

# I Macchiaioli

*Opere e protagonisti  
di una rivoluzione artistica (1861-1869)*

A cura di  
Francesca Dini

*Presentazione di*  
Carlo Sisi

*Contributi di*  
Norma Broude, Cosimo Ceccuti, Carlo Del Bravo,  
Francesca Dini, Piero Dini

*Schede a cura di*  
Silvestra Bietoletti e Rossella Campana

Pagliai Polistampa

# I Macchiaioli

## *Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1869)*

a cura di Francesca Dini

Castiglioncello

Centro per l'arte Diego Martelli - Castello Pasquini

20 luglio - 20 ottobre 2002

sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica

CARLO AZEGLIO CIAMPI



Comune di Rosignano Marittimo  
Assessorato alla Promozione  
della Cultura e delle Pari Opportunità

REGIONE  
TOSCANA



Con il Patrocinio  
della Giunta Regionale Toscana

Con la collaborazione della  
Galleria d'arte moderna  
di Palazzo Pitti, Firenze

### *Comitato scientifico*

Cosimo Ceccuti, Francesca Dini, Piero Dini, Carlo Sisi

### *Coordinamento scientifico*

Francesca Dini

### *Direzione della mostra*

Vincenzo Brogi, Valeria Tesi

### *Segreteria organizzativa*

Serena Ferrucci, Francesco Luschi

### *Ufficio Stampa*

Cristina Pariset

### *Progetto di allestimento*

Piero Guicciardini, Marco Magni

### *Allestimento*

Armunia - Festival Costa degli Etruschi

### *Fotografie*

Remo Bardazzi, Firenze

### *Assicurazioni*

Le opere esposte sono assicurate  
con alcuni Sottoscrittori dei



tramite



Willis Italia spa Lloyd's Correspondent

### *Trasporti*

Borghi International

### *Servizio di vigilanza*

Anche Meeting, Armunia, Vesuvio

La mostra è resa possibile dalla generosa  
collaborazione dei collezionisti privati  
ai quali esprimiamo la nostra gratitudine.  
Ringraziamo per la disponibilità  
la Fondazione Cariplo di Milano e i dottori  
Mario Romano Negri e Renato Ravasio,  
il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti  
di Genova e il dottor Giulio Sommariva,  
la Pinacoteca di Brera con il Soprintendente  
Caterina Bon Valsassina  
e il Direttore Luisa Arrigoni

Un particolare ringraziamento a Mina Gregori

Siamo grati a Norma Broude, professor of Art History Department of  
Art, American University Washington, D.C. e a Carlo Del Bravo,  
professore ordinario di Storia dell'Arte Moderna dell'Università di  
Firenze, per aver arricchito il catalogo dei loro contributi

### *Si ringraziano per la collaborazione i Signori*

Franco Biffi, Sira e Sara Borgiotti, Simonella Condemi, Gian Paolo  
Cattaneo, Leonardo Ghiglia, Luigi Giovannelli, Giuliana Guidi,  
Giorgio Irneri, Aurora Innocenti, Carlo Lessona, Aide Maltagliati,  
Giuliano Matteucci, Riccardo Mazzola, Giordano Pettazzoni,  
Vittorio Quercioli, Miro Radici, Gino Restelli, Marisa Romualdi,  
Enzo Savoia, Erwin Silbernagl, Giuseppe Stancanelli,  
Riccardo e Fernando Tassi

Si ringrazia il restauratore Paolo Bellucci per la preziosa assistenza

### *Le fotografie in catalogo*

sono state cortesemente fornite da  
Archivio Piero Dini di Montecatini Terme  
Remo Bardazzi, fotografo d'arte

### *Impaginazione,*

*Elaborazione immagini e stampa*  
Polistampa Firenze

### *Progetto grafico copertina*

RovaiWeber design

La realizzazione della mostra è stata resa possibile grazie al contributo di



Cassa di Risparmio  
di Volterra  
dal 1893



Fondazione  
Cassa di Risparmi  
di Livorno



© 2002 Edizioni Polistampa

*Sede legale:* Via Santa Maria, 27/r - 50125 Firenze

Tel. 055.233.7702 - Fax 055.229.430

*Stabilimento:* Via Livorno, 8/31 - 50142 Firenze

Tel. 055.7326.272 - Fax 055.7377.428

<http://www.polistampa.com>

ISBN 88-8304-477-0

Da quando, nel 1990, il nostro Comune ha proposto la prima, storica mostra sui Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello, si è snodato negli anni un articolato percorso espositivo rivolto alla conoscenza ed alla raccolta di materiale documentario relativo a questo importante movimento artistico, significativamente legato ai nostri luoghi.

Si è trattato di un progetto particolarmente ambizioso, sostenuto dalla precoce coscienza del ruolo strategico e del valore autonomo che proposte culturali di qualità possano rivestire nella vita di una comunità.

Oggi sappiamo più nitidamente quanto la difesa della memoria dei luoghi, la definizione della identità individuale e collettiva, la crescita culturale siano valori essenziali per lo sviluppo armonico del tessuto sociale e civile.

Mi pare proprio di poter affermare che la strada intrapresa era quella giusta. Attraverso un percorso espositivo che ha compreso appuntamenti artistici, accanto ad altri di vocazione più propriamente documentaria si è arrivati a creare un "museo permanente", pur senza struttura, o meglio con una

struttura minima, e proprio per questo agile e flessibile, che trova nel Centro Martelli, grazie al Comitato Scientifico che lo anima, il cuore progettuale e propositivo.

L'appuntamento che proponiamo questa estate è particolarmente ambizioso, esso vuol proporre uno sguardo d'insieme sui capolavori della maturità della "macchia", arricchendo i numerosi studi svolti sino ad oggi di alcuni nuovi spunti di riflessione critica: un più generale confronto con le contemporanee ricerche pittoriche europee ed uno specifico omaggio alla figura di Raffaello Sernesi.

La concessione dell'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e del Patrocinio della Giunta Regionale Toscana, per i quali mi preme esprimere, a nome di tutta l'Amministrazione Comunale, la più viva riconoscenza, costituiscono senz'altro un'ulteriore conferma della qualità della nostra proposta culturale ed un incoraggiamento per i programmi futuri.

