



## “I Macchiaioli, Maestri italiani del Realismo”

Fukuyama – Fukuyama Museum of Art  
3 ottobre – 29 novembre 2009

Tokyo – Tokyo Metropolitan Teien Art Museum  
16 gennaio – 14 marzo 2010



### **Francesca Dini**

Curatrice della mostra

### **Introduzione**

Il 1860 è un anno particolarmente importante nella storia del popolo italiano che faticosamente, dopo ripetuti e sanguinosi tentativi rivoluzionari, finalmente realizza il sogno di riunire in un unico Stato sovrano le diverse regioni della penisola, sottraendole al secolare dominio di altre Nazioni. Unità dello Stato italiano e Indipendenza da dominazioni straniere: questo fu il traguardo raggiunto dal “Risorgimento”, termine con cui si definisce l’insieme di ideali, uomini, avvenimenti storici che produssero questo straordinario cambiamento epocale, ripristinando quell’unità territoriale e quella libertà che erano andate perdute molti secoli prima con la caduta dell’Impero Romano. Giuseppe Garibaldi fu l’eroe che risalendo la penisola dal suo punto più meridionale, la Sicilia, liberò le popolazioni oppresse, realizzando in pochi mesi ciò che per secoli era stato tentato invano.

La frammentazione politica e territoriale, aveva impedito una evoluzione unitaria e “nazionale” della civiltà italiana la qual cosa pesò enormemente sulla nuova nazione nata con il Risorgimento: la Monarchia Sabauda si trovava infatti a governare un territorio dallo sviluppo difforme, arretrato al Sud (antica dominazione del casato dei Borbone di Napoli), più evoluto al Nord, già insediamento dell’Impero Austro-Ungarico, sostanzialmente agricolo in Toscana, ove aveva prosperato il mite Granducato dei Lorena, e nello Stato Pontificio. Dal punto di vista economico e industriale l’Italia si trovava verso 1860 in uno stato di non competitività, di netto svantaggio rispetto a Francia e Gran Bretagna, le maggiori Nazioni del tempo.

La Francia poi aveva assunto anche la leadership culturale in Europa e dal punto di vista artistico, dopo secoli di predominio italiano (basti pensare al Rinascimento con Raffaello e Leonardo, alla grande pittura Veneta del Cinquecento con Tiziano, Giorgione e Tintoretto, al Seicento con Caravaggio) aveva iniziato la sua grande parabola ascendente che da Ingres al Romanticismo di Gericault e Delacroix, attraverso i pittori paesaggisti della scuola di Barbizon e il realismo di Gustave Courbet sarebbe approdata alla grande pittura di Edgar Degas e degli Impressionisti.

Alla vigilia della “rivoluzione” artistica dei Macchiaioli, l’arte italiana languiva ed ognuno dei singoli stati in cui era divisa la Penisola alimentava una sua scuola pittorica, senza tuttavia che si producessero i grandi uomini e i grandi capolavori dei secoli passati. Nelle locali Accademie di Belle Arti vigeva un insegnamento reazionario che imponeva ai giovani scolari formulari e regole per la produzione dell’opera d’arte che doveva esser fatta a imitazione dei grandi maestri del passato, impedendo con ciò la sperimentazione di nuovi strumenti espressivi.

E’ questa la cornice storica che fa da sfondo alla vicenda dei pittori “Macchiaioli”; una vicenda assolutamente originale e unica nel contesto internazionale degli anni Sessanta del XIX° secolo, come unico fu il clima storico che la produsse. Vivendo in Toscana questi giovani pittori, poco più che ventenni, ardenti patrioti impegnati nelle guerre di liberazione del proprio Paese, pittori sensibilissimi e molto dotati, presentirono il vento di rinnovamento che percorse l’Europa dalla metà del secolo e che portò gli artisti in più nazioni a dipingere la vita quotidiana contemporanea e a studiare dal vero gli effetti della luce atmosferica. Su questo substrato che oggi sappiamo esser stato comune a più esperienze artistiche e diffuso in luoghi diversi del pianeta, i nostri Macchiaioli innestarono la loro tradizione nazionale fortemente improntata dal disegno e dall’eredità del Rinascimento; e vi innestarono i loro valori morali e ideali, le aspirazioni patriottiche gruppo d’amici impegnati in una seria questione, ed un altro che, preso da mania di robustezza, alzava con un braccio solo diversi marmi dei tavolini legati insieme (...) e in mezzo a tutto questo, la terribile ironia fiorentina...” che metteva a dura prova la tolleranza individuale. In un siffatto ambiente dove si era disposti a simpatizzare con chiunque, anche straniero, apparisse “giovane e franco”, si era invece ostili a chi volesse imporre con autorità la propria supremazia. Dunque tra le cause concomitanti che produssero la maturità di quella società artistica, ci fu la disponibilità ad accogliere e a far tesoro di quanti nuovi amici emigravano lì dalle altre regioni italiane creando il presupposto per nuovi punti di vista e sempre più approfondite riflessioni. Signorini avrebbe ricordato nel corso di poco più di un decennio le presenze più o meno prolungate di artisti e uomini di cultura anche stranieri, quali Edouard Manet, Edgar Degas, James Tissot, Marcellin Desboutin, Georges Lafenestre (2). La “macchia” ebbe origine da una complicità di intenti e di avvenimenti misurabile, a posteriori, dalla complessità delle relazioni e delle esperienze che la società del Michelangiolo seppe alimentare; per cui se la coraggiosa proposta inizialmente fu dello storico gruppo toscano essa fu partecipata alle altre scuole regionali, con il fine sotteso di raccogliere sotto il vessillo della “macchia” e la bandiera del “realismo”, un movimento progressista nazionale che fosse espressione del nascente stato italiano. Mano a mano che tale disegno unitario e progressista si delineava negli animi degli avventori, cambiava anche il tenore delle riunioni del Caffè, fino a quel momento improntate alla burla e al disimpegno. Dopo l’esposizione universale del 1855 la pittura dei maestri di Barbizon arrivò diffusamente a incidere nelle scelte artistiche dei pittori del Michelangiolo, attraverso le esemplificazioni che ne veniva dando Serafino De Tivoli con opere importanti, e attraverso le edotte parole del pittore Saverio Altamura, dal momento che entrambi avevano visitato l’Esposizione Universale di Parigi. “Era Altamura - racconta Martelli - una bella figura d’artista meridionale, barba folta e folti capelli castagno scuro, faccia quadrata leonina, bello lo sguardo cogitabondo e il sorriso. Parlava a parole tronche e spezzate, come di chi sappia molto di più di quello che dica, e fra un pezzo di frase e l’altra bagnava l’estremità delle dita in un bicchiere di acqua gelata e si rinfrescava la fronte. Fu lui che in modo sibillino ed involuto cominciò a parlare de Ton gris allora di moda a Parigi, e tutti a bocca aperta ad ascoltarlo prima, ed a seguirlo poi per la via indicata, aiutandosi con lo specchio nero, che decolorando il variopinto aspetto della natura permette di afferrare più prontamente la totalità del chiaroscuro, la macchia” (3). Individuato l’antidoto alla eccessiva levigatezza e alla scarsa consistenza di tanta pittura accademica, gli artisti del Michelangiolo si dettero anima e cuore ad applicarlo nei diversi campi d’interesse, ossia il quadro di storia, il paesaggio, la scena di genere.

