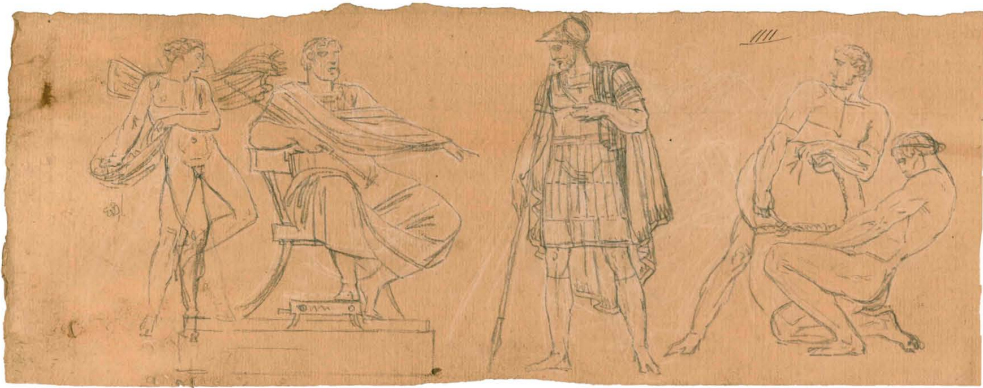


Fig. 6. Pelagio Palagi, *Eolo consegna i venti*, 1806 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1111.



Fig. 7. Pelagio Palagi, *Ulisse e Circe*, 1806 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1112.



Fig. 8. Pelagio Palagi, *Ulisse atterra Iro*, 1806 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1114.



Fig. 9. Pelagio Palagi, *L'incontro con Nausica*, 1806 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1115.



Fig. 10. Pelagio Palagi, *Achille a Sciro*, 1806 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1116.

4. Gli anni milanesi (1815-1832)

La seconda fondamentale tappa nell'itinerario umano ed artistico di Pelagio Palagi lo vede attivo per quasi un ventennio a Milano, dove si trasferisce nel 1815, reduce dall'esperienza capitolina, dopo un veloce passaggio nella natia Bologna.

Già eletta capitale del napoleonico Regno d'Italia, la città lombarda, lungi dal soccombere ai rapidi rivolgimenti politici allora in atto,⁸⁴ traeva al contrario da questi la forza per proiettarsi su un piano internazionale come centro cosmopolita in grado di incanalare e far proprie le diverse istanze culturali d'oltralpe.

La scena artistica, fino a poco tempo prima dominata sul versante pittorico dall'aggraziato e personalissimo neoclassicismo di Andrea Appiani (1754-1817) - il cui prestigioso seggio braidense un colpo apoplettico, nel 1813, lasciava improvvisamente vacante - seguiva le coordinate proposte dal più aggiornato Romanticismo europeo, volgendo alla storia medievale per attingervi soggetti e temi che, riletti alla luce delle contemporanee vicissitudini politiche, divenivano materia per nuovi percorsi espressivi intonati all'esaltazione delle virtù civiche; laddove l'attività dell'Accademia di Brera, con le sue periodiche esposizioni,⁸⁵ garantiva una via privilegiata per il mercato internazionale.

Si inaugurava un'operazione di recupero del passato non dissimile, per modalità e fini, a quella intrapresa dalla precedente stagione neoclassica, ma che sostituiva alla edificante retorica degli *exempla* greco-romani i fervori protopatriottici di un Medioevo assurto a simbolo delle inquietudini contemporanee, e che mirava, sul piano stilistico, con la riscoperta della grande tradizione pittorica quattrocentesca, alla definizione di un linguaggio artistico nazionale.

Questa la situazione in cui si imbatte Palagi al suo arrivo a Milano, dove è convocato da Giuseppe Tambroni con il progetto di fare poi ritorno a Roma insieme; impegno cui il pittore, investito dalle molte e prestigiose commissioni e forse già lusingato dalla segreta aspirazione ad una cattedra braidense,⁸⁶ si vede costretto venir meno, lasciando ripartire l'amico 'in solitaria'.

La rinuncia a seguire l'antico protettore, attardato sostenitore del verbo neoclassico, si carica di valenze simboliche se si considera la nuova strada preco-

⁸⁴ Alla caduta di Napoleone, con il congresso di Vienna (1815) la città tornava sotto il dominio austriaco come capitale del neonato Regno Lombardo-Veneto e tale sarebbe rimasta fino all'annessione al Regno di Sardegna (1859).

⁸⁵ L'Accademia di Brera, fondata nel 1776 e da subito centro propulsore della vita artistica milanese, subiva una drastica riforma nel 1803, sotto la direzione di Giuseppe Bossi, che ebbe tra gli altri risvolti l'avvio, a partire dal 1805, delle annuali esposizioni d'arte contemporanea. In tali occasioni si offriva una rassegna tanto dei lavori degli studenti, stimolati dalla prospettiva dei premi messi a concorso, quanto delle opere di artisti italiani ed europei, nonché il resoconto dell'attività della Commissione di Ornato che svolgeva un controllo sui pubblici monumenti.

⁸⁶ Verificata l'impossibilità di insidiare il posto di Luigi Sabatelli nell'insegnamento di pittura, l'ambizione di Palagi era di succedere al defunto Giuseppe Bossi (1777-1815) nella direzione della «Scuola speciale de' principi del disegno». A questo scopo furono presentate suppliche degli scolari di Bossi e inoltrate raccomandazioni dal conte Saurau, amico dell'ambasciatore austriaco presso la Santa Sede, ma tutto si rivelò inutile. Fu allora che Palagi si risolse ad istituire uno studio privato presso la chiesa sconosciuta di San Vincenzino, raccogliendo intorno a sé una folta schiera di allievi.

emente intrapresa dal Nostro - in sintonia con l'ambiente culturale che lo accoglieva, e in aperto contrasto con quanto già formalizzato a Roma - che sarà causa, peraltro, di vivissimo sconcerto da parte dello stesso ex console.⁸⁷

Compreso dalle effervescenti istanze ambrosiane e sempre forte di una sapienza antiquariale educata sui testi della classicità ma quanto mai 'eclettica' e aperta a nuove sperimentazioni, *in primis* tematiche, Palagi, senza mai tradire la propria poetica, porta a compimento durante il soggiorno milanese quella svolta che imprimerà un nuovo corso alla sua carriera.

Se è pur vero che, ingaggiato da Gaetano Bolzesi nel 1816 per la realizzazione di un grande dipinto storico e lasciato libero di scegliere tra due soggetti, il *Sacrificio di Polissena e Gian Galeazzo Sforza visitato in Pavia da Carlo VIII*, il pittore, dopo lunga riflessione, preferisce assestarsi sul più familiare episodio di mitologia greca⁸⁸ - riciclando sostanzialmente una composizione degli anni bolognesi⁸⁹ - certo non rimane insensibile all'allettante idea di entrare nel vivo del dibattito tra 'classicisti' e 'romantici', cimentandosi con il nuovo filone di storia medievale che stava prendendo rapidamente piede nel capoluogo lombardo.