Un ringraziamento sincero a tutti coloro che con i loro impegno e la loro passione hanno reso possibile la realizzazione della iniziativa.

**Gianfranco  
Simoncini**

*Sindaco del Comune  
di Rosignano Marittimo*



Dopo la felice mostra dedicata a Giuseppe Abbati, continua il nostro percorso espositivo sugli artisti “della macchia” e, al contempo, il nostro impegno volto a rievocare la figura di Diego Martelli, vera anima intellettuale di questo movimento pittorico, oltre che geniale fondatore della cosiddetta “scuola di Castiglioncello”.

Consapevoli della difficoltà ad entrare nell'intenso e magnetico rapporto che artisti quali Lega, Signorini, Fattori, Abbati, Borroni, Boldini, Sernesi (cui peraltro è dedicata una sezione dell'esposizione) ebbero con questa parte di Toscana, tentiamo, tuttavia, di addentrarci in quella magica atmosfera, provando, in parte, a ricostruirla, anche attraverso documenti, ricordi e paesaggi, per proiettarla al di fuori di noi.

La natura selvaggia dei luoghi, la gente di questa terra, dignitosa anche nella miseria, diedero, infatti, a tali artisti una misura di verità che riuscirono a trasfigurare nella macchia, soprattutto per mezzo della luce. È grazie alle opere di questi pittori se il nostro occhio riesce ad essere colpito ed impressionato solo dai colori e dalle contrapposizioni, senza più percepire né disegno né linee di contorno; essi operarono una sorta di opposizione alla forma, una rivolta all'accademismo, unita ad una forte volontà di ripristinare il vero. Pare dunque strano pensare ad una fatalità quando il rapporto uomo-natura si fa così intenso come in queste opere; sembra più logico ipotizzare che esso s'innesci, quasi inesorabilmente, laddove si determinano i necessari presupposti ideali e spirituali, oltre che storici e sociali. Questi sembrano esserci tutti in un

cambiamento culturale che risulta simile ad una rivoluzione artistica, la quale vede la Toscana (Firenze *in primis*) come ambito privilegiato in un panorama preunitario di generale sottomissione politica.

La Toscana si trova, di fatto, a vivere in un clima di, se pur limitata, autonomia, condizione essenziale, questa, per l'affermarsi di figure come Diego Martelli e del suo cenacolo di artisti e intellettuali (sia del Caffè Michelangelo che di Piagentina, come di Castiglioncello).

Approfondire molti avvenimenti storici, ricostruendo virtualmente la villa rustica di Diego Martelli, qui, a Castiglioncello, un centro di aggregazione culturale *ante-litteram*; fare il punto dell'opera di Raffaello Sernesi (anche tramite un saggio critico), artista di grande valore, ma non del tutto esplorato e sconosciuto a molti, soprattutto a causa della sua morte prematura; capire come un movimento, nato da premesse fortemente rivoluzionarie, riesca a superare ben presto i limiti della sperimentazione per approdare, nel decennio 1861-1869, ai suoi risultati più maturi e più alti sono alcuni degli scopi che ci siamo prefissi nell'avviarci a questa mostra.

È del resto innegabile che gli influssi dei Macchiaioli sulla pittura italiana continuano ad essere vivi fino ai nostri giorni e ciò non senza ragioni.

La gratitudine dell'Amministrazione Comunale va, pertanto, a tutti coloro che hanno reso possibile questa preziosa mostra, ma, in particolare, a Francesca e Piero Dini, a Carlo Sisi e a Cosimo Ceccuti, senza le cui competenze e sensibilità saremmo tutti molto più poveri.

**Nicoletta Creatini**

*Assessore alla Promozione  
della Cultura del Comune  
di Rosignano Marittimo*



Il Centro per l'Arte "Diego Martelli" – *Archivi dell'800 e del '900* promuove un nuovo approfondimento in merito alle ricerche artistiche che i pittori Macchiaioli svolsero nei nostri luoghi, e non solo.

Nato dalla volontà di rendere omaggio ad uno dei più sensibili interpreti della "macchia", Raffaello Sernesi, cui in effetti viene dedicata, sia in sede di mostra che di catalogo, una specifica attenzione, il progetto si è progressivamente arricchito sino ad arrivare a presentare una eccezionale rassegna dei capolavori della pittura macchiaiola, provenienti da grandi raccolte private, solitamente inaccessibili, e dai maggiori musei nazionali.

La mostra raccoglie settantasette sceltissime opere dipinte nel decennio in cui, concluse le più accese sperimentazioni della stagione del Caffè Michelangelo e prima che si verificasse un più programmatico ed esteriore aggiornamento sui modelli del naturalismo europeo, si raggiunsero gli esiti più maturi di quella stagione artistica.

Fu, come noto, negli anni compresi tra il 1861 ed il 1869 che, pur in un ambiente sostanzialmente provinciale, profondamente legato alla tradizione quattrocentesca toscana, ed anzi, in certi casi, proprio in virtù della strenua difesa di una specificità toscana, i pittori della "macchia" divennero interpreti, più o meno consapevoli, di quelle che si sarebbero rivelate come le tendenze più innovative del tempo, condividendo le motivazioni, le tensioni, gli aneliti di tanta altra coeva pittura europea.

Secondo diverse inclinazioni personali, che in qualche modo si legarono ai diversi paesaggi, fisici e "moralì", di Castiglioncello e di Piagentina, e alle due grandi personalità di Lega e Fattori, anche i Macchiaio-

li, pur sempre all'interno di un preciso riferimento al vero naturale, indagato programmaticamente attraverso i diversi temperamenti d'artista, operarono scelte pittoriche di assenza di retorica, di purezza visiva, di saldezza compositiva, di sospeso lirismo, che sarebbero divenute patrimonio indispensabile per le ricerche artistiche del secolo successivo.