Dietro suggerimento del De Tivoli si iniziò a privilegiare però la pittura di paesaggio, avendo constatato direttamente o indirettamente a Parigi i progressi enormi

conseguiti da quello che era stato sempre ritenuto la “cenerentola” dei generi pittorici. “Il paesaggio è la vittoria dell’arte moderna” affermavano Edmond e Jules de Goncourt nel loro articolo sull’Esposizione del 1855, aggiungendo : « La Primavera, l’Estate, l’Autunno, l’Inverno hanno per servitori i più grandi e magnifici talenti, che stanno per essere sostituiti da una giovane generazione ancora anonima, ma promessa all’avvenire e degna delle proprie speranze (...) e da questa comunione sincera sono usciti i nostri capolavori, le tele di Troyon e di Dupré e di Rousseau e di Français e di Diaz...” (4) . La connotazione locale del paesaggio, già presente nell’inglese John Constable, assumeva nei pittori francesi nuovo e potente vigore; dall’esempio di tali artisti i toscani trassero lo spunto per rigettare l’uniformità dei paesaggi d’invenzione, costruiti in studio dalla precedente generazione, confortati in ciò anche dall’esempio del romano Nino Costa giunto a Firenze nel 1859. Domenico Morelli, le cui protratte permanenze in Firenze trovavano ampia eco presso la colonia dei fuoriusciti dal Regno Borbonico (colonia che annoverava lo storico Pasquale Villari e artisti come Altamura e Federico Maldarelli) fu figura di assoluto riferimento per la società del Michelangiolo. Agli albori del movimento, infatti, i Macchiaioli temporeggiavano ancora nel genere del quadro di storia rinnovato secondo i criteri di verosimiglianza introdotti dal francese Paul Delaroche e importati tra di loro dall’esempio del caposcuola Morelli. Ripercorrendo le origini della pittura italiana moderna Zandomenighi avrebbe scritto:”Tutto il movimento si concentrò interamente sul Morelli, il quale, dotato di un potente temperamento di giovane pittore e colpito dalle bellezze della scuola veneziana del XVI secolo in generale e da Delacroix, forse particolarmente, in quest’epoca si trovò ad avere una superiorità artistica che tutti questi pittori, o per meglio dire, i giovani pittori gli riconobbero senza contestazione. (...)Morelli rivelò coi suoi quadri il colore e la luce che i cattivi insegnamenti accademici del suo tempo avevano fatto dimenticare...” (5). La vicenda dei Macchiaioli infatti parte dal “colore”, in antitesi con la secolare tradizione accademico-disegnativa dei fiorentini; il colore che dietro l’esempio di Morelli si viene scoprendo capace di dare sostanza di verità e dunque, applicato ai soggetti storici e religiosi, conferisce loro verosimiglianza e pregnanza di contenuti.

Il recupero morelliano della pittura veneziana del 500 è fondamentale e tutt’altro che scontato se si valuta ad esempio come un Paolo Veronese fosse stato bistrattato dal Neoclassicismo per la presunta superficialità nella resa storica delle figurazioni. Delacroix scriveva intorno al 1854 nel “Journal”: “C’è un uomo che riesce a far chiaro senza violenti contrasti, che dipinge il plein-air, che ci fu sempre detto esser cosa impossibile: quest’uomo è Paolo Caliari. A mio giudizio, egli è forse l’unico che abbia saputo cogliere tutto il segreto della natura. Senza dover imitare esattamente la sua maniera, si può passare per molte strade sulle quali egli ha collocato fiaccole indicatrici...” (6). Rischiare alla luce di quelle fiaccole indicatrici i molti fermenti artistici che turbavano in quel momento le menti e gli animi dei giovani pittori fiorentini, apparve a taluni di loro una necessità non procrastinabile. All’alba di un giorno di giugno del 1856, dopo una serata turbolenta trascorsa al Caffè Michelangiolo, Signorini e D’Ancona furono svegliati dai compagni al grido di “viva i viaggiatori” e forzatamente accompagnati alla diligenza, una volta saliti sulla quale furono raggiunti da mazzi di fiori scagliati “graziosamente” sulle loro teste.

## **La macchia e il Vero**

Una volta giunti a Venezia (ove si sarebbero trattenuti per tre mesi), diversamente dal più anziano D’Ancona, Signorini, preferì allo studio metodico degli antichi maestri, la ricerca di un percorso emozionale che doveva confortare la sua idea della “macchia”, quale egli veniva dentro di sé elaborando. Colto e sagace, il Signorini cercava conferme sulle potenzialità di quel colorire alla prima e dal vero che Giorgio Vasari denominava “macchiare”, attribuendo quella pratica a Tiziano. La pratica del macchiare in quanto stadio intermedio di esecuzione pittorica era ben nota del resto ai giovanissimi pittori del Caffè Michelangiolo. Quello che Signorini acquisisce durante il soggiorno a Venezia del ‘56 è la duplice certezza che la macchia possa essere lo

strumento per ottenere una presa efficace e rapida sulla realtà contemporanea e che quest'ultima debba essere il solo repertorio del pittore moderno. E' ben presente in Telemaco la necessità di aprire un nuovo dialogo con la natura e la realtà, seguendo quell'intima istanza di verità e di sincerità che la filosofia positivista veniva affermando come qualità precipua dell'artista moderno. Sappiamo del resto come Telemaco si fosse a quest'altezza appassionato alla lettura dell'opera filosofica di Pierre-Joseph Proudhon e come il contatto con i pittori del Cinquecento veneziano che egli definisce altrove "maestri macchiaioli dell'antichità", producesse una vera e propria "metamorfosi" del giovane artista alla luce di quelle che egli qualificava come vere e proprie "rivelazioni artistiche" (7). Si capisce dunque come da tutto questo derivi un punto di vista diverso di osservare la pittura dei grandi maestri: non la ricostruzione "in vitro" di un passato idealizzato, tendenza che sarà propria della scuola preraffaellita inglese; bensì il recupero analogico di quello stesso passato col "sentimento umano" del presente, atteggiamento caratterizzante il rapporto nuovo e fondamentale instaurato dai Macchiaioli con la pittura del Rinascimento. Sin da questo suo primo soggiorno veneziano Telemaco produsse opere caratterizzate da violenti effetti di "macchia", cercando in seguito (con la complicità degli amici Banti e Cabianca) l'effetto nelle scene di vita comune, fossero essi dei bimbi seduti in terra a La Spezia, oppure il variopinto merciaio che si aggira nella stessa località, prediletta per la tersa luce marina capace di ombre taglienti e di contrasti decisi.