Tanto che, verosimilmente già nello stesso 1816, vinte le iniziali titubanze, e mentre la tela Bolzesi era 'in cantiere', si risolveva a provarsi con il tema patriottico inizialmente propostogli, elaborando una composizione che sarà tradotta in un dipinto, già nel novembre del 1817 ammirato da Stendhal nella collezione del conte Alari.⁹⁰

L'accoglienza riservata a tale soggetto, che costituisce la prima consapevole incursione del nostro in una 'modernità' storicamente intesa, di cui questa originaria versione è nota solo attraverso uno studio grafico preparatorio (New York, Metropolitan Museum),⁹¹ doveva procurargli non poche soddisfazioni, tanto da essere riproposto, leggermente mutato nelle forme, in altri due dipinti monumentali, per il conte Luigi Porro Lambertenghi e per Giacomo Mellerio, entrambi

⁸⁷ Indicativa delle due diverse e inconciliabili posizioni assunte da Tambroni e Palagi, la lettera, datata 17 marzo 1819, con cui il console, da Roma, si rivela incredulo, per non dire scandalizzato, alla notizia che Palagi avesse sottoposto alla commissione preposta un progetto per il monumento da erigersi ad Andrea Appiani che prevedeva, per l'effigiato, abiti contemporanei. Riportiamo, di seguito, alcuni significativi passi della missiva: «Si è sparso per alcune lettere e per il *Conciliatore* una voce in Roma, che mette a rumore e fa ridere tutti. Essa concerne il monumento di Appiani, del quale la statua sarà vestita con scarpe, calzette, camicia e Tabarro. Non m'importerebbe punto come ch'ella fosse se in mezzo a tutto ciò la calunnia non mescolasse il tuo nome come autore del progetto. [...] Si dice che questo goffo pensiero del tabarro sia in origine dei Romantici. Tu noto, e rispettato da tutti pel tuo sapere, per il tuo gusto puro, e ragionevole, innalzati, tuona e abbatti queste maledizioni di sconcie idee, e non permettere che dove il Palagi può parlare e dettar precetti si cada in questo fango di arte» (già resa nota da R. GRANDI, *Il Romanticismo storico e Pelagio Palagi*, «Critica d'arte», CLXXII/CLXXIV, 1980, p. 149-163, in partic. p. 150).

⁸⁸ Per le lettere di Bolzesi a Palagi relative alla commissione cfr. BCABO, fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 4, n. 8-22.

⁸⁹ Il soggetto era tra quelli proposti nel 1802 come esercizio grafico per i partecipanti all'Accademia della Pace, ed è elaborato da Palagi in un disegno presente, in forme analoghe a quelle sviluppate nel più tardo dipinto, nell'album 2787 (n. 9).

⁹⁰ STENDHAL, *Roma, Napoli e Firenze. Viaggio in Italia da Milano a Reggio Calabria*, Roma, Laterza, 1990, p. 46.

⁹¹ L'ipotesi che il disegno del Metropolitan Museum sia da riferire alla prima versione del soggetto (la tela Alari, appunto) è stata avanzata da Claudio Poppi nella scheda per lo *Studio della testa di Gian Galeazzo* nel catalogo *Pelagio Palagi pittore* cit., p. 167-168, scheda n. 42, cui si rimanda per l'attenta disamina delle dinamiche relative alla commissione dei tre dipinti.

presentati alle esposizioni di Brera, rispettivamente nel 1821 e nel 1822 (e oggi nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e nel Museo Civico di Lodi).

Frattanto, nel 1820, stimolato dal felice esito del *Gian Galeazzo Sforza*, Palagi trae ispirazione da un altro capitolo di storia medievale cittadina per un grande disegno a fuliggine e biacca, presentato alla rassegna braidense di quell'anno con l'altisonante titolo di *Matteo Visconti che, abbandonando la solitudine di Nogarola, si presenta in Asti a Enrico VIII, vince l'animo di quell'Augusto e pone i fondamenti della famiglia Viscontea* (Torino, collezione privata), nella stessa circostanza in cui Francesco Hayez col *Pietro Rossi* inalbera quello che è da subito riconosciuto come l'autentico manifesto del Romanticismo storico. Questa seconda prova palagiana, sebbene meno convincente, rappresenta un ulteriore significativo passo nella messa a punto di quel teatro degli affetti - in questo caso, invero, quanto mai teatralmente esibiti - che trovava, si direbbe, non solo la propria scenografica ambientazione, ma una ragione artisticamente legittimante, nei fastosi interni dai richiami decorativi ripartiti tra suggestioni bizantine e goticheggianti.

Si susseguono, nel corso del terzo decennio del secolo, i quadri storici ispirati all'imperante retorica romantica e pervasi da quel *décor* che sarà cifra caratterizzante la produzione palagiana, di cui la Biblioteca dell'Archiginnasio possiede prime idee e disegni preparatori, spesso non riconosciuti dall'inventario manoscritto: è il caso dello schizzo per la figura di *Cola di Rienzo* (n. 723; fig. 11) o di quello, già precisissimo nella descrizione dell'elaborato costume rinascimentale, per l'elegante dama del *Sisto V che ricusa di riconoscere la propria sorella* (n. 674; fig. 12).

I titoli che lo stesso artefice orgogliosamente elenca nella sua autobiografia,⁹² accostandovi, compiaciuto, i prestigiosi nomi dei rispettivi committenti ed acquirenti, presuppongono da parte del Nostro una notevole versatilità di forme e cultura, quella capacità di muoversi con sostanziale disinvoltura in ambiti narrativi inesplorati, che si fondava su un'insaziabile curiosità alimentata da sempre nuove letture,⁹³ con una spiccata predisposizione per i momenti di storia non ufficiale che permettessero di approfondire contesti e sentimenti.

L'accusa, mossagli per primo da Giuseppe Mazzini,⁹⁴ di una certa tiepidezza

⁹² Merita ricordarli nella successione proposta dall'autore stesso: «Per il conte Porro [...] *Carlo VIII di Francia che nella sua calata in Italia visita il moribondo Gio. Galeazzo m.se Sforza nel castello di Pavia* [...]. Per il banchiere Milius, *Gustavo Adolfo che a[lla] presenza degli Stati di Svezia incorona la giovinetta sua figlia Maria Cristina*. [...] Per il m.se Antonio Visconti un quadro rappresentante *Enrico di Luxemburg imperatore che soggiornando nella città d'Asti, ad istanza del Garbagnate fa a sé venire Matteo Visconti ed altri principali*. [...] Per il m.se Pallavicino [*Colombo*] *che stando per imbarcarsi nel porto di Palos per intraprendere il suo primo viaggio di scoperta abbraccia i suoi due figli e gli raccomanda al suo protettore padre Giovanni Perez*. Pel banchiere Pelloso di Genova dipinse una gran tela ove rappresentò il ritorno di Colombo dalla sua prima spedizione [...]. Lo stesso acquistò vari quadri piccoli, l'uno de' quali su tavola rappresenta *Colla di Rienzo che spiega al popolo romano i monumenti ove sopra sono tracciati i fasti dei loro antichi concittadini*».

⁹³ Per i soggetti d'argomento medievale i volumi consultati, come si apprende dagli appunti autografi (BCABO. fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 30, fasc. 8), sono numerosi. Si segnalano, per la frequenza con cui ricorrono, la *Storia d'Italia* di Francesco Guicciardini, la *Storia di Milano* di Pietro Verri e l'*Histoire des republiques italiennes du Moyen Âge* di Jean Charles Léonard Simonde de Sismondi.

⁹⁴ GIUSEPPE MAZZINI, *Modern Italian Painters*, «London and Westminster Review», XXXV, 1841.



Fig. 11. Pelagio Palagi, *Schizzo per "Cola di Rienzo spiega al popolo romano i monumenti"*, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 723.



Fig. 12. Pelagio Palagi, *Schizzo per "Sisto V ricusa di riconoscere la propria sorella"*, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 674.

nella scelta dei soggetti storici da rappresentare, mai seriamente compromessi, anche solo in dimensione evocativa, con le sofferte vicende politiche a lui contemporanee, non rende giustizia (e ne fraintende lo spirito) ad un artista che avvertiva pressanti le urgenze di carattere narrativo piuttosto che quelle ideologiche, e che, laddove affrancato dalle esigenze della committenza, tendeva a muoversi su percorsi collaterali a quelli battuti da tanti altri colleghi, prediligendo la piacevolezza disimpegnata dell'aneddoto alla severità di intenti dell'artista politico.

Riprova di questo «storicismo oggettivo e spassionato, senza tensioni ideali»⁹⁵ è deducibile nel fatto che lo stesso tema medievale destava l'interesse di collezionisti schierati su posizioni politiche agli antipodi, come è il caso del progressista conte Porro e dell'austriacante Giovanni Mellerio, entrambi orgogliosi acquirenti di una versione del *Gian Galeazzo*.