Dopo i grandi eventi espositivi e gli esaurienti studi dedicati alla pittura macchiaiola negli ultimi decenni, vorremmo che lo sguardo concentrato e, contemporaneamente, diffuso ed analitico sull'insieme di splendidi dipinti presenti in questa mostra offrisse l'occasione per una riflessione aggiornata sullo stretto, delicato rapporto che sempre si intreccia tra il tentativo di rappresentazione del vero ed il procedimento analogico-creativo ad esso intrinsecamente connesso, oltre che per una considerazione più generale sul "realismo" dei Macchiaioli e i "realismi" e gli "impressionismi" presenti in Europa approssimativamente negli stessi anni.

Il progetto espositivo comprende la presentazione di un video pensato per ricostruire virtualmente, con criteri scientifici, attraverso i rilievi, i dipinti ed i documenti dell'epoca, la villa Martelli a Castiglioncello, uno dei luoghi privilegiati in cui ebbero luogo le animate discussioni artistiche che ancor oggi stimolano i nostri interessi e le nostre curiosità e che costituiscono la base per quella indagine critica della dimensione prevalentemente visiva della cultura contemporanea, cui vorremmo che il Centro Martelli approdasse in futuro, in maniera sempre più organica.

Il video andrà naturalmente ad arricchire la documentazione raccolta dal Centro medesimo in questi due primi anni di attività.

## Valeria Tesi

*Responsabile dei Servizi  
e delle Attività Culturali  
del Comune  
di Rosignano Marittimo*







Alla pagina precedente  
*Artisti al Caffè Michelangiolo*  
(Firenze, Circolo degli artisti, Casa di Dante)

1 Cesare Bartolena; 2 Odero; 3 Odoardo Borrani; 4 Telemaco Signorini;  
5 Sconosciuto; 6 Giuseppe Moricci; 7 Vito D'Ancona; 8 Cianfanelli;  
9 Giuseppe Bellucci; 10 Egisto Sarri; 11 Bernardo Celentano; 12 Filippo  
Palizzi; 13 Giovanni Mochi; 14 Serafino De Tivoli; 15 Domenico Morelli.

Non è stato facile assegnare il titolo a questa nuova impresa fortemente voluta dal Comune di Rosignano Marittimo per onorare l'impegno, culturale e civico insieme, avviato con l'istituzione del Centro dedicato a Diego Martelli e al suo *milieu* artistico.

La mostra di Giuseppe Abbati che fu scelta l'anno passato per inaugurare una 'collana' destinata alla rivisitazione dell'arte in Toscana nella seconda metà del XIX secolo, si era data il compito di presentare nella maniera più esauriente possibile l'opera di un protagonista del movimento macchiaiolo ricostruendo, nel percorso espositivo, le stazioni di un'esperienza vissuta all'origine di quella fondamentale convergenza di sperimentazioni estetiche. Questa volta, la scelta di estendere l'indagine all'intero scenario degli anni che videro lo stesso Abbati e i suoi compagni d'avventura imporre il nuovo indirizzo di interpretazione del vero, ha fatto momentaneamente delineare dal taglio monografico, dal profilo a tutto tondo, per riportare coralmemente in superficie gli artisti di una stagione da sempre amatissima e divenuta, per così dire, patrimonio di sensibilità comune, ma ancora oggi capace di sollecitare questioni e letture critiche non univoche, se non addirittura contrastanti.

Per questo, riassumere in un titolo la selezione che qui si presenta e che intende dar conto di personalità ed eventi già da altri e in più occasioni affrontati in sede espositiva – si pensi, ad esempio, alla recente mostra romana curata da Alessandro Marabottini – non era compito di secondaria importanza, come non lo è stato raccogliere, fra collezioni pubbliche e private, alcuni apici dell'arte dei macchiaioli, primo fra tutti il *Pergolato* di Silvestro Lega, ed ordinare un percorso che realizzasse con efficacia un

progetto agile ma al tempo stesso scientificamente approfondito. Si è dunque convenuto – aderendo alla convinzione maturata nell'ambito di una linea di studi rispettosa del dato storico e correttamente informata sull'evoluzione del dibattito estetico nella cultura postunitaria – di ritagliare la mostra entro gli anni Sessanta, quando cioè intellettuali ed artisti ebbero chiara coscienza di una risoluzione concettuale e stilistica in atto, prima nelle stanze del Caffè Michelangiolo, quindi intorno alla redazione del 'Gazzettino delle arti del disegno', alla vigilia cioè della dispersione dei protagonisti della macchia nei rivoli dell'incipiente naturalismo.

Decennio, quello dei Sessanta, che include gli straordinari risultati di Castiglione e di Piagentina, le fondanti elaborazioni critiche di Diego Martelli e di Telemaco Signorini, la costruzione insomma di una vera e propria scuola impegnata nella palinogenesi dell'arte destinata ad affrancare i giovani del '48 dall'impegnativa eredità del Romanticismo: episodi che la mostra ripercorre cercando di evitare la paratassi didascalica, puntando invece a cogliere, per sommi esempi, il significato di quella rivoluzione estetica condotta con entusiasmo e, come testimonia Martelli, senza esclusione di colpi perché si doveva "combattere e combattendo ferire".

Nel saggio introduttivo di Francesca Dini, che ha ideato la mostra dandosi come obiettivo la massima qualità e specificità delle scelte, si sottolinea fra l'altro la matrice positivista del movimento e la precocità di certe soluzioni adottate dai macchiaioli rispetto alle più tarde sperimentazioni degli impressionisti – per fare un esempio, l'idea del ritratto ambientato in un interno borghese – per cui la proiezione in ambito eu-

Carlo Sisi

ropeo degli artisti toscani apparirà, nel titolo, legittima non tanto per la provinciale abitudine di volerli a tutti i costi 'impressionisti', quanto piuttosto per le conclusioni desunte dallo studio delle fonti e dai documentati interessi di quegli artisti nei confronti di un'aggiornata e 'internazionale' interpretazione del vero. La macchia tendeva infatti, su basi formalistiche, ad un'organica analogia plastica del vero con esiti di oggettiva definizione della realtà osservata; mentre per gli impressionisti sarebbe stato metodo la selezione soggettiva del colore e della luce ottenuta *en plein air*, vale a dire attraverso la frequentazione empirica e disinvoltamente mondana della natura.