Fu Banti - secondo il racconto di Adriano Cecioni - a procurarsi lo specchio nero, che "posto in faccia a un motivo" permetteva di cogliere la macchia con la maggior definizione possibile. L'episodio narrato da Cecioni accadeva più o meno verso il 1858, all'epoca del primo soggiorno di Signorini a La Spezia. A quest'altezza Telemaco ebbe sodali dunque Banti e Cabianca; non Fattori ad esempio, né Lega, né tanto meno gli esponenti della scuola napoletana che avevano avuto tanto seguito fino ad allora nella società del Michelangiolo. Non tutti infatti erano pronti a svincolare la propria ricerca dal quadro di genere storico e per quanto riguardava la "macchia", la radicale applicazione che ne faceva Signorini in quel periodo, il ripudio del disegno in quanto principio basilare su cui l'istituzione accademica basava il proprio insegnamento, sgomentava molti dei compagni e quanti v'intravedevano i limiti nel bozzettismo. "Da quel momento - scrive Diego Martelli - si cominciò a perdere la serenità dell'animo, e le idee non furono più segno di divergenze platoniche, pacificamente discutibili, ma di divisioni profonde e di sofferenze amare". Ma la crescente determinazione dei "progressisti" poggiava anche sulle risultanze scientifiche (rese pubbliche nel 1857 quando il saggio "L'optique et la peinture comparve su "Revue des deux Mondes") degli studi del professor Jules Jamin (8), secondo il quale la pittura, basandosi su convenzioni, poteva esprimersi solo per analogia nel rapporto con il Vero. Dunque la macchia fu innanzi tutto una convenzione; una convenzione che consentiva l'immediatezza nel rapporto con il vero, negato invece dalle lunghe elaborazioni formali care alla precedente generazione accademica. Opera esemplare di questo momento poetico è Il settembre o Ladruncoli di fichi di Raffaello Sernesi (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti), raffigurante due ragazzi di strada che salito un muro di campagna rubavano dei fichi, opera che, come scrive Telemaco, urtò la suscettibilità della critica che non vedeva in questa scelta un insegnamento morale. Non si poteva spiegare al colto pubblico che, come quella piccola opera dalla fattura ruvida e apparentemente poco curata fosse nata dall'emozione che il pittore aveva provato nel sorprendere dal vero due macchie bianche - le camicie dei ladruncoli - che in pieno sole risaltano per valore e intensità sul muro della medesima tinta, sotto la cuspide di un cielo vero, nitido e reale, il cielo che chiunque può vedere in una soleggiata giornata di settembre; nè che questa visione, apparentemente amorale e ingenua, nasceva dalla volontà catartica di uno spirito grande e generoso che osava guardare la realtà con occhi nuovi e fiduciosi, senza apriorismi storici e culturali. Ci sovengono le parole di Martelli, relativamente alla distanza, al muro delle incomprensioni che inevitabilmente si era creato tra i giovani pittori realisti e il pubblico, ove il critico afferma che la scelta intrapresa dai Macchiaioli "si conduceva a traverso un camino di triboli di spine inquantoché il pubblico era abituato alle grandi tele miracolose dove il melodramma urla amor di patria e sgozza tutti i tiranni; né

potrebbe capire il quadro troppo modesto che non era un quadro ma uno studio dal vero e il nichilista che tutto si era dato a ricercare la chiave dei rapporti e dei valori troppo poco anzi niente si poteva preoccupare della scena e della trovata quando aveva la soddisfazione di avere azzeccato un verde e trovata giusta un'ombra di cipressi sopra un terreno illuminato dal sole. Questa affermazione di artistica verità era la distruzione di un passato che gravava sulle spalle della gioventù studiosa, quindi una sorgente di gaudio purissimo e disinteressato fra gli adepti, ma non per il pubblico, ché di fronte a questo diventava una impertinenza. Esso si irritava contro questi demolitori che non davano mai dei quadri completi, che non offrivano una sintesi del loro pensiero in pascolo alle erudite dissertazioni dei dotti, e furibondo li addentava con le critiche dei suoi giornalisti e spietato li condannava con l'ostracismo delle sue compagne" (9).

Il vento del 1859 soffiò a favore di quei giovani pittori e uomini chiamati a contribuire alla Seconda Guerra d'Indipendenza; l'urgenza di adeguare l'espressione artistica alle esigenze culturali e sociali di una realtà storica in rapida evoluzione venne rafforzando la posizione di Signorini in seno alla società del Michelangiolo. L'esperienza sui campi di battaglia indusse in quei giovani un diverso modo di porsi di fronte alla realtà: la mera contemplazione delle bellezze naturali, per quanto rese con veridicità in pittura - caratteristica propria della pittura di Barbizon e di De Tivoli - lasciava il passo alla volontà di incidere sul mondo esterno, di cogliere le più intime aspirazioni della società contemporanea e tradurle in pittura. "L'artista, dunque, continua l'opera della natura producendo a sua volta delle immagini sul modello di determinati suoi ideali, che egli desidera comunicarci", sostiene il Proudhon (10). Ed aggiunge: "...il continuatore della natura, l'artista, si trova pienamente immerso nelle attività umane, il cui sviluppo in tutti i sensi, scientifico, industriale, economico, politico, può definirsi una continuazione dell'opera creatrice. (...). l'artista è chiamato alla creazione del mondo sociale, continuazione del mondo naturale".

Questa legittimazione da parte della filosofia positivista di Proudhon che ebbe in Signorini uno dei primi ed entusiastici seguaci, doveva favorire la piena consapevolezza da parte dei Macchiaioli, di quelli che sarebbero divenuti i comuni obbiettivi. I Macchiaioli furono sempre estremamente reattivi agli avvenimenti anche drammatici degli anni in cui vissero; l'invenzione stessa della macchia, strumento per cogliere con immediatezza ogni frammento della realtà risponde all'idea di restituire attraverso quel frammento la complessità di valori soprattutto etici della società contemporanea. Il concetto di Realtà come sintesi dinamica di Natura e Storia, è un concetto che non appartiene ai paesaggisti francesi degli anni Trenta; ma è invece principio cardine del realismo di Courbet e ad esso i nostri pittori approdarono non per lenta maturazione generazionale, bensì in sette anni di studi faticosissimi, di confronti illuminanti, di tensioni civiche e bagni di sangue. Forse è da qui che ha origine quella umanità profonda che ancor oggi ci avvince, scaturendo finanche dalle opere apparentemente più ingenua e contemplative del Sernesi e del Borrani.

## **Pittori della luce**

E' soltanto nel 1861 che le condizioni politiche della raggiunta - sebbene ancora parziale - unità nazionale consentono uno sguardo d'insieme sulle diverse scuole pittoriche della penisola e soprattutto consentono agli artisti di confrontarsi da vicino proprio a Firenze, in occasione della Prima Esposizione Nazionale.