Forse unica, per quanto marginale, concessione ai fervori risorgimentali, al fine di sollecitare la sensibilità del riguardante, il programma espressivo faceva ricorso a un patetismo codificato nelle sue forme gestuali, che poteva anche prestarsi, al caso, come manifestazione delle insofferenze ed aspirazioni condivise dal pubblico: seppure in forma mitigata rispetto all'accesa partecipazione hayeziana, attraverso accorgimenti più o meno criptici, non si può quindi escludere che anche quest'arte ambisse in qualche misura a farsi portavoce, per il tramite committivo di un ceto dirigente orgogliosamente coinvolto, del malcontento diffuso e del pervadente anelito alla libertà.

Ma il Medioevo di Palagi, seppure senza risolversi esclusivamente in un *décor* da trovarobe, costretto com'è, per lo più, nei limiti dell'apologia dinastica, misura le proprie altezze nella distanza imposta dalla dimensione del racconto e nella sua forza evocatrice.

Sulle tele e, prima ancora, sui fogli palagiani rivive un passato dai connotati quasi romanzeschi, pur sempre aspiranti a una verosimiglianza di fondo, ottenuta per mezzo di una ricostruzione ambientale irreprensibile.

Il racconto, infatti, è sempre disciplinato dal rigore con cui è allestita la messinscena, che, aspirando all'attendibilità storica, antepone a tutto lo scrupolo del ricercatore. Avvezzo ad una certa 'mobilità' di contesti - che lo vedeva inscenare con pari disinvoltura le cronache milanesi del Trecento, i viaggi di Cristoforo Colombo, o le vicende delle corti rinascimentali - Palagi intensifica, se possibile, la precisione filologica che sottende a queste rappresentazioni, sostenuto da un *iter* di indagini che investivano i più svariati settori: oltre all'immane scandaglio delle fonti letterarie, egli porta avanti approfondite ricerche di carattere architettonico-decorativo - onde definire i caratteri di quel gusto neogotico che plasmerà anche il '*design*' contemporaneo - e di costume, prendendo, di volta in volta, a riferimento manufatti antichi e descrizioni testuali.

Paradigma di questo solerte e minuzioso procedere è offerto dal dipinto *Gustavo Adolfo re di Svezia prima di partire per la guerra di religione riceve dall'assemblea degli Stati generali giuramento di fedeltà alla propria figlia Cristina*,

⁹⁵ R. GRANDI, *Un pittore tra Rivoluzione* cit., p. 44.

esposto all'Accademia di Brera nel 1824, la cui gestazione richiese al pittore un accurato, preventivo studio svolto, appunto, sulle fonti più disparate. È tutto entro le collezioni della Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna il materiale che permette di documentare le diverse fasi del paziente processo creativo a monte dell'opera.

In un foglio di schizzi del Gabinetto Disegni e Stampe (n. 669; fig. 13) l'artista accosta appunti araldici (lo stemma del casato dei Vasa, riprodotto ad inchiostro nero e corredato delle necessarie didascalie che indicano le campiture cromatiche), i profili di Cristina e Gustavo II, ricavati da antiche monete, e la riproduzione di un colletto di pizzo seicentesco.

A queste annotazioni grafiche vanno poi integrati i *Ricordi per il quadro di Gustavo Adolfo* riportati su un foglio protocollo del fondo speciale archivistico (cart. 30, fasc. 8, n. 79), sorta di agevole prontuario per l'artista che volesse cimentarsi con soggetto di corte svedese: sono scrupolosamente segnalate le tavole presenti nell'edizione norimberghese del 1697 dell'*Histoire du règne de Charles-Gustave, roy de Suède* di Samuel von Pufendorf,⁹⁶ da cui poter trarre preziosi spunti su vestiario e arredi, e vengono date precise indicazioni gerarchiche per la disposizione sulla scena dei diversi personaggi.

In questo senso Palagi si pone a buon diritto, pur senza averlo mai frequentato direttamente, tra i più vigorosi interpreti figurativi del romanzo storico, che in ambito letterario conosceva proprio nella Milano tra gli anni '20 e '30 dell'Ottocento - per merito delle penne di Tommaso Grossi, Cesare Cantù e, soprattutto, Alessandro Manzoni - la sua stagione più proficua.⁹⁷

L'impalcatura narrativa, perfezionata da Palagi nel corso di trent'anni d'intensa attività grafica e pittorica, dà i primi vistosi segni di cedimento all'aprirsi del quarto decennio del secolo. Come un fatale spartiacque (fra i tanti che ne scandiscono la carriera), l'anno 1830 vede il nostro cimentarsi con un repertorio illanguidito e capriccioso, significativamente esemplato dal dipinto *Filippo Lippi dichiara il suo amore a Lucrezia Buti che gli fa da modella* commissionatogli dal pavese Francesco Paolo Dagna. L'episodio cronachistico, spogliato di ogni residuo di autorevolezza esemplare, si fa pretesto per una messa in scena da pessimo *feuilleton*, con gli improvvisati amanti che approfittano del sopore della suora posta a guardia (dettaglio 'pettegolo' richiesto dal committente), per abbandonarsi a una dimostrazione d'amore stucchevolmente manierata.

Vogliamo accostare, a ideale risarcimento di questa prova - indebolita nello spirito se non nella forma - e del ruolo servile che Palagi, a dispetto delle sue convinzioni, si vede costretto affidare all'artista-seduttore ritrattato, un interessante schizzo che, almeno nelle intenzioni, rivendica orgogliosamente la digni-

⁹⁶ SAMUEL VON PUFENDORF, *Histoire du règne de Charles-Gustave, roy de Suède*, Nuremberg, Christoph Riegel, 1697.

⁹⁷ Il Romanticismo storico, che in pittura aveva i suoi primi esponenti in Hayez e Palagi, trovava in letteratura la sua espressione più autentica nel romanzo di ambientazione medievale. Tra i titoli più rappresentativi del genere, tutti di *milieu* lombardo, si ricordano *Marco Visconti* (1834) di Tommaso Grossi, *Margherita Pusterla* (1838) di Cesare Cantù e il capolavoro manzoniano *I promessi sposi*.