È inutile sottolineare che questa mostra si pone programmaticamente nella traccia

d'una rinascita di studi che risale all'esposizione di Firenze del 1976 e a quanto si ebbe a discutere in quella eccezionale occasione, soprattutto in merito alla sprovvincializzazione dell'intero movimento dei macchiaioli, all'individuazione delle componenti che ne determinarono la peculiarità saldamente formalista, al riconoscimento delle molteplici esperienze sul campo che favorirono dialettiche di impegno anche sociale, alla corretta definizione di ambiti e spazi temporali che, da quel momento, pose fine alla superficiale consuetudine di estendere oltre il dovuto i limiti del movimento macchiaiolo. Una continuità di pensieri che è, ancora una volta, filo prezioso nella trama a volte confusa del vocabolario e delle 'storie' dell'arte.

Francesca Dini

## I Macchiaioli: originalità e grandezza di un movimento artistico europeo

*Uno sguardo retrospettivo  
sulla vicenda dei Macchiaioli*

Nel ricordo di Edouard Manet, affidato alle pagine di "Fieramosca"<sup>1</sup>, rievocando il luogo e il tempo dei reiterati incontri con il grande pittore francese, Diego Martelli accennava al ruolo storico rivestito a Parigi dal Caffè della Nouvelle Athènes nei confronti dell'impressionismo francese, assimilandolo a quello svolto dal fiorentino Caffè Michelangiolo per l'arte italiana. Era ben viva dunque nel critico – uno dei più illuminati che la cultura italiana del XIX secolo abbia avuto – la consapevolezza della decisiva svolta maturata circa trent'anni prima dalla pittura nazionale, avendo come base logistica il locale di via Larga che sorgeva a due passi da Santa Maria del Fiore, nel cuore di Firenze. All'epoca dello scritto citato di Martelli, i tempi erano ben sufficienti per consentire uno sguardo retrospettivo, e non è un caso, a nostro vedere che il critico fiorentino realizzi contestualmente allo scritto su Manet, una serie di biografie di protagonisti della vicenda macchiaiola, affidati tra il 1884 e il 1885 ai periodici "Fieramosca" e "La Commedia Umana", oltre a concepire e in larga parte realizzare uno studio monografico su Giuseppe Abbati, che, rimasto allo stato di manoscritto, rappresenta una delle più commosse meditazioni sul decennio aureo della macchia<sup>2</sup>. Del resto il portato di quella "rivoluzione artistica" era ben ravvisabile negli esiti che Giovanni Fattori, Silvestro Lega e Telemaco Signorini continuavano, pur nella personale evoluzione dei rispettivi percorsi, a mantenere altissimi. Attorno a queste tre forti personalità si andavano aggregando le nuove generazioni, toscane e non. Professore dell'Accademia fiorentina, quel "ragazzaccio scapigliato" del Fattori "ar-

tista di sentimento, dotato di una retina meravigliosa"<sup>3</sup> mentre si commuoveva di fronte alle grandi linee essenziali del paesaggio maremmano e dei suoi "tipi", allevava alla religione del Vero e all'amore della Natura i vari Cesare Ciani, Mario Puccini, Plinio Nomellini, Giuseppe Pellizza, Ferruccio Pagni. Nomellini, Pagni e Giorgio Kienerk, vale a dire la generazione dei divisionisti toscani, si stringevano attorno a Silvestro Lega, frequentando con Angelo Torchi e i Tommasi la trattoria del Volturmo in via San Gallo ove si discuteva dell'evoluzione della pittura macchiaiola. *"Ora Silvestro Lega lavora accanitamente, per quanto una malattia d'occhi lo tormenta da qualche anno, malattia che non gli offende menomamente la visione delle masse, né dello splendore del colore; tantoché ne' suoi studi arieggia molto alla serena gaiezza degli impressionisti francesi..."* scriveva Martelli nel 1885<sup>4</sup>, avendo innanzi i mirabili studi compiuti dal modiglianese a Bellariva presso la



Dedico questo scritto ai miei genitori.

<sup>1</sup> Cfr. *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di Antonio Boschetto, Biblioteca di Paragone, Sansoni, Firenze 1952, pp. 119-123.

<sup>2</sup> Agli scritti di Martelli resi noti da Boschetto si aggiungono quelli da noi ristampati in appendice al catalogo della mostra di Castiglioncello (*Diego Martelli. L'amico dei Macchiaioli e degli Impressionisti*, Comune di Rosignano Marittimo 1996).

<sup>3</sup> DIEGO MARTELLI, *La Esposizione annuale alla Società promotrice di Belle Arti*, in "Corriere Italiano", n. 107, Firenze 17 aprile 1895.

<sup>4</sup> Per questo scritto, apparso su "La Commedia Umana" del 25 ottobre si veda il citato catalogo della mostra di Castiglioncello (1996).

Diego Martelli in una foto degli anni Ottanta dell'800

(Archivio Piero Dini, Montecatini Terme)

famiglia Tommasi. Per i cinquant'anni di Signorini, il critico, realizzava un breve, affettuoso medaglione<sup>5</sup>, nel quale tuttavia manca ogni accenno all'evoluzione dell'arte di Telemaco, viaggiatore attento e colto, sensibilissimo alle istanze del Naturalismo europeo, che dopo aver importato in Italia il genere della veduta cittadina (si pensi al celebre "Ponte Vecchio", alle pittoresche vedute di Edimburgo, alle acqueforti del Mercato Vecchio) che aveva fatto la fortuna in Francia di Giuseppe de Nittis e di Giovanni Boldini, amava da qualche tempo salire con la figlia adottiva "Nene" lungo le ripide stradine della collina di Settignano. Perché Martelli sentisse giunta l'epoca propizia per guardarsi a ritroso e in che modo la sua visione si differenzi dalle riflessioni à rebours di Signorini e di Adriano Cecioni sono aspetti strettamente correlati al nostro disquisire. Per prima cosa dobbiamo rilevare come il profondo coinvolgimento nelle vicende politiche del paese avesse già dal 1886 distolto il critico dal completamento della serie di biografie sugli artisti del gruppo macchiaiolo, mentre per una riflessione d'insieme sui trascorsi della pittura italiana bisognerà attendere addirittura il 1895 e la conferenza "Romanticismo e realismo nelle arti rappresentative"<sup>6</sup>, tenuta a Venezia in concomitanza con la prima Biennale. Prima del 1884, vuoi per gli impegni politici, vuoi per l'attenzione rivolta ad alcuni temi di grande rilevanza sociale, di fatto la lunga riflessione di Martelli sul percorso dell'arte contemporanea era incorsa in una pausa, opportunamente caduta all'indomani del sentito, personale coinvolgimento del critico nella grande avventura dell'Impressionismo francese e forse resa necessaria dal bisogno di storicizzare un fenomeno la cui rilevanza internazionale era stata dal critico prontamente intuita e sostenuta. L'operato critico di Diego Martelli iniziato al fianco dei Macchiaioli e approdato alla celebre conferenza sugli Impressionisti francesi<sup>7</sup>, si pone, per la statura europea del personaggio e per l'ampiezza e acutezza della visione, ben al di sopra degli esiti storiografici – e in quanto tali interessantissimi – di Signorini e di Cecioni.