Ma vi sono anche delle ragioni apparentemente marginali e sono quelle biografiche con cui si deve pur fare i conti. Diego Martelli, il futuro critico e fiancheggiatore del gruppo toscano, si trovò erede di vasti possedimenti, oltre mille ettari di terreni estesi tra le province di Pisa e Livorno. Era il 4 agosto 1861 quando lo sparuto drappello di pittori - Signorini, Abbati e Michele Tedesco - che accompagnava Diego nella prima visita alle sue proprietà, procedendo in calesse lungo la via Emilia, varcò le alture di Rosignano Marittimo. Straordinario fu lo spettacolo naturale che si presentò alla vista di quei primi visitatori: un paesaggio quasi incontaminato, interrotto dalla ricca varietà

di sfumature verdi, quelle cupe delle tamerici, quelle argentee dei lecci, e le tonalità verde rame della vegetazione più bassa, intervallate dai gialli e dagli ocra dei terreni appena liberati dalle colture del frumento e del granturco nei brevi spazi pianeggianti

adiacenti la Punta, dominata dal Torrione Mediceo. Bovi immobili nella solitudine austera degli altipiani si alternavano a casolari sparsi tra la vegetazione; infine il mare color smeraldo, straordinariamente limpido e trasparente nei giorni particolarmente limpidi restituiva alla vista le sagome delle prospicienti isole dell'Arcipelago Toscano. Martelli mise a disposizione degli amici pittori la sua villa rustica di Castiglioncello ed essi per molti anni a seguire vi si dettero appuntamento per lavorare insieme, godendo anche della compagnia dei molti uomini di cultura italiani e francesi amici del critico. Ebbe così vita, lungo tutto un decennio, una delle stagioni più altamente poetiche della storia dell'arte italiana.

La boscaiola-costume toscano (1861) di Fattori è un'opera esemplare della cosiddetta "scuola di Castiglioncello"; essa iconograficamente rivela la suggestione di illustri precedenti francesi, quali l'epopea contadina di Jean-François Millet; ma la pastora di Fattori, pur nella solennità nobile di una divinità agreste, fiera e al tempo stesso modesta nello sguardo abbassato, induce, prima di una qualche riflessione sulla quotidiana lotta per l'esistenza del popolo dei campi, la immedesimazione con la natura luminosa, solare della campagna livornese.

"(...) Quando Diego fu erede legittimo del suo possesso di Castelnuovo e Castiglioncello -ricordava Giovanni Fattori - invitò a godere di questa sua fortuna gli amici più intimi della gioventù (allora) artistica di quella gioventù che sempre ha bisogno di vita e di movimento. La bella figura di Diego vero maremmano fiero fisionomia aperta franca allegra e di cuore generoso per tutti, ci animò ad accettare ed uno dopo l'altro ci riversammo in quella bella e ridente campagna. La villa prospettava la strada maestra e il mare immenso che si stendeva in tutta la sua grandezza di faccia la casa rustica, (...)Diego per sentimento di artista entusiasta di tutto quello che accennava a progresso fu con noi, e di noi più giovine, ricco, libero senza pregiudizi, punto pedante ci accolse con entusiasmo nella sua tenuta, disse "lavorate studiate c'è panno per tutti" e fu una vera boem (sic!) allegri ben pasciuti, senza pensieri ci gettammo nell'arte a tutt'uomo e ci si innamorò di quella bella natura delle grandi linee seria e classica (...)" (11).

Il connubio tra arte e vita quotidiana, tra semplicità del vivere ed essenzialità dei mezzi pittorici: sono questi i termini entro i quali i Macchiaioli misurano le loro potenzialità espressive. "Verità, carattere, sentimento" questo è quanto vanno ricercando nel confronto con la natura primitiva di Castiglioncello; ciò impone loro di rapportarsi al vero in modo completamente nuovo; non più una natura sentita nella sua immanenza, bensì vissuta intimamente, sottilmente indagata per mezzo dei principi armonizzanti del disegno e della luce atmosferica.

Non sorprende dunque che la costruzione rustica della villa Martelli, ospitale dimora dei pittori, divenga uno dei motivi più ricorrenti nella produzione di questi artisti. Borrani lavora intensamente nelle adiacenze della villa, fissando in minuscole assicelle di legno gli orizzonti che da essa si possono raggiungere volgendo lo sguardo in direzione dei diversi punti cardinali: ne nascono piccoli capolavori di ricercata essenzialità, capaci di evocare in pochi centimetri di pittura, la vastità degli spazi, la libertà di respiro che l'artista prova di fronte al morbido declinare delle alture sotto il cielo terso.

La figura di Sernesi incorse molto presto in una sorta di mitizzazione ad opera dei compagni macchiaioli: nella sua morte, avvenuta all'età di ventotto anni in circostanze drammatiche nel corso della Terza Guerra d'Indipendenza (1866), essi videro simboleggiato lo spirito di sacrificio della loro generazione di giovani patrioti, impegnati nella costruzione di una nazione finalmente libera e unita. Telemaco Signorini primo biografo di Sernesi sostiene comunque che proprio le opere realizzate

a Castiglioncello, furono rivelatrici del genio del pittore fiorentino poco più che ventenne.

Destino tragico fu anche quello che attendeva Beppe Abbati, il colto pittore napoletano che già nel 1860 aveva pagato il suo tributo di sangue alla patria perdendo l'occhio destro durante la battaglia di Santa Maria Capua Vetere. Tornò vivo dal fronte della guerra del 1866, dopo qualche mese di prigionia in Croazia.

Ad attenderlo, uno dei momenti chiave nella cronologia della "scuola" di Castiglioncello ma anche l'ultima stagione creativa della sua vita, l'estate del 1867, sempre lì, nei pressi della villa Martelli con Fattori, Borrani e Giovanni Boldini.

"...Rintanatosi in campagna (...) spinse più alto l'ambizioso volo dell'ingegno. Il cielo, la grande natura, l'uomo, ecco il subietto, ecco la meta che s'era prefisso", scriverà Martelli di questo importante momento della ricerca abbatiana. E Fattori, riandando all'epoca di quel sodalizio artistico ricordava come Abbati lo avesse incitato allo studio dei bianchi e egli avesse incoraggiato il pittore napoletano allo studio degli animali. Il motivo dei bovi al carro è uno dei temi prediletti dalla creatività dei due artisti, che lo svilupperanno ora in direzione della sintesi estrema ora in opere di ampio formato straordinarie elegie sul tema della natura, dell'uomo, del lavoro dei campi. Tema prediletto, ma non unico quello dei bovi aggiogati. Basti ricordare gli straordinari esiti dei ritratti che Fattori ci ha lasciato dei suoi ospiti, Diego Martelli seduto sulla sedia a sdraio con di fronte un dinoccolato leggio, Teresa Martelli seduta all'ombra della giovane pineta. Abbati, reduce garibaldino che aveva scelto in ultimo di vivere in solitudine a Castelnuovo della Misericordia, in una modesta colonica messagli a disposizione dall'amico Martelli, morì all'età di trentadue anni per l'idrofobia contratta dal suo cane mastino. Nelle belle giornate invernali, quando troppo impegnativo era raggiungere la villa Martelli di Castiglioncello, i Macchiaioli sin dal 1862 presero l'abitudine di recarsi nella campagna fiorentina di Piagentina fuori Porta La Croce, incamminandosi tra gli orti e le villette fino a raggiungere l'Arno all'altezza di Bellariva. Castiglioncello e Piagentina furono comunque le inflessioni di un medesimo canto, gli aspetti bipolari di una medesima poetica. Il significato di quei ritrovi lo troviamo suggerito da Proudhon nel "Du Principe de l'art et de sa destination sociale": "L'artista deve essere in comunione di idee e di principi non solo con i suoi confratelli, ma con tutti i suoi contemporanei (...). L'artista in effetti, non produce niente dal nulla; non fa che curare dei rapporti, analizzare delle figure, combinare dei tratti, rappresentarli: è questa la sua creazione. Come l'industriale, il saggio o il filosofo - più osserva, più scopre - e più ha scoperto, meglio si applica e produce - così l'artista, quanto meglio vede, tanto meglio è in grado di rappresentare: l'ispirazione è in lui proporzionale all'osservazione..." (12).