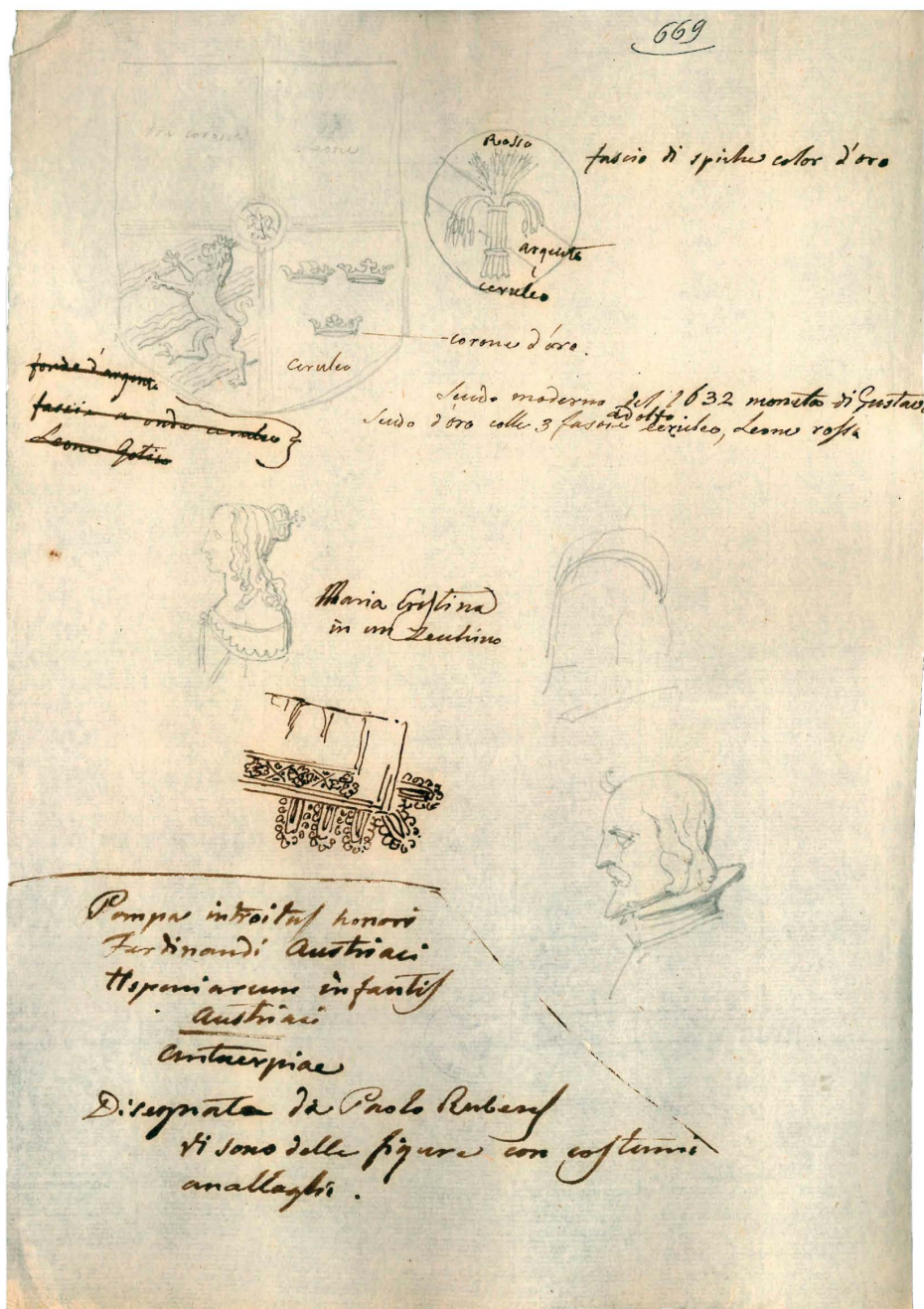


Fig. 13. Pelagio Palagi, Schizzi e annotazioni per il dipinto "Gustavo Adolfo Re di Svezia riceve dall'assemblea degli Stati generali giuramento di fedeltà alla propria figlia Cristina", 1822, BCABo, GDS, raccolta Disegni Palagi, n. 669.

tà artistica e la considerazione in cui l'alta professionalità pittorica era tenuta anche presso le personalità più notabili.

Palagi vi raffigura un elegante cavaliere, in sontuosi abiti rinascimentali, nell'atto di abbandonare lo scranno su cui è assiso per raccogliere qualcosa dal suolo: il gesto caratteristico, unitamente al vaghissimo schizzo tracciato a matita in secondo piano, sembra gettare le basi di un'idea per *Carlo V raccoglie il pennello a Tiziano* (fig. 14). Un'immagine dell'artista-cortigiano, onorato dai potenti, certo più in linea con la consapevolezza che del proprio prestigio, anche sociale, doveva avere il maestro bolognese, e che introduce evocativamente ai successivi sviluppi della sua carriera, di lì a poco convocato a Torino dal re di Sardegna Carlo Alberto di Savoia.



Fig. 14. Pelagio Palagi, *Carlo V raccoglie il pennello a Tiziano*, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 773.

5. A Torino: la fine del 'racconto' (1832 -1860)

Il capitolo conclusivo della parabola palagiana si svolge a Torino, presso la corte sabauda. Un 'crepuscolo dorato' che sancirà il progressivo abbandono dell'attività pittorica, per inaugurare una carriera da architetto-decoratore, prodiga di soddisfazioni.

La dimensione artistica e l'identità professionale rinnovate hanno portato gli studiosi a considerare questo periodo isolatamente rispetto al percorso fino ad allora condotto dal Nostro,⁹⁸ e, anche in questa sede, ci si limiterà a focalizzare i rari interventi nella grafica 'narrativa'.

Avvertendo la propria inadeguatezza, e un certo disagio, a mantenere il passo con le mode incombenti, ormai sempre più insofferenti nei confronti della pittura di storia di cui era stato portavoce, Palagi coglie la possibilità offertagli dal re Carlo Alberto per reinventarsi come artista di corte, interpretando un ruolo che sente particolarmente congeniale e che gli permette di dare libero sfogo al proprio inesauribile genio inventivo.

Durante il precedente soggiorno milanese non era mancata l'occasione a Pelagio di misurarsi con la progettazione architettonica in due importanti cantieri patrizi, il palazzo Arese Lucini e la villa Traversi di Desio, dando prova di capacità espressive e di un'originale interpretazione anche nell'uso di sintassi non figurative, che dovettero avere un peso decisivo per il successivo ingaggio torinese.

In quest'ottica si compie la rinuncia alle velleità di narratore, e la sua produzione vira decisamente all'ambito esornativo, da cui deriva un accresciuto ricorso al mezzo grafico, con finalità molto diverse rispetto alla produzione precedente. Un addio al 'sistema' che non può mai dirsi definitivo e che vedrà il nostro esercitarsi occasionalmente (e sempre più affaticato) con brani mitologici o storici, perseguendo esiti tra loro molto diversi.

Questa progressiva presa di distanza dal genere si traduce sul foglio in soluzioni grafiche miniaturizzate e, in ordine compositivo, circoscritte a poche essenziali figure (fig. 15).

L'opera che inalbera al meglio i residui di uno spirito illustrativo ormai in via di assopimento è la serie di disegni con il *Trionfo del console Lucio Paolo Emilio*, contenuti nell'album che Palagi dona a Carlo Alberto di Savoia:⁹⁹ uno straordinario ciclo in cui rivive tutto il fasto della passata stagione neoclassica, dispiegato adottando una soluzione 'a fregio', in cui forma e contenuto si assestano

⁹⁸ Se è vero che non mancano gli studi sull'intensa e variegata attività sostenuta presso la corte sabauda, generalmente questi costituiscono materia a parte, anche laddove si è tentata una ricostruzione complessiva dell'opera di Palagi. Renzo Grandi, nel suo contributo al catalogo della mostra monografica (1976), ripercorre la produzione pittorica dalle origini agli anni milanesi, mentre saggi a parte sono dedicati a *Palagi ornataista e arredatore* (LUISA BANDERA GREGORI, *Palagi ornataista e arredatore*, in *Pelagio Palagi artista* cit., p. 177-187), all'attività nel Palazzo Reale di Torino e nel castello di Racconigi (FRANCA DALMASSO, *Pelagio Palagi nel Palazzo Reale di Torino e notizie relative a Racconigi*, in *Pelagio Palagi artista* cit., p. 203-213). Lo stesso approccio si ripeterà in occasione dell'esposizione *L'ombra di Core*, con i saggi di Claudio Poppi e Fernando Mazzocca che analizzano esclusivamente i periodi bolognese, romano e milanese dell'artista, trascurandone l'epilogo sabauda.

⁹⁹ LAURA FACCHIN, *Il Trionfo del console* cit.



Fig. 15. Pelagio Palagi, *Diana ed Endimione*, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 66.

su una dimensione antiquaria efficacissima per resa. Palagi coniuga la grande forza evocatrice del trionfo antico con una descrizione analitica tutta giocata su quell'attenzione scrupolosa al dettaglio erudito che ne caratterizza lo stile dal tardo periodo romano.

Dopo questa eccellente prova - che dovrebbe datarsi, in base alle informazioni contenute nell'*Autobiografia*, intorno al 1839¹⁰⁰ - si fanno sempre più episodiche le incursioni nel disegno di figura e, per lo più, l'artista si limita a fornire le idee grafiche che saranno poi tradotte in pittura (soprattutto parietale) da un'*equipe* di fedeli allievi.

La sola impresa pittorica di grande respiro e di tema pagano cui si sottoporrà è la tela con la *Danza delle Ore* per il soffitto della sala da ballo del Palazzo Reale,¹⁰¹ in cui, chiamato a confrontarsi col redivivo tema mitologico, fatica a ritrovare lo spirito del passato e mette in scena un Olimpo ferocemente terreno, appesantito com'è nelle forme e nell'ispirazione.

I lunghissimi tempi di gestazione (dalla commissione del 1838, la pittura verrà pubblicata postuma nel 1861), d'altra parte, non fanno che attestare la perduta consuetudine con gli dei superni, ormai imbolsiti superstiti di una tradizione culturale che aveva conosciuto ben altri, felicissimi esiti.