Dunque Martelli fu il primo a sentire la necessità di riportare i due movimenti, i Macchiaioli e l'Impressionismo storico fran-

cese mosso a ciò da due convinzioni in lui radicatissime: la prima riguardava la assoluta validità della ricerca del gruppo toscano e l'altezza degli esiti artistici e poetici conseguiti; la seconda concerneva le enormi potenzialità espressive e innovative della "teorica nuova", l'Impressionismo appunto, presentato senza mezzi termini come "una rivoluzione fisiologica dell'occhio umano". La parabola evolutiva della pittura francese evocata da Martelli nel testo della celebre conferenza individuava dunque nell'impressionismo storico la strada della modernità in direzione della quale anche i pittori progressisti italiani prima o poi avrebbero dovuto incamminarsi.

Sono però fiero – scriveva a Signorini all'indomani del terremoto provocato inviando a Firenze due dipinti di Camille Pissarro – di aver trovato il filtro magico che mette in effervescenza le menti incanutite de' vostri progressisti in arte che si figurano che si possa essere progressisti andare a fermarsi. Neanche per idea! Oltrepasato un punto a cui si arriva ce ne sono sempre altri da superare e sulla nostra bandiera sta scritto avanti...<sup>8</sup>.

Il fatto, notorio, che questo sbilanciamento di Martelli a favore dell'impressionismo non ebbe il plauso unanime e incondizionato degli antichi compagni è circostanza che sollecita una riflessione. Si è pensato e detto fra le righe che mancando di provare interesse e ammirazione di fronte ai due dipinti di Camille Pissarro inviati a bella posta da Diego alla Promotrice fiorentina come esempi paradigmatici del cammino intrapreso dall'avanguardia francese, i Macchiaioli mancarono un'opportunità<sup>9</sup>. Il punto è: a chi si rivolgeva Martelli, dal momento che i Macchiaioli non erano più un movimento artistico unitario da circa un decennio, dall'epoca cioè in cui si erano esaurite le esperienze comunitarie di Castiglioncello e Piagentina. Si rivolgeva a una società artistica estremamente variegata, che vedeva, accanto ai tre capiscuola "macchiaioli", ognuno dei quali, come abbiamo visto aveva intrapreso un cammino individuale, personalità che nella schiera degli artisti in progresso, godevano di prestigio non minore, come Francesco e Luigi Gioli, Niccolò Cannicci, Eugenio Cecconi, Adolfo Tommasi, nonché

<sup>5</sup> Cfr. BOSCHETTO, cit., pp. 237-239.

<sup>6</sup> Idem, pp. 198-212.

<sup>7</sup> Il testo della celebre conferenza fu pubblicato dalla tipografia Vannucchi di Pisa nel 1880 con il titolo "Gli Impressionisti, lettura data al Circolo Filologico di Livorno da Diego Martelli fiorentino".

<sup>8</sup> Per la lettera a Signorini, conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e resa nota da Piero Dini nel 1978, si veda PIERO DINI-FRANCESCA DINI, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, Allemandi, Torino 1996, p. 202.

<sup>9</sup> La vicenda è ampiamente ripercorsa in PIERO DINI-FRANCESCA DINI, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, cit., pp. 199-202.



Egisto Ferroni che “Rivista Italiana” veniva contestualmente indicando “come “pittore della scuola moderna” per il quadro “Alla fontana” rappresentativo di tutto quel filone del Naturalismo agreste tutt’altro che eclissato allora dalla ben più originale e rivoluzionaria vicenda macchiaiola. Alcuni di questi artisti, insensibili – ma non Lega, né Signorini – al fascino dei quadri di Pissarro, avrebbero ceduto due decenni più tardi alle sollecitazioni della “maniera” di derivazione impressionista del giovane Alfredo Muller e dei suoi seguaci, e allo stesso Martelli sarebbe toccato in ultimo prender atto di questa tardiva conversione, ragion per cui avrebbe rilevato nel 1895 come *“le polemiche suscitate dalla invasione dei barbari (gli impressionisti) hanno eccitata la fibra di molti, che cominciavano a lenteggiare sui trionfi della età matura, e che questi vecchioti si presentano più arzilli del solito; da questo la pittura prende un aspetto generalmente più chiaro e più luminoso al tempo medesimo. [...] Fra coloro che più di tutti hanno severamente meditate le intemperanze dello impressionismo e profittato di quanto la nuova generazione tentava principalissimi sono i due Tommasi, i due Gioli ed il Cannicci”*<sup>10</sup>. Ben altra emozione avrebbe manifestato il critico di fronte alle opere di Angelo Morbelli e Giovanni Segantini – *“gli artisti più eminenti che annoveri oggi l’Italia”* – esposte alla prima Biennale di Venezia, opere nelle quali forse egli vide finalmente l’arte nazionale indirizzarsi lungo il percorso da lui individuato quasi trent’anni prima<sup>11</sup>. Tornando all’epoca della militanza di Martelli a fianco degli Impressionisti francesi, il fatto che Diego cercasse allora di mettere in luce le affinità tra i due movimenti artistici (che per la verità non erano sincronici, ma separati dal lasso di quasi una decina d’anni) non era finalizzato alla affermazione del primato dell’uno sull’altro. *“Di più ti dico – ribatteva Diego rispondendo alle proteste di Fattori e indirettamente di quanti stentavano a cogliere il motivo del suo entusiasmo per la Nouvelle Peinture – che se gli Impressionisti sono meno avanti di Voi, tanto meglio per non essere in condizione di smettere, ma anzi di seguire”*. Ed entrando nel merito degli esiti luminosi dei francesi spiegava come essi cercassero “i loro risultati per tono accanto a tono, e non per contorno” come era avvenu-

to invece tra i Macchiaioli i quali avevano “cercato le macchie come chiaroscuro”; mentre “la pittura degli Impressionisti è cercata in una gamma chiara e serena”<sup>12</sup>.