Nel momento in cui l'artista cessa di studiare automaticamente viene meno l'ispirazione, sostiene il filosofo francese teorizzando la necessità dell'esperienza di gruppo e del continuo confronto con la Natura, della ricerca incessante, della sperimentazione.

Furono queste le motivazioni che, unitamente a quelle biografiche, indussero i Macchiaioli a dar vita alle due comunità artistiche e la loro produzione, pur nell'unità di poetica, si connota per la diversità d'intonazione che deriva dalla differente qualità del paesaggio. Ration per cui il confronto con la natura, motivo irrinunciabile della poetica di Castiglioncello, diviene per Piagentina meno essenziale, consentendo a questa seconda "scuola" un indirizzo non univocamente paesaggistico. Le Cucitrici di camicie rosse di Borrani è opera emblematica di quella inclinazione intimista che connota il clima poetico di Piagentina: sin dagli ultimi mesi del '62 il pittore frequenta la campagna fiorentina fuori porta La Croce, ma predilige, solidalmente con Lega, i soggetti ispiratigli dalla vita domestica di famiglie amiche, quali i Batelli, e i Cecchini. Quattro giovani donne sono raccolte attorno ad un piccolo tavolo da lavoro; il muto colloquio di sguardi, i modi rattenuti, la serena determinazione dei volti chini sul lavoro, caricano i loro semplici gesti di grande tensione ideale e emotiva.

L'impressione che ce ne viene é proprio quella di aver innanzi un episodio eroico; un eroismo al femminile fatto di dolce determinazione e di pudica, intima partecipazione.

E' chiusa la grande finestra sul fondo, ma la luce del giorno filtra attraverso le bianche tende che sembrano aprirsi, sorretti dagli alti embrasse dorati; essa tinge di riflessi azzurri le ricche pieghe, colora di toni violacei le graziose frange annodate. Fuori dal penetrante domestico la storia incita alla rivoluzione; nella realtà domestica, un sentimento di struggente partecipazione, nei cuori delle protagoniste si mescola ad un fiducioso stato di attesa mentre sotto lo sguardo fiero di Garibaldi il cui ritratto campeggia sulla parete campita di azzurro, esse cuciono le camicie dei soldati. Il messaggio patriottico é nel soggetto come nella tavolozza dell'artista che al bianco luminoso delle tende accosta le diverse tonalità di verde della tovaglia e delle ampie crinoline, ed il rosso fiammante delle camicie. La scoperta della forza naturalistica della luce, l'istanza di verità che anima la società contemporanea e che ha determinato in Borrani e in tutti gli artisti "in progresso" la totale rivoluzione dei mezzi pittorici e dei contenuti tradizionali, hanno prodotto il magico equilibrio di cui Le cucitrici sono espressione; equilibrio che si nutre dei valori etici e formali della tradizione rinascimentale toscana. Per analogia con i quattrocentisti, Borrani introduce gli espedienti del controllo e del grandeggiare delle figure ottenendo, come notò per primo Emilio Cecchi, quell'unità metrica che ci pare oggi la chiave di lettura di questo straordinario dipinto. Analoghi accorgimenti adotta Lega quando, nella tarda primavera di quello stesso 1863, ritrae l'amata Virginia Batelli in un'ampia veste chiara cui i raggi del sole mattutino imprimono un suggestivo effetto di pieghe trasparenti e in ombra; la giovane donna siede di spalle e porta i lunghi capelli neri raccolti sulla nuca; la sua bella figura grandeggia con regale semplicità nell'ampia stanza dalle pareti ad intonaco, ammobiliate in modo austero. Questo senso di politezza, espresso con la massima essenzialità del mezzo pittorico, facendo ricorso alla qualità neoquattrocentesca del disegno, ed esaltato dalla tiepida luce di un mattino di primavera, é come un inno alla virtù dell'amata compagna, troppo presto rimpiaanta. La finestra, sorgente reale di luce immette nel paesaggio appena visibile, mentre sul tavolo gli oggetti da lavoro hanno i colori della bandiera italiana.

Silvestro Lega è il grande cantore della affettuosa e serena atmosfera di Piagentina: il carattere peculiare dei capolavori realizzati in questi anni, da L'elemosina a La visita in villa, da Curiosità a Il canto dello stornello, La pittura, I Promessi Sposi, La visita, La visita alla balia risiede nella totale interiorizzazione delle immagini della realtà domestica e della natura rurale in cui l'artista si trova immerso, vissute non più come fatto occasionale ed esterno, bensì come episodi della propria vita emozionale. Anche Signorini opera nella campagna di Piagentina, ma la sua poetica contempera momenti lirici ed opere intrise di alti contenuti sociali, in rispondenza del resto al forte impegno civile (oltre che patriottico) profuso dall'autore nel corso degli anni Sessanta.

Per Signorini e per l'ideologia di Proudhon di cui egli è il maggior sostenitore, è indispensabile andare in cerca della verità senza timore di varcare la soglia della decenza, con lo scopo di dare all'arte nuovi obiettivi con cui misurare la propria sincerità e la propria fedeltà al ruolo di testimone dell'epoca contemporanea.

"Mettere il dito nella piaga puzzolente" (13) non per sollevare bagarre politiche, estranee all'arte per la loro natura prosaica, ma per far sì che l'Umanità, specchiandosi, veda e provveda. Misurarsi con la follia di una minoranza di donne, i cui volti sono resi deformi dalla demenza e le cui grida risuonano orribili nell'austerità della stanza del manicomio che le contiene come fiere in una gabbia; oppure percorrere l'argine dell'Arno alla Cascine luogo della elegante passeggiata cittadina per imbattersi nello spettacolo di degradata umanità, rappresentato da un gruppo di individui che al pari di bestie da soma trascinano un'imbarcazione contro la corrente del fiume: tutto questo compete alla nuova pittura.