¹⁰⁰ In quell'anno Palagi è insignito dallo stesso Carlo Alberto dell'Ordine del Merito Civile, proprio in ragione del dono dell'album al sovrano.

¹⁰¹ LUCIA CALZONA, *La Danza delle Ore per la sala da ballo del Palazzo Reale*, in *Pelagio Palagi alle Collezioni Comunali d'Arte*, Ferrara, Edisai, 2004, p. 32-34.

Catalogo

A conclusione di questo saggio, si è voluta operare una selezione, tra i numerosi esemplari di grafica 'narrativa' rintracciati nel fondo *Disegni Palagi*, degli otto fogli autografi più rappresentativi per l'alta qualità d'esecuzione e il cui soggetto è stato riconosciuto in occasione del già citato lavoro di revisione condotto da chi scrive sull'inventario manoscritto. Tali elaborati si presentano in forma di sintetiche schede ordinate cronologicamente a scandire i momenti dell'attività palagiana precedenti il definitivo trasferimento torinese, e vanno a costituire un agile catalogo esemplificativo di quanto fin qui esposto.

I. *Antigone sorpresa mentre dà sepoltura al corpo di Polinice*, 1805 ca.
Penna ad inchiostro bruno, su carta avorio, mm. 193 x 268, n. 763 (fig. 17)

Pur se assente tra i soggetti elencati nelle *Riflessioni critticho-pittoriche*,¹⁰² il disegno è verosimilmente da riferirsi agli esercizi praticati nell'ambito della bolognese Accademia della Pace. Si conforma infatti, per stile ed ispirazione, ai tanti elaborati presenti nell'album 2787, dove Palagi raccoglie i primi pensieri per quelle 'storie' che andava settimanalmente sottoponendo ai consoci, accompagnando la composizione grafica con una didascalia esplicativa dell'episodio messo in scena.

A conferma di un'operatività che si snodava lungo l'inesausta indagine compositiva, svolta attraverso una serie di studi, per poi approdare alla scelta della soluzione più convincente, lo schizzo n. 764 (fig. 16) propone un'interessante 'variazione sul tema' di identiche dimensioni, che però, priva com'è della titolazione e meno approfondita nella stesura, deve essere stata poi scartata dall'autore.

D'altra parte, in mancanza della redazione definitiva - che, nei saggi dell'Accademia della Pace, era generalmente eseguita ad acquerello su cartoncino più solido - non esiste la possibilità di appurare se quella in esame possa essere la composizione assunta per l'edizione finale.

Ad ulteriore sostegno dell'ipotizzata appartenenza agli anni bolognesi, il foglio n. 747 - che reca un vivace studio per *Le troiane incendiano le navi* - , identico nel supporto¹⁰³ e analogo per esecuzione, è stato datato da Claudio Poppi intorno al 1805,¹⁰⁴ poco prima che il Nostro si trasferisse a Roma.

Come puntualmente indicato dallo stesso Palagi in coda al titolo, la scena si ispira alla tragedia che Sofocle dedica all'eroina Antigone e, in particolare, il momento scelto è quello rievocato dalle parole della guardia che trascina la giovane appena arrestata al cospetto del re di Tebe Creonte: Antigone è stata sorpresa

¹⁰² BCABO, fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 30, fasc. 9, n. 34.

¹⁰³ Con le due versioni dell'*Antigone* e i n. 729, 749, 758, 767, 792, 793, il n. 747 condivide identità di supporto per qualità della carta e dimensioni. Tali caratteristiche consentono di stabilire come questi fogli (separati nell'attuale numerazione) fossero stati rifilati dalla stessa "matrice" e quindi verosimilmente continui nell'esecuzione.

¹⁰⁴ *L'ombra di Core* cit., p. 86, scheda n. 25, di C. Poppi.



Fig. 16. *Antigone sorpresa mentre dà sepoltura al corpo di Polinice*, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 764.



Fig. 17. *Antigone sorpresa mentre dà sepoltura al corpo di Polinice*, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 763.

dal gruppo di soldati messo a guardia del cadavere di Polinice, mentre, contro la volontà del sovrano, dava sepoltura al fratello colpevole di tradimento.¹⁰⁵

Un'efficace chiave di lettura, che permette di orientarsi nelle scelte espressive adottate dal bolognese, può essere data proprio dal confronto tra i due schizzi di medesimo soggetto: ad una teatralità 'di circostanza', ben modulata ma sostanzialmente incolore, Palagi si direbbe preferire una composizione più raccolta ed emotivamente coinvolgente, con Antigone, letteralmente riversa sul corpo del congiunto, che, preda di un'alienante commozione, non presta attenzione agli armigeri sopraggiunti per arrestarla.

Nel definire graficamente il nodo del gruppo centrale, il tratto si fa più insistito e ricorre ad effetti chiaroscurali (ottenuti anche mediante un tratteggio sostenuto) che, pur nella sintesi estrema imposta dalla natura stessa del bozzetto, pervengono ad un'efficace resa di plasticità e profondità spaziale.

II. *Pericle visita Anassagora*, 1806-1808 ca.

Matita nera, penna ad inchiostro bruno, su carta avorio, mm. 205 x 250, n. 759 (fig. 18)

III. *Pericle visita Anassagora*, 1806-1808 ca.

Matita nera, penna ad inchiostro bruno, su carta avorio, mm. 203 x 256, n. 771 (fig. 19)

L'identificazione del soggetto, riproposto con poche marginali varianti nei due schizzi e non troppo frequentato in pittura, muove necessariamente dalla figura di Pericle, riconoscibile per il caratteristico cimiero.

Si tratta, in vero, di un passaggio narrativo, riportato da Plutarco nelle *Vite parallele*,¹⁰⁶ che vede coinvolti il politico ateniese e il filosofo Anassagora, suo antico maestro; episodio che, quasi ignorato dalla tradizione iconografica precedente, incontra una discreta fortuna proprio nell'accademismo neoclassico.¹⁰⁷

Narra il biografo greco che, sentendosi trascurato dal suo illustre allievo, Anassagora aveva deciso di darsi la morte per inedia e giaceva col capo velato attendendo il momento del trapasso. Appresa questa circostanza, Pericle accorse a fargli visita e lo esortò a desistere dalla decisione presa, manifestando dolore non tanto per Anassagora quanto per se stesso, che sarebbe rimasto privo del suo prezioso consiglio. Il vecchio allora, scostatosi il velo dal viso, gli rispose icasticamente: «Quando si vuole che un lume non si spenga bisogna alimentarlo con olio».

In entrambi gli schizzi la frase di Anassagora è scopertamente evocata dalla lucerna che il vecchio addita al visitatore e che costituisce la più significativa variante tra le due composizioni: se nel n. 759 (fig. 18) questa è collocata in primo

¹⁰⁵ Sofocle, *Antigone*.

¹⁰⁶ Plutarco, *Vita di Pericle*, 16.

¹⁰⁷ Tra le altre si segnalano le versioni pittoriche dei francesi Jean Augustine Belle (1751-1841) e Jean-Charles Nicaise Perrin (1754-1831) e dell'italiano Odorico Politi (1785-1846).