Martelli poneva l’intuizione impressionista della luce e la conseguente rivoluzione dei mezzi espressivi alla sommità di un processo evolutivo dell’arte francese ed in questa sua visione egli era indotto dalla natura positivista del suo pensiero e dalla fiducia in una concezione dinamica della Storia che gli derivava da Darwin e da Herbert Spencer. Egli era convinto della validità della scoperta scientifico-estetica, così come della sua fungibilità anche in un diverso contesto artistico-culturale. L’affinità tra i due movimenti che nasceva dall’aver comuni origini nel Realismo, esaltava Martelli ma lasciava prevenuti i pittori italiani; i quali si sentivano come defraudati di qualcosa che era loro, in quanto acquisito dalla loro ricerca artistica, in epoca addirittura precedente. Ciò che invece i nostri artisti non furono disposti lungamente a recepire fu il valore della scoperta impressionista della luce la cui assimilazione fu resa difficile dalla forte tradizione disegnativa connaturata alla loro formazione. E anche Federico Zandomenoghi la cui vicenda parigina rappresenta un’ipotesi d’incontro tra le due culture, all’interno del movimento francese scelse quasi subito l’indirizzo degasiano della *construction*, della forma, del disegno, rispetto agli interessi eminentemente cromatico-luminosi di Pissarro, Monet, Guillaumin, vale a dire degli impressionisti “puri”<sup>13</sup>.

### *I Macchiaioli, un movimento artistico europeo*

Può sembrare alquanto insolito arrivare a parlare dei Macchiaioli come *movimento* attraverso un percorso a ritroso. Ma la grandezza e la originalità di un’esperienza artistica deve necessariamente misurarsi con occhio retrospettivo e ben calibrato sui valori estetici e poetici di un secolo che indubbiamente ha prodotto una vera e propria rivoluzione in senso moderno delle arti visive, rappresentata da quel fenomeno di universale portata che è l’Impressionismo. Anticipare eventuali limiti e debiti, chiarire analogie e rapporti è indispensabi-

<sup>10</sup> DIEGO MARTELLI, *La Esposizione annuale alla Società promotrice di Belle Arti*, in “Corriere Italiano”, n. 107, Firenze 13 aprile 1895.

<sup>11</sup> I due pittori divisionisti “dimostrano vittoriosamente il valore dello impressionismo quando questo non è adoperato da degli asini vanitosi, ma da dei forti volenti, che di tutto si servono come mezzo quando la scienza e l’esperienza lo consigliano, ma non confondono mai il mezzo col fine”. (DIEGO MARTELLI, *L’Esposizione internazionale di Venezia. Appunti in punta di penna. II*, in “Corriere Italiano”, n. 312, Firenze 8 novembre 1895).

<sup>12</sup> I brani sono tratti dalla nota lettera a Giovanni Fattori per la quale si rimanda a PIERO e FRANCESCA DINI, *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, Il Torchio, Firenze 1997, pp. 85-86.

<sup>13</sup> Per la vicenda parigina di Zandomenoghi, si rimanda, oltre che al nostro studio monografico (FRANCESCA DINI, *Federico Zandomenoghi, la vita e le opere*, Il Torchio, Firenze 1989), allo scritto Zandomenoghi “peintre” dell’avanguardia impressionista, in *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, catalogo della mostra di Livorno – Villa Mimbelli, a cura di G. Matteucci, Allemandi, Torino 1998, pp. 76-88.



Diego Martelli a cavallo  
nella sua proprietà di  
Castiglioncello verso il 1866

(Archivio Eredi Rusconi)

le per porre un accento chiaro e inequivocabile su un gruppo di forti artisti italiani che in modo spontaneo, ma consapevole e indipendente hanno attuato negli anni Sessanta dell'Ottocento una "rivoluzione" espressiva fondamentale per la storia delle arti figurative italiane. I modi e i tempi di questa avvincente esperienza artistica non sono di pertinenza esclusivamente nazionale, poiché s'inseriscono nel contesto di un più vasto moto di rinnovamento che ha attraversato l'Europa sin dalla metà del XIX secolo. Dallo studio comparato delle diverse realtà nazionali Norma Broude<sup>14</sup> ha evidenziato un mutamento comune nell'atteggiamento degli artisti i quali, indipendentemente gli uni dagli altri, e obbedendo ad un'intima sollecitazione – ciò che la studiosa americana chiama "impulso impressionista" – si misero a dipingere la vita quotidiana contemporanea, a diretto contatto con la natura, privilegiando le sortite *en plein air* rispetto alla vita operativa dell'*atelier*; si misero a studiare gli effetti di luce, a usare una pennellata più libera con cui affermare

l'individualità e la sincerità dell'artista. Su questa base comune ogni singola nazione ha per così dire innestato il proprio bagaglio di civiltà, producendo movimenti affini, talvolta paralleli, che hanno spesso cercato lo scambio culturale, l'incontro, la discussione, producendo quella varietà di forme e di scuole artistiche che contribuisce al carattere universale del fenomeno impressionista. Ben altra connotazione acquista allora l'impressionismo storico, ossia il movimento dell'avanguardia parigina che nel 1874 tenne la sua prima collettiva presso Nadar: esso appare la punta di un grande iceberg, il prodotto più avanzato e innovativo nato in Francia, con il concorso nel tempo di culture e civiltà figurative diverse. Questa nuova visione critica allontana, ci pare, l'ossessione di quel verticismo, di quella idea franco-centrica – che ha permeato una buona parte della critica novecentesca – secondo cui tutto tenderebbe e tutto emanerebbe dal quel fenomeno di indubbio valore che fu l'Impressionismo storico parigino. Tale nuova visione che si pone in sorprendente sin-