Imbracati nella corda, l'alzaia appunto, cinque robusti individui in maniche di camicia e coi pantaloni arrotolati al polpaccio rimorchiano un'imbarcazione (esclusa dalla vista)

dalla sponda dell'Arno; le schiene sono inarcate nello sforzo, le braccia penzolano inerti lungo il busto o si piegano per detergere il sudore dai volti, i passi pesanti inchiodano al terreno le figure barcollanti nello sforzo. Il controluce esalta i contorni, riduce a macchie scure i volti già resi inebetiti dalla fatica cosicché ogni individualità si perde nella potenza monumentale e plastica di un bassorilievo antico; per quanto, girando il volto verso di noi che osserviamo la scena, uno degli individui attesti che non di un antico episodio di servi della gleba si tratti, bensì di una triste verità della neonata nazione italiana, una realtà contro la quale si infrangono di fatto, i sogni libertari di una generazione. La tensione del dramma si esalta per contrasto nella tersa luce del giorno nel quale si delinea in lontananza il profilo urbano di Firenze.

Sul finire del 1866 il glorioso Caffè Michelangelo cessava di vivere e veniva sepolto con tutti gli onori dai suoi affezionati frequentatori, per lo più reduci dalla Terza Guerra d'Indipendenza. Dalle sue ceneri ancora calde di scaramucce e tenzoni ideologiche nasceva nel gennaio 1867 una nuova palestra, il "Gazzettino delle Arti del disegno", primo periodico del movimento, fondato e diretto da Diego Martelli. Tra i numerosi redattori figuravano Signorini e il critico Maurizio Angeli. I temi dibattuti nel "Gazzettino", la lotta all'accademia e alla maniera, l'opposizione al falso storico, l'affermazione della "scuola della natura" e della "sincerità" dell'artista erano gli stessi temi ispirati e argomentati dal Du principe di Proudhon. Ma il giornale dei Macchiaioli fu anche lo specchio di quanto andava accadendo sulla scena artistica nazionale.

L'ultima stagione artistica di Abbati a Castiglioncello, il passaggio fugace di Giuseppe De Nittis diretto a Parigi che reca con sé i suoi luminosissimi paesaggi della Puglia, la presenza di Giovanni Boldini e la sua innovativa concezione del ritratto

Le corrispondenze dall'estero, i dibattiti interni alla redazione, tutto questo fece del "Gazzettino" lo strumento del consapevole ruolo di guida dei Macchiaioli nella realtà artistica dell'Italia post-unitaria.

Penalizzati da una realtà politica e sociale che non seppe valorizzarli ed imporli, dal tributo di sangue pagato all'Indipendenza nazionale con la morte di Raffaello Sernesi e la prigionia di Abbati, dalla scomparsa anche di quest'ultimo e dalle peregrinazioni di molti fuori d'Italia, in Francia e in Inghilterra, i Macchiaioli persero irrimediabilmente la vitale compattezza che li aveva contraddistinti fino a quel momento del loro percorso.

## **La pittura in Toscana dopo il 1870**

Una volta perfezionatasi l'Unità d'Italia con la liberazione di Roma nel 1870, sfioriva per sempre il rigoglio ideale e etico dell'epopea risorgimentale, di cui la vicenda dei Macchiaioli era stata la più alta espressione poetica.

A fronte del disgregarsi della compagine macchiaiola, anche il rapporto con il Vero si veniva articolando in maniera più complessa; la direttrice in linea di massima conduceva dalla "sintesi" e dalla tensione ideale e etica delle opere di Castiglioncello e Piagentina alla "trascrizione oggettiva" del vero, operata da alcuni dei pittori macchiaioli e da altre figure comprimarie del gruppo, come Francesco Gioli, Niccolò Cannicci e Egisto Ferroni. L'idea positivista della evoluzione incessante e la fiducia nei suoi effetti benefici estesi dal cosmo alla realtà sociale dell'Uomo, poneva del resto in una condizione di sostanziale accettazione di tutto quanto poteva essere inteso come il risultato di questo processo evolutivo. Anche in pittura, dunque, si doveva pensare ad una evoluzione del sano e appassionato realismo courbettiano di metà secolo: una volta restituita dignità in arte alle classi umili e al tema del lavoro, le nuove generazioni di pittori erano motivate ad applicarsi a questi contenuti con tutte le finzze tecniche conosciute. La stessa funzione dell'arte, elevata nel pensiero dei teorici del Realismo a strumento di perfezionamento morale e civile della società stessa, diveniva balocco e divertimento della nuova società borghese, portata ad apprezzare semmai le qualità di fattura di un oggetto artistico e la piacevolezza di un

soggetto che doveva inoltre essere di immediata comprensione. Dai contatti con la società francese, resi continuativi dalle frequenti opportunità di viaggio e di scambio, i nostri realisti traevano stimoli ad occuparsi dei problemi di trascrizione del vero, privilegiando le qualità ottiche e l'eleganza dei modi, rispetto agli alti contenuti etici e morali di un tempo. Era propria di questi pittori una accezione narrativa, eticamente più morbida, formalmente più descrittiva della realtà, ispirata ad artisti contemporanei francesi quali Jules Breton e Jules Bastien-Lepage. Questa naturale evoluzione del realismo di metà secolo trovava un fondamentale corrispettivo nel dibattito culturale fiorentino attorno al tema del naturalismo letterario francese che sviluppando i principi del pensiero di Hippolyte Taine, si proponeva di indagare la società e la psicologia umana con il rigore del metodo scientifico, prediligendo i ceti più umili, che, per le loro reazioni psicologiche elementari, meglio sembravano prestarsi a un'analisi scientifica oggettiva. Il Verismo letterario (Giovanni Verga, Luigi Capuana, Renato Fucini), sviluppatosi in Italia a partire dagli anni Settanta, avrebbe attribuito a questo programma un carattere fortemente regionalistico che trovava una ragion d'essere nello stato di cose della neonata nazione, nel suo profilo fortemente rurale, nella mancanza di uno sviluppo omogeneo.

Ancora una volta fu Signorini a somatizzare nella sua persona questo avvicinarsi generazionale.