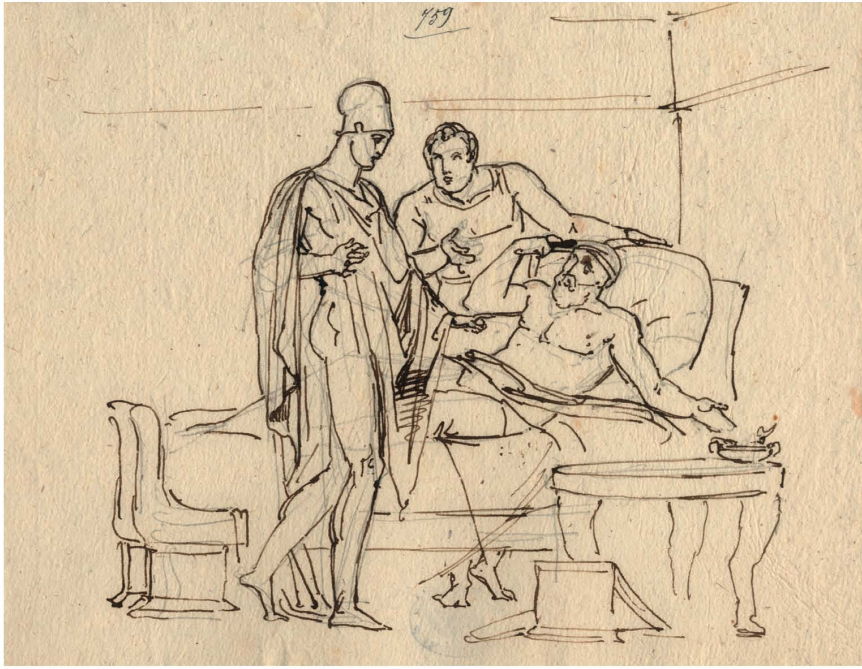


Fig. 18. *Pericle visita Anassagora*, 1806-1808 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 759.



Fig. 19. *Pericle visita Anassagora*, 1806-1808 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 771.

piano, su un tavolino presso il giaciglio, nel n. 771 (fig. 19) appare più centrale ma arretrata, in linea con la figura stante di Pericle.

Volendo azzardare ipotesi in merito alla successione tra i due elaborati, questo dettaglio diviene discriminante: si sarebbe, infatti, indotti a credere che il n. 771 potesse costituire la prima idea compositiva, con il gesto del vegliardo ancora suscettibile di essere frainteso come espressione declamatoria verso Pericle, in seguito corretto spostando il 'fuoco' della lucerna sul lato opposto, così da evitare una sovrapposizione di elementi.

Ancora una volta, considerata la particolarità dell'aneddoto rappresentato, di saporita erudizione, che non conobbe poi - come per tanti altri casi - una trasposizione pittorica, è verosimile che gli schizzi siano stati concepiti come esercizi accademici.

Considerazioni di carattere stilistico inducono a riferirli agli anni romani: dal caotico reticolo tracciato a matita, la penna di Palagi isola, con segno sicuro, le sagome estremamente lineari dei tre personaggi e i pochi elementi di arredo che connotano l'ambiente, in una sintesi formale in linea con gli stilemi che animano la ricerca espressiva palagiana sull'esempio delle fortunate invenzioni di Flaxman, i cui esemplari andava acquistando verosimilmente sul mercato romano.

La storia greca che aveva già fatto la sua apparizione nelle esecuzioni bolognesi, si afferma nel repertorio del nostro proprio durante il soggiorno capitolino, come esemplato, tra gli altri, dalle due tele aventi per protagonista Leonida - la non finita *Leonida in partenza per le Termopili* (1806-1807) e *Leonida che condanna Cleombroto* (1807-1810), di analoga derivazione plutarchea (che suggeriscono, nella comunanza della fonte, una possibile datazione anche per gli schizzi in esame) - o i tanti episodi della vita di Alcibiade che Palagi andava scrupolosamente annotando nei suoi taccuini per poi tradurli in avvincenti soluzioni grafiche.¹⁰⁸

IV. *San Pietro e il centurione Cornelio*, 1815 ca.

Matita nera, su carta avana, mm. 295 x 416, n. 1131 (fig. 20)

Il foglio in esame si segnala, tra i non frequenti disegni a soggetto religioso,¹⁰⁹ per il carattere narrativo che lo discosta dall'iconicità devota delle maestose *Vergini* di ispirazione reniana.

Se il formato orizzontale e la formula aneddotica escludono la possibilità di un'idea per pala d'altare, la stessa incorniciatura a *passé-partout* pensata dall'autore si direbbe suggerire una predisposizione alla traduzione incisoria.

¹⁰⁸ BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 2787 / 39-42 e 47-53.

¹⁰⁹ Se si escludono le occasionali incursioni nel repertorio veterotestamentario (n. 731), la produzione religiosa si limita a studi per *Madonna col Bambino* e *Sacra Famiglia* per lo più preparatori alle due pale d'altare per la parrocchiale di Muggiò (n. 611/37, 38; 667; 673) e per la cappella di Carlo Alberto di Savoia in Palazzo Reale a Torino (n. 907; 921; 1125 v.), e a pochi altri schizzi, relativi agli anni torinesi, con *L'educazione della Vergine* (n. 611/13, 17, 62; 728) e una *Maddalena penitente* (n. 981; 1002; 1043).



Fig. 20. *San Pietro e il centurione Cornelio*, 1815 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1131.

L'episodio è tratto dagli *Atti degli Apostoli*, la cui rispettiva pagina, verosimilmente, avrebbe dovuto illustrare, e propone il momento in cui il centurione Cornelio, mandato a chiamare San Pietro, al sopraggiungere dell'apostolo gli si prostra davanti, ma è subito dispensato da quest'atto di sottomissione, con l'esclamazione da parte del santo: «Alzati! Anch'io sono un uomo come te».¹¹⁰

Volendo formulare un'ipotesi di datazione, l'estremo grafismo, che rinuncia ad ogni effetto pittorico, e il calibrato equilibrio strutturale, ispirato ad una dichiarata adesione al verbo classicista, in uno scoperto *revival* di forme secentesche, suggeriscono possa trattarsi di un'opera dell'estremo periodo romano, forse già prossima al congedo dalla Città Eterna in previsione del ritorno in patria.

La composizione ha sviluppo diagonale, secondo una consuetudine propria della produzione di Palagi a partire dagli anni romani, dove il fulcro della scena è posto sulla destra, alla sommità di una breve scalinata.

Sull'esempio della grande pittura di storia di Domenichino e Poussin, l'artista allestisce un 'teatro' accademico, animato da una gestualità di circostanza e, se

¹¹⁰ *Atti degli Apostoli*, 10, 26.

si eccettua la figura del santo, necessariamente caratterizzato, da 'tipi' che si conformano alla bellezza adolescenziale, così come codificata dall'ideale classico.

Non manca poi una spiccata attenzione al dato archeologico - privilegiato oggetto di studio degli anni romani - tutta riversata nelle elaborate scenografie che fanno da quinta al dramma neotestamentario, di cui l'artista indaga, con insistita cura filologica, i diversi motivi decorativi.

V. *Fra Lorenzo ferma i soldati presso la tomba di Giulietta*, 1827 ca.
Matita nera, biacca, su carta avana, mm. 422 x 296, n. 426 (fig. 21).

VI. *Funerali di Romeo e Giulietta*, 1827 ca.
Matita nera, biacca, su carta avana, mm. 425 x 295, n. 427 (fig. 22).

Concepita *en pendant*, la coppia di disegni costituisce, insieme con un altro foglio attualmente in collezione privata,¹¹¹ l'unica incursione ad oggi nota di Pelagio Palagi nell'infelice vicenda degli 'amanti di Verona', un soggetto in voga presso l'ambiente culturale milanese in cui il nostro si andava imponendo, nel corso del terzo decennio del secolo, tra i più significativi esponenti di quel Romanticismo storico che proprio nel *revival* delle atmosfere medievali ha la sua espressione più efficace.

La fonte cui attingono gli episodi rappresentati è significativamente la novella di Luigi Da Porto - che aveva ispirato anche Shakespeare per la sua celebre tragedia - una cui riedizione, data alle stampe a Pisa nel 1831, era illustrata, tra le altre, da un'incisione che Carlo Lasinio aveva tratto dal dipinto di Francesco Hayez, *Gli sponsali di Giulietta e Romeo procurati da fra Lorenzo*.¹¹²

Tutt'altro che convenzionale la scelta dei momenti che Palagi mette in scena: nel n. 426 (fig. 21) l'artista elabora un raffinato compendio grafico del difficile passaggio - assente nella versione shakespeariana - che vede fra Lorenzo sorpreso dalle guardie del podestà mentre, con un confratello, sta piangendo sul sepolcro scopercchiato dei Capuleti e, interrogato dagli uomini sulle sue intenzioni, intima loro: «nessuno di voi mi s'accosti, perciocchè io vostro uomo non sono; e se alcuna cosa volete, chiedetela di lontano»,¹¹³ laddove il n. 427 (fig. 22) si riferisce puntualmente alla drammatica chiusa: «e tratto gli due amanti, nella chiesa di santo Francesco sopra due tapeti gli fe' porre. In questo tempo i padri loro nella detta chiesa vennero, e sopra i loro morti figliuoli piagnendo, da doppia pietà vinti (avvegnachè inimichi fussero) s'abbracciarono».¹¹⁴

Il grado di estrema finitezza esecutiva dei fogli, per cui l'artista, combinando

¹¹¹ F. MAZZOCCA, *Palagi a Milano* cit., p. 27-45, p. 33.