<sup>14</sup> Cfr. *Impressionismi. Il movimento internazionale 1860-1920*, a cura di Norma Broude, Leonardo, Milano 1990.



tonia con il pensiero di Diego Martelli, ci rafforza nel convincimento di guardare ai Macchiaioli come a un *movimento* artistico complesso e bastante a se stesso. Non un fenomeno di “proto-impressionismo”, né una filiazione (sic!) permeata di provincialismo del gruppo parigino (“i cugini poveri degli Impressionisti”); né tanto meno un fenomeno da circoscrivere rigorosamente entro i confini nazionali. Per la complessità e la coerenza ideologica che gli furono proprie e che oggi ancor più ce lo fanno apparire come esperienza totalizzante e completa pur nella specificità tutta italiana delle valenze politiche, sociali e patriottiche ad esso connaturate, il movimento macchiaiolo, relativamente al decennio aureo di Castiglioncello e Piagentina necessariamente s’impone nel panorama internazionale dell’epoca; s’impone per l’originalità dei modi in cui si condusse e per gli straordinari esiti poetici che conseguì.

#### *Il Caffè Michelangiolo e i “due tempi” della rivoluzione macchiaiola*

*“Dopo il 1861 – scrive Diego Martelli – si affermò e completò un movimento di vero nichilismo artistico che riunendo in un pensiero comune di ribellione a tutte le autorità costituite una eletta schiera di martiri dell’idea nuova, a poco a poco distrussero tutto quanto di falso si era fatto e si faceva in allora e trasformavano di cima a fondo il sentimento e le parvenze dell’arte moderna”<sup>15</sup>.*

Il critico valutava le straordinarie ricerche luministiche degli anni sessanta come una affermazione, e un completamento della vicenda iniziata dai progressisti toscani sin dalla metà del decennio precedente; quello dei Macchiaioli fu un cammino in due tempi, dunque, ragion per cui difficilmente noi oggi potremmo proporci di comprendere e di stimare nella giusta misura la pienezza espressiva del decennio aureo della “macchia” senza avere il quadro esatto degli eventi che la predisposero. Culla della rivoluzione artistica dei Macchiaioli, il Caffè Michelangiolo è stato consegnato alla storia dell’arte come emblema della vicenda di quei pittori. È una realtà il fatto che la storiografia di quel movimento e la stessa me-

moria dei protagonisti rimandino al celebre locale di via Larga, piuttosto che ai luoghi geografici che accolsero il frutto del decennio aureo della “macchia”, vale a dire Castiglioncello e la campagna fiorentina di Piagentina. Certamente il Caffè Michelangiolo doveva parte del suo prestigio dall’esser stato sin dalla fine degli anni quaranta dell’800, uno dei luoghi chiave del dibattito culturale fiorentino<sup>16</sup>; ma il ricordo e l’affezione dei pittori macchiaioli erano strettamente legati alla nascita della “macchia” e alle lunghe faticose discussioni che l’avevano preceduta. La vita del Michelangiolo copre in effetti quasi tutta la vicenda unitaria di questi nostri artisti, iniziata nel 1855 quando vi fece ingresso una schiera disomogenea di giovani pittori, patrioti e progressisti in arte che andarono ad alimentare dibattiti e discussioni dalle quali sarebbero loro derivate una coscienza di gruppo e i principi di un’estetica del tutto nuova. Nel 1866, quando il Caffè fu “sotterrato” con tutti gli onori dagli artisti reduci dalla Terza Guerra d’indipendenza, si era alla vigilia della nascita del “Gazzettino delle arti del disegno”, la cui lunga gestazione aveva avuto luogo ancora una volta lì, al Michelangiolo. Il fatto è che per quanto il teatro per così dire delle “operazioni” mutasse di volta in volta, Venezia, La Spezia, Montemurlo, San Marcello, Livorno, Castiglioncello, Piagentina, in via Larga si discuteva, fino ad accapigliarsi se necessario, si tornava per relazionare di un viaggio, per raccontare fatti e impressioni a chi era rimasto a casa, si decidevano i modi e i tempi di una sperimentazione, si stabiliva di volta in volta il programma di lavoro. Nel 1855, di ritorno dall’Esposizione Universale di Parigi, mentre Serafino de Tivoli realizzava opere in stretta sintonia con l’esperienza dei paesaggisti di Barbizon, Saverio Altamura teneva tutti col fiato sospeso dallo stupore, relazionando in merito al *ton gris*, ossia alla tendenza allora in voga nella capitale francese a smorzare la brillante tavolozza potenziando il chiaroscuro nella sua totalità; cosa che sortiva l’effetto di una maggiore solidità delle forme nonché di una maggiore verosimiglianza dell’immagine pittorica; proprio quella intonazione vagamente argentea caratterizzava la solida pittura di sto-

<sup>15</sup> Il periodo è tratto dal manoscritto dedicato a Giuseppe Abbati, reso noto da Boschetto (*Scritti d’arte di Diego Martelli*, cit., p. 218).

<sup>16</sup> Si veda in proposito il volume di Ettore Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangiolo (1848-1861)*, De Luca, Roma 1985.

G. Fattori  
*Elisabetta Regina d'Inghilterra  
 consegna  
 al cardinale arcivescovo  
 il Giovinetto Duca di York*  
 (1855; collezione privata)



ria dell'ammiratissimo Paul Delaroche e l'approccio alla natura straordinariamente efficace e convincente dei pittori di Barbizon. Ai novatori toscani sembrò di aver trovato l'antidoto alla scarsa consistenza plastica, alla estrema levigatezza del colore e in sostanza alla poca aderenza al reale di tanta pittura accademica. Dunque, dietro l'esempio di Domenico Morelli operoso attorno alla sua *Mattinata fiorentina*, essi si accinsero nuovamente al quadro di storia perseguendone la verosimiglianza, la concentrazione drammatica, secondo un'intima esigenza di verità che andava divenendo sempre più preponderante: è il momento della vasta tela del Fattori *Elisabetta Regina d'Inghilterra consegna al Cardinale Arcivescovo il giovinetto Duca di York*, di *I Puritani* di Signorini, di *Un episodio del sacco di Roma* di

Banti, nonché dei vari studi di figure in costume rinascimentale del Borrani. Fu del resto proprio la pratica del quadro storico ad avviare la scoperta della "macchia" da parte dei giovani artisti toscani, animati dal desiderio di semplicità e di verità. Se infatti, come dice il Durbè, "per i pittori, fin dall'antico, macchiare è il colorire alla prima e dal vivo" e dunque nella pratica dell'atelier da secoli la macchia corrispondeva allo stadio iniziale di elaborazione di un dipinto, ossia al bozzetto

[...] il significato del tutto nuovo che la macchia veniva poco a poco ad assumere era sostanzialmente diverso: ché quell'antica pratica d'atelier svelava sempre più palesemente al pittore le sue doti precipue. Quel definire in pochi colpi di pennello la composizione del quadro, la distribuzione delle luci e delle om-



Telemaco Signorini  
*Il Ponte della Pazienza a Venezia*  
 (circa 1856; collezione privata)

bre, la situazione dei personaggi nell'insieme ed il loro carattere; quel suggerirne alla brava atmosfera e sostanza emotiva, faceva riflettere su come quell'esercizio fornisse mezzi al pittore di ben altra validità, rispetto a una dottrina esecutiva, quale quella predicata dall'Accademia, capace invece di freddare, e quasi paralizzare sul nascere, con i suoi precetti e tutto il suo bagaglio letterario, qualsiasi intento espressivo desideroso d'immettere nel dipinto la forza veramente sentita dell'attualità...<sup>17</sup>.

Nel 1856 fu la volta di Signorini che riportò dal soggiorno veneziano il vigoroso *Ponte della Pazienza*, rifiutato dalla Promotrice fiorentina "per eccessiva violenza di chiaroscuro", quadro che ai compagni del Michelangiolo apparve subito per quello che era, ossia l'enunciato di un indirizzo artistico che individuava nella realtà l'oggetto da

perseguire e nella macchia la tecnica da affinare. In altri termini, e sono quelli efficaci di Diego Martelli.

...Si doveva dunque combattere e combattendo ferire, era quindi necessaria un'arma ed una bandiera, e fu trovata la macchia in opposizione alla forma, che vestiva il primo ortolano di Scandicci con l'elmo di Ferruccio, e fu detto che la forma non esisteva e siccome alla luce tutto risulta per colore e per chiaro-scuro così si volle solamente per macchia ossia per colori e per toni ottenere gli effetti del vero<sup>18</sup>.

Fu allora che le volte del Michelangiolo risuonarono delle dispute più accese e accanite perché la radicale posizione di Signorini suscitò la diffidenza dei compagni, molti dei quali guardavano ancora al quadro

<sup>17</sup> Cfr. DARIO DURBÈ, *I Macchiaioli, pittori della vita italiana*, in *I Macchiaioli e l'America*, catalogo della mostra di Genova - Palazzo Ducale, a cura di F. Dini, P. Dini, D. Durbé, Pirella Genova 1992, pp. 39-40.

<sup>18</sup> Il brano è tratto dalla conferenza *Su l'arte del 1877* (cfr. *Scritti d'arte di Diego Martelli*, cit., p. 93).



di storia, rimandando il confronto con l'attualità.

L'urgenza di un adeguamento dell'espressione artistica alle esigenze sociali e culturali di una realtà storica in rapida evoluzione si impose senza possibilità di dilazioni a seguito degli eventi bellici del 1859, ai quali quasi tutti gli artisti del Caffè Michelangiolo presero parte. Troppo intense divennero le sollecitazioni della realtà contemporanea, perché si potessero più a lungo ignorare; una realtà che le recenti vicende belliche andavano scoprendo nei più diversi risvolti, da quelli eroici e militari a quelli più dimessi e quotidiani.

“Venne il '59... e dal '59 fu una rivoluzione di redenzione patria e di arte...” scrive Fattori nei suoi appunti autobiografici.

Gli avvenimenti del '59 segnarono la conversione di molti (Luigi Bechi, Carlo Ademollo, Fattori, Lega) dal quadro di storia antica a quello di storia contemporanea, destinato a trionfare nell'ambito del Concorso Ricasoli, indetto quello stesso anno dal Governo provvisorio toscano. Ma la crescente sfiducia nelle possibilità espressive del quadro storico rinnovato portò i progressisti a svincolarsi gradualmente dal problema del rinnovamento dei generi pittorici che fino ad allora li aveva assorbiti in uno sforzo comune: liberi dagli schemi del quadro di storia aulico e da ogni registro eroico, allontanatisi dalla formula del dipinto di genere tradizionalmente inteso, i macchiaioli vollero i loro esperimenti al confronto diretto con la realtà. Fu così che il drappello della “gioventù ribelle” prese la consuetudine di uscire dal Michelangiolo e visitare lo studio che Nino Costa aveva allestito in via Maggio, subito dopo il Ponte Santa Trinita, nella prima casa a destra<sup>19</sup>. Con quali argomenti il patriota romano attrasse a sé i progressisti del Caffè di via Larga è facilmente intuibile quando si rifletta che nel 1859 era già opinione consolidata di Costa che la pittura di paesaggio fosse di pertinenza inglese e che la stessa scuola francese di Barbizon avesse trovato forte incentivo nella presenza di due quadri di Constable al Salon del 1824, quadri che erano stati premiati, acquistati e collocati al Louvre. Questa lucidità storica Nino l'aveva maturata sin dal-

l'epoca dell'Ariccia, in seno alla comunità internazionale convenuta nella campagna romana con lo scopo di trovare una personale e appagante dimensione spirituale e creativa nel rapporto con la natura classica di quei luoghi. Costa dunque contribuì ad aprire gli occhi ai progressisti toscani sulle reali potenzialità della pittura di paesaggio e questo non solo con l'esempio di un'arte sinceramente ispirata al vero, ma anche e soprattutto con il fornire loro le necessarie coordinate