Sensibile e colto, Telemaco fu per questo il più ricettivo agli stimoli internazionali; edotto di letteratura, simpatizzante di Emile Zola, scrittore d'arte, egli ci appare come una sorta di antenna che capta e diffonde il segnale. Sin dal 1867 egli fu attratto dalla libera impaginazione dei ritratti macchiaioli di Boldini, dall'eleganza dissimulata e chic delle figure del ferrarese, dalle infinite potenzialità spaziali delle scatole ottiche brulicanti di dettagli e di allusioni alla vitalità contemporanea: fu questa conoscenza a corroborare e a dar forza al cosiddetto "pittoricismo signoriniano", vale a dire alla sua pennellata analitica, nervosa e sprezzante, finemente intrisa di luce-colore, quale già si coglieva nella celeberrima Sala delle agitate (1865; Venezia, Galleria d'arte moderna Ca' Pesaro). Fu allora che Telemaco cominciò a manifestare il suo distacco dall'austera e liscia maniera dei quadri pergentiniani di Lega e di Borrani, ai quali propone come modello di "fattura non ordinaria" proprio quel Meissonier al quale i nostri artisti, di qui a qualche anno, attraverso gli scritti di Adriano Cecioni e di Diego Martelli avrebbero attribuito la colpa di tutte le turpitudini ingenerate dalla cosiddetta "arte alla moda". Verso il 1870, dunque in Toscana il dibattito sul realismo verteva sui problemi di esecuzione. A quest'altezza di percorso dunque "Verità" significava fedeltà non più alla realtà sociale e naturale della vita contemporanea, quanto invece alla sua trascrizione pittorica, secondo il "sentimento" dell'artista; mentre il "carattere" si era venuto identificando in un ideale di classica toscanità. I principi che i Macchiaioli avevano desunti dal realismo di Courbet e di Proudhon, avevano di fatto subito le mutazioni imposte dal tempo e dal modificarsi del clima culturale.

Già nel corso degli anni Ottanta, tuttavia, i percorsi individuali di Signorini, Lega, Fattori, mostravano di rimeditare l'originaria accezione dei principi del Realismo, cosicché nel complesso mutare di sensibilità che caratterizza il panorama artistico italiano di fine Ottocento, questi pittori appaiono i veri depositari del messaggio courbettiano. Nella loro tarda attività essi si rivelano impegnati non in un recupero di posizioni retrive, bensì in una sorta di solitaria meditazione, dalla quale sarebbero germogliate intuizioni importanti per le generazioni a seguire. Dobbiamo constatare come sulla solitudine di questi tre pittori incida enormemente la perdita del dialogo serrato tra l'anima critica e gli artisti: Martelli aveva aperto all'impressionismo, alla "rivoluzione fisiologica dell'occhio umano", sebbene con un seguito limitato. Il critico manteneva dunque la sua attenzione su "quel ragazzaccio scapigliato" del Fattori, commentava come benefiche le "scorrettezze del disegno" di Signorini, accennava alla "vita selvaggia" del Lega e alla fierezza delle sue donne del Gabbro, ma come esperienze singole di un universo frammentario. Era poi innegabile come quella componente "soggettiva" dell'arte che il Realismo aveva compreso nel principio di "sincerità" dell'artista, fosse divenuta predominante nella sensibilità di fine secolo,

tanto da rendere lecito anche per quei pittori di sicura fede realista, un approccio al vero più personale, modulando con accenti diversi e individuali il rapporto con la realtà. Signorini dunque si dimostrò subito sensibilissimo alle istanze del Naturalismo europeo, tant'è che la sua produzione assunse un duplice indirizzo, quello della veduta urbana in celebri quadri come Il Ponte Vecchio a Firenze e quello della veduta campestre come nei piccoli gioielli dipinti nella località francese di Combs-la Ville in compagnia dell'amico Boldini. Nei capolavori dipinti a Settignano nel corso degli anni Ottanta il pittoricismo si fa più morbido, allargando le maglie della rete visiva, sempre innovativa nei tagli e imbevuta di emozioni e suggestioni culturali.

L'inclinazione a privilegiare la "tinta locale" di un luogo, il "carattere" di una fisionomia o di una tipologia di individuo è facilmente percettibile nei dipinti ambientati a Riomaggiore, paese delle Cinque Terre di cui il pittore - che vi soggiorna ripetutamente dal 1881 al 1899 - restituisce il carattere quasi fiabesco delle case variopinte arroccate lungo i ripidi selciati delle strette strade che salgono dal mare verso la sommità delle alture liguri. Riomaggiore era noto non solo per le sue case pittoresche, ma anche per la caratteristica bruttezza dei suoi abitanti; caratteristica che Signorini sembra indagare con la sagacia del fisiognomo nei molti dipinti concepiti in quei luoghi. Si può dire, dunque che il pittore esprima nella tipizzazione dei volti e delle situazioni una sua intima propensione al "carattere", accentuando nella sua poetica matura il valore di questo principio primo del Realismo.

Per niente incline al pittoresco è Silvestro Lega. Dopo la fuga dalla campagna di Piagentina e il lungo periodo di depressione seguito alla scomparsa della sua compagna Virginia, morta di tisi, Lega trova un poco di serenità frequentando la casa dei pittori suoi allievi Angiolo e Ludovico Tommasi, nonché le mura domestiche del fratello, padre di un bambino.

Il calore dell'infanzia e della donna sono per Lega uno stimolo imprescindibile, uno slancio dell'anima, attraverso il quale Lega ritrova la sintonia con il mondo circostante e l'ispirazione più alta e feconda.

Vedono la luce in questo clima due capolavori La Lezione e Una madre, opere di grande respiro e urbanità, opere di rara perfezione stilistica che nascono dalla straordinaria forza inventiva dell'artista unita alla sicurezza e alla virtuosità dei modi pittorici. Una madre raffigura la cognata Adele e il nipotino Antonio di appena tre anni in un momento di intimità domestica. L'atmosfera sobria, i toni scuri di un arredamento ricercato, tipicamente borghese gravitano attorno alla figura della donna, vero e proprio perno che irradia amorevolezza e calore umano; e questo ruolo catalizzante è pittoricamente evidenziato dall'azzurro serico della veste che ne tornisce la figura e che costituisce la tonalità dominante del quadro. Il sentimento della maternità nel suo significato più profondo è meravigliosamente espresso nel volto dolcissimo della donna.

Un volto nel quale traspare una gamma di sentimenti vastissima che va dalla fiducia al compiacimento, dalla accondiscendenza alla speranza, alla apprensione: la fiducia nelle attitudini del proprio piccolo, il compiacimento di vederlo zampettare nella sua vestina chiara mentre dal gioco passa autonomamente alla riflessione e all'impegno, l'accondiscendenza nel sentire lo strascico del proprio abito bloccato dalla pressione dei piccoli piedi mentre il bambino si mostra tutto compreso e concentrato nello scarabocchiare i fogli che inavvertitamente e suo malgrado scivolano dalla sedia al pavimento; la speranza e l'intima apprensione per il futuro dei propri figli sono sentimenti connaturati alla maternità e dunque universali.

Lega che - scrive Martelli - si poteva permettere "questa vita selvaggia" e indipendentemente dedicarsi con tutto se stesso alla sua pittura "giacchè aveva la fortuna di non aver figliuoli" ha saputo intuire ed esprimere una tale gamma di emozioni femminili nella assoluta sobrietà di una composizione che niente concede all'aneddotico o al compiacimento di alcun dettaglio esteriore. Nel 1886 il pittore

approda al Gabbro nella campagna di Livorno, e viene accolto in seno alla famiglia Bandini, nella vasta tenuta di Poggiopiano gestita dalla energica vedova, la signora Clementina Bandini, e dalle graziose figlie due delle quali prenderanno lezioni di pittura da Silvestro. Si veniva così delineando lo stile dell'ultima maniera del Lega, quella che Mario Tinti qualificherà come "concitato" in opposizione alla maniera "pacata" di Piagentina. Silvestro è particolarmente attratto dalla femminilità esuberante e naturale delle popolane del luogo, le "gabbrigiane". Partendo dalle ben note premesse positiviste, dal dato reale, da una configurazione geografica, da un tipo sociale la vena poetica di Lega al massimo della sofferenza fisica e morale assurge ad un apice di lirismo (Lo scialle rosa, La scellerata, entrambi in collezione privata), complice una materia magra ed asciutta quasi prossima a sfaldarsi nella quale è dato percepire una emotività ormai pienamente novecentesca (14).

L'enfasi lirica leghiana potrebbe dunque interpretarsi come un portato del "sentimento" dell'artista che - è stato giustamente sottolineato - "nella serialità della sua indagine sugli arditi profili delle donne gabbrigiane, include implicitamente anche i temi - per lui autobiograficamente urgenti - del dolore e della morte" (15).

Estraneo o quasi ad ogni compiacimento stilistico, apparentemente così poco interessato alle novità artistiche d'oltralpe da sembrare persino ottuso, Fattori è tanto radicato nella natura e nei costumi della sua terra, la Toscana, quanto Courbet lo era stato ai suoi luoghi natali. Se il caposcuola francese traeva - come sostiene Proudhon - la sua forza dall'essere sostanzialmente il pittore di Ornans, del paesaggio natale e dei suoi abitanti; possiamo dire che la sorgiva grandezza di Fattori tragga nutrimento dal sentimento di appartenenza alla cultura del suo territorio; cultura di cui l'arte del livornese è radicalmente imbevuta, senza però la parvenza di apriorismi intellettuali o ideali. La sua spontaneità dissimula una sapienza figurativa tanto profonda quanto è antica la civiltà toscana di cui egli succhia la linfa come un tronco d'albero dalle radici. La "Verità" è per Fattori un modo di essere nella natura, anche la più selvaggia, un modo di sentirsi immerso nel paesaggio che porta inscritto nelle sue linee e nelle sue forme il secolare progredire dei costumi e della società della sua terra.

Nel 1882 Fattori soggiornava alla Marsiliana, presso Grosseto, nella tenuta dei principi Corsini. Una delle lettere ad Amalia Nollemlinger conteneva il resoconto di quanto egli veniva osservando durante la breve dimora tra i butteri e le imponenti mandrie di bovi. Penalizzato dal fatto di non saper cavalcare, e dunque di non potersi muovere a suo piacimento, Nanni osservò e disegnò per giorni, riportando impresso nel suo animo i ritmi violenti e i colori polverosi di quella sorta di far-west nostrano. Negli anni a seguire dalla fantasia creatrice del livornese sgorgavano visioni per noi indimenticabili, tanto reali quanto emblematiche, destinate ad imprimersi con forza nell'immaginario collettivo, quali il Carro rosso di Brera, Marcatura dei puledri, Butteri conduttori di mandrie (Livorno, Museo Civico Fattori) Maremma toscana (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti), Il salto delle pecore (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti).

Proudhon aveva detto di Courbet che egli "nel suo realismo" era "uno dei più potenti idealizzatori", ma che non per questo si era curato di inventare, semplicemente egli vedeva "l'anima attraverso il corpo, le cui forme" erano "per lui una lingua ed ogni tratto un segno". Non diversamente Fattori nella caparbia ricerca delle sue radici lessicali, recupera l'aderenza tra realtà e linguaggio pittorico.

Il rigore metrico dell'arte di Fattori, il suo realismo integrale e depurato di filtri letterari, la sua toscanità che non è vernacolo ma sentimento di appartenenza ad una civiltà, ne segnano la vicenda pittorica, vicenda originale e unica nel contesto Europeo, destinata a segnare oltremodo i destini della pittura italiana del Novecento.

## NOTE

- 1) Lo scritto di Signorini dal titolo "Il Caffè Michelangiolo", diviso in cinque parti, comparve sul "Gazzettino delle arti del disegno" nei fascicoli del 25 maggio, 15 giugno, 6 luglio, 15 luglio, 29 luglio 1867.
- 2) Cfr. TELEMACO SIGNORINI, "Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo (1848-1866)", Firenze, Civelli 1893, pp. 77-78
- 3) Cfr. DIEGO MARTELLI, "Romanticismo e Realismo nelle arti rappresentative", conferenza del 1895 in "Scritti d'arte di Diego Martelli", a cura di Antonio Boschetto, Biblioteca di Paragone, Sansoni, Firenze 1952, p. 204.
- 4) Cfr. Jules et Edmond de Goncourt, « LA PEINTURE à l'exposition de 1855 ». Paris E. Dentu, Librairie-éditeur 1855
- 5) Cfr. PIERO DINI, "Lettere inedite dei Macchiaioli", Firenze 1975, pp. 312-313. Si veda anche FRANCESCA DINI, "Federico Zandomenoghi, la vita e le opere", Il Torchio, Firenze 1989, p. 551
- 6) Cfr., « Journal de Eugène Delacroix », tomo 2 (1850-1854), Plon, Parigi 1893, pp. 170-171
- 7) Si veda il "Repertorio autobiografico" di Signorini, in ENRICO SOMARE', "Signorini", L'Esame, Milano 1926, p. 268.
- 8) L'articolo comparve tradotto in italiano su "La rivista di Firenze" nel dicembre 1859. Cfr. ETTORE SPALLETTI, "Gli anni del Caffè Michelangiolo (1848-1861)", De Luca, Roma 1985, pp. 195-196
- 9) Cfr. DIEGO MARTELLI, Giuseppe Abbati, in Scritti d'arte di Diego Martelli, a cura di Antonio Boschetto, cit., p. 218.
- 10) Cfr. P.J. PROUDHON, « Du Principe de l'art et de sa destination sociale », Garnier Frères, Parigi 1865, pp. 365-366. Le nostre riflessioni in merito erano già in « I Macchiaioli : originalità e grandezza di un movimento artistico europeo », in "I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica" catalogo della mostra di Castiglioncello, a cura di F. Dini, Polistampa, Firenze 2002, pp. 23-25. Per il testo integrale di Proudhon si rimanda all'appendice del catalogo "Da Courbet a Fattori, i principi del Vero", Skira, Milano 2005, pp. 223-243
- 11) PIERO E FRANCESCA DINI, "Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca", Allemandi, Torino 1996, p. 94.
- 12) Cfr. PROUDHON, "Du principe..." in "Da Courbet a Fattori, i principi del vero", cit., 2005, p. 243
- 13) L'espressione è di Diego Martelli
- 14) Cfr. FRANCESCA DINI, "L'Ultimo Lega", in "Silvestro Lega, da Bellariva al Gabbro", catalogo della mostra di Castiglioncello, Firenze 2003, pp. 30-33
- 15) Cfr. CARLO SISI, "Terra promessa", in "Silvestro Lega, da Bellariva al Gabbro", cit., pp. 41- 42