¹¹² Il dipinto, presentato all'esposizione di Brera nel 1827 ed acquistato dal conte Franz Erwein von Schönborn-Wiesentheid (1776-1840), Pari del regno di Baviera, si trova oggi a Nürnberg, nella Graf Schönborn-Wiesentheid Kunstsammlung (F. MAZZOCCA, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta Editore, 1994, p. 161-162).

¹¹³ LUIGI DA PORTO, *Giulietta e Romeo. Novella storica*, Pisa, F.lli Nistri, 1831, p. 44.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 45.



Fig. 21. *Fra Lorenzo ferma i soldati presso la tomba di Giulietta*, 1827 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 426.



Fig. 22. *Funerali di Romeo e Giulietta*, 1827 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 427.

matita nera e biacca, definisce una plasticità giocata sul contrasto cromatico di incavi ombrosi e bagliori aggettanti, induce a supporre fossero destinati ad essere tradotti in incisione. La stessa particolarità dei soggetti trattati (fedeli parafrasi al testo letterario), conferma questa ipotesi e li suggerisce pensati per illustrare una pubblicazione dello scritto di Da Porto.

L'artista indugia in una ricostruzione d'ambiente che, aldilà di un *décor* dalle vaghe suggestioni goticheggianti, ambisce ad una resa, per quanto possibile, filologicamente sostenuta, inserendo elementi ornamentali che di lì a poco saranno propri anche delle elaborazioni architettoniche ideate per il patriziato lombardo.¹¹⁵

Affinità stilistiche e tecniche con lo studio per la pala d'altare (mai realizzata) destinata alla chiesa di San Francesco di Paola a Napoli (n. 425),¹¹⁶ cui in passato il n. 426 fu accostato anche tematicamente, induce una datazione prossima al 1827, quando il Nostro, impostosi sulla ribalta artistica milanese, sosteneva anche una cospicua attività calcografica, in parte producendo in proprio acquerforti dai tanti disegni d'arredo,¹¹⁷ e in parte rifornendo di fortunati modelli 'storici' i vari torchi attivi in città.

VII. *Cristoforo Colombo, malato, nomina il fratello Bartolomeo governatore della colonia Isabella*, 1830 ca.

Matita nera, penna ad inchiostro nero, biacca, gessetto, su carta avana, mm. 440 x 585, n. 887 (fig. 25).

Il disegno, citato nell'inventario manoscritto con l'evasivo titolo di *Figurazione storica*, rievoca il momento dell'incontro tra Cristoforo Colombo e il fratello Bartolomeo, al ritorno di quest'ultimo dall'Europa il 27 settembre 1494, in occasione del quale l'ammiraglio, affetto da artrite, affida al congiunto i poteri di governatore sulla colonia Isabella.

La figura del navigatore, riesumata dalla cultura risorgimentale - che andava ricercando nelle vicende di un Medioevo spesso saporitamente anedddotico le radici di una pretesa identità nazionale - con intento celebrativo, come esemplare personificazione di eccellenza patria, occupa un ruolo capitale in questa 'mitologia', e sarà tra i soggetti prediletti nella produzione del Nostro.

Il primo lavoro a tema colombiano affrontato da Palagi è la tela con *La partenza da Palos*, eseguita tra il 1826 e il 1828 per il marchese Giorgio Pallavicino Trivulzio, cui segue, nell'immediatezza, l'altra con *Colombo di ritorno dal Nuovo Mondo*, su commissione dell'importante collezionista genovese Francesco Peloso. Da questo dipinto Hayez trasse una litografia, comparsa nel 1829 all'esposizione

¹¹⁵ Nel 1830 Palagi progettava la 'Torre' neogotica nel parco di villa Traversi a Desio, che sarà edificata tra il 1831 e il 1835.

¹¹⁶ *L'ombra di Core* cit., p. 136-138, scheda n. 98, di F. Mazzocca.

¹¹⁷ F. MAZZOCCA. *Palagi a Milano* cit., p. 40.

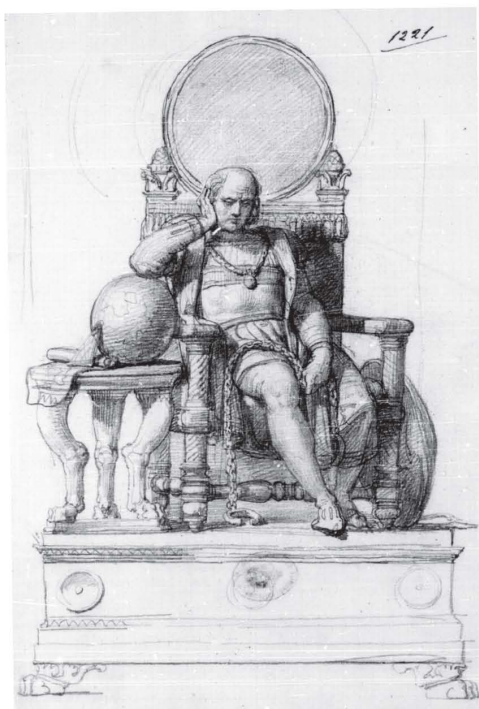


Fig. 23. Pelagio Palagi, *Progetto per orologio da tavolo*, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1753.



Fig. 24. Pelagio Palagi, *Progetto per orologio da tavolo*, BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 1221.



Fig. 25. *Cristoforo Colombo, malato, nomina il fratello Bartolomeo governatore della colonia Isabella*, 1830 ca., BCABO, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 887.

di Brera, dove era collocata accanto alla tela e che molto contribuì alla sua fortuna iconografica.¹¹⁸ La medesima figura è poi riproposta anche in ambito decorativo-architettonico, con connotazione dichiaratamente allegorica, nel timpano del perduto Palazzo Farragiana a Genova (1831-1833), di cui sopravvivono alcuni studi grafici (n. 873, 877, 878),¹¹⁹ e come elemento d'arredo in due progetti per sontuosi orologi da tavolo (n. 1221, 1758; fig. 23 e 24).

Al materiale già noto - che rievoca snodi 'eroici' della vicenda - si aggiunge ora questo interessante e infrequente soggetto, forse ideato sulla scia del successo dei dipinti e di poco precedente al rilievo genovese.

L'elaborato in esame appare, dopotutto, una felice sintesi dei due momenti svolti in pittura. Pur trattandosi di una circostanza ufficiale, piuttosto che alla celebrazione della corte dei sovrani cattolici esibita in un caotico repertorio di tipi, attitudini e apparati, la rappresentazione si intona, per certo evocativo lirismo, al più intimo momento del congedo dai figli della tela Pallavicino Trivulzio.

Colombo vi è raffigurato con aspetto adolescenziale - analogamente ad una prima idea per il *Ritorno dal Nuovo Mondo* poi abbandonata nella redazione de-

¹¹⁸ *L'ombra di Core* cit., p. 139, scheda n. 99, di F. Mazzocca.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 200, scheda n. 175, di C. Bersani.

finitiva, forse in ossequio all'aurea di diffusa regalità della scena - nel momento del passaggio di consegne al sopraggiunto fratello.

La scelta di privilegiare questa dimensione più umana, presentando l'eroe, indebolito dalla malattia (ma tutt'altro che dimesso), portato a braccia dai compagni, lo accosta al composto patetismo dell'altra fortunatissima iconografia con Colombo in ceppi, utilizzata dal Palagi come elemento decorativo per soprammobili di pregio.

Le comparse indigene, sapientemente caratterizzate, palesano quel rigore filologico che portava l'artista a documentarsi scrupolosamente su usi, costumi e caratteristiche antropologiche, così come si rintraccia negli appunti.¹²⁰

La mancanza di una traduzione pittorica alimenta, ancora una volta, più di una perplessità circa le reali finalità dell'elaborato in esame, tanto più che esso fa parte di un piccolo *corpus* di disegni, tra loro accostabili per comuni qualità stilistiche e tecniche, di cui non sopravvive alcun indizio documentario che possa chiarirne la destinazione.

Tuttavia, il grado di estrema finitezza, l'uso della biacca a definire le zone in luce, e un processo esecutivo 'a piani sovrapposti', per cui la rappresentazione si concentra, nel nostro caso, sul solo gruppo dei personaggi - laddove l'ambientazione, qui appena sommariamente schizzata a gessetto, era probabilmente definita in un altro foglio - fanno protendere, così come per altri casi citati, per un pensiero da destinarsi al torchio.

VIII. *Alessandro Magno incontra il sacerdote del Tempio di Gerusalemme*, 1830
Matita nera e bianca, penna ad inchiostro bruno, su carta avana, mm. 436 x 563,
n. 888 (fig. 27).

Nel rendere noto un bel disegno acquerellato con *Alessandro Magno al Tempio di Gerusalemme* (Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, fig. 26),¹²¹ Silla Zamboni¹²² avanzava qualche perplessità riguardo alla datazione: sebbene infatti «l'invenzione maestosa e al tempo stesso priva di retorica» riconducesse a quella «dimensione di racconto nobilmente popolare [...] lambita dal pittoresco del Giani e piuttosto congeniale a ciò che stava elaborando il Pinelli»,¹²³ tipica degli anni romani, il rinvenimento nel fondo archivistico dell'Archiginnasio di un appunto autografo in cui l'artista descrive il tema, tratto dal Bossuet,¹²⁴ insieme con altri soggetti storici ricavati da una pubblicazione del 1817,¹²⁵ induceva di necessità a riferire l'opera, contro ogni impressione stilistica, alla produzione milanese.

¹²⁰ BCABO, fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 30, fasc. 8, n. 75, 76.

¹²¹ In precedenza il disegno era stato citato in un volume dedicato alla Galleria d'Arte Moderna di Milano (*La Galleria d'Arte Moderna di Milano*, a cura di Gilda Rosa, Milano, s.n., 1966), ma mai riprodotto fotograficamente.

¹²² S. ZAMBONI, *Contributi* cit.

¹²³ *Ivi*, p. 101.

¹²⁴ JACQUES BÉNIGNE BOSSUET, *Discours sur l'histoire universelle*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1681.

¹²⁵ GUGLIELMO ROSCOE, *Vita e pontificato di Leone X*, trad. Luigi Bossi, Milano, Sanzognò, 1817.

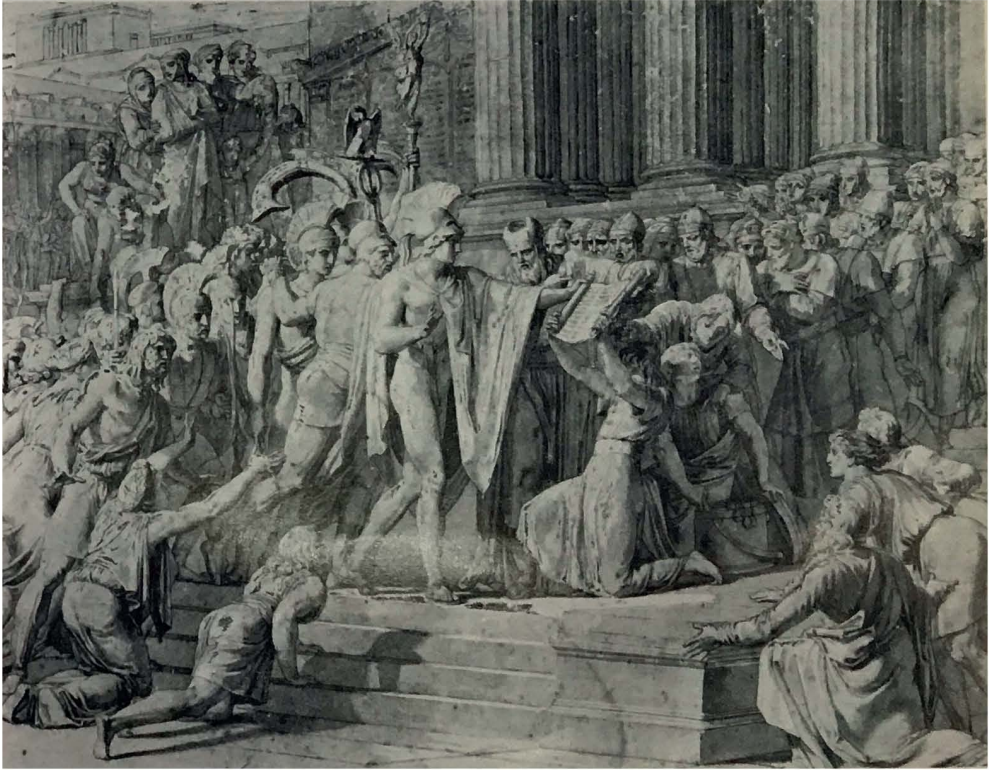


Fig. 26. *Alessandro Magno al Tempio di Gerusalemme*, Milano, Civiche Raccolte d'Arte, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.

D'altra parte la descrizione dell'episodio (*Alessandro conquistata Gerusalemme gli si fece incontro il sommo pontefice degli ebrei con tutti i sacerdoti vestiti de loro abiti di cerimonia, e preceduti da tutto il popolo vestito di bianco. Gli furono mostrate delle profezie di Daniello le quali predicavano le sue vittorie, per le quali cose egli si placò e concesse agli Ebrei tutto ciò che domandarono, ed essi gli serbarono la medesima fede che avevano mantenuta sempre ai re di Persia*)¹²⁶ si adatta agevolmente anche all'elaborato che qui si pubblica - frainteso nell'inventario di Pelliccioni per una *figurazione mitologica* - certo da assegnare, per stile, al soggiorno ambrosiano, forse in una data prossima al 1830, e che illustra il momento dell'incontro tra il sovrano macedone e il gran sacerdote Jaddo, precedente alla visita di Alessandro al Tempio di Gerusalemme.

Nel foglio in esame la composizione è risolta in cinque figure, con Alessandro che incede sul suo carro contro la città, colpevole di non avergli prestato l'aiuto richiesto per la conquista di Tiro.

Le intenzioni bellicose si spengono al sopraggiungere del sacerdote, accompa-

¹²⁶ BCABO, fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 30, fasc. 8, n. 77.



Fig. 27. *Alessandro Magno incontra il sacerdote del Tempio di Gerusalemme*, 1830 ca., BCABo, GDS, raccolta *Disegni Palagi*, n. 888.

gnato da due ministri che già dispiegano le Scritture da sottoporre al re, quale legittimazione 'divina' del suo potere in terra.

Nei suoi paludamenti la figura di Jaddo traduce graficamente la descrizione che del personaggio Palagi riporta in un altro appunto¹²⁷ senza indicarne la fonte, efficace testimonianza di quell'approccio filologico, nutrito *in primis* dalla letteratura, che sempre più caratterizzerà il processo creativo dell'artista-studio. Ecco allora che il vecchio, secondo le indicazioni rintracciate, inalbera «la mitra pontificale e sulla fronte la lamina d'oro nella quale era messo il nome del Signore», seppure il monocromo non permette di apprezzare la resa cromatica della «veste color azzurro broccata d'oro».

L'esistenza di una seconda versione dello stesso elaborato tracciata su carta da lucido incoraggerebbe l'ipotesi che possa trattarsi, come per molti altri casi in questa sede proposti, di un'idea da destinarsi alla stampa.

¹²⁷ BCABo, fondo speciale *Pelagio Palagi*, cart. 30, fasc. 8, n. 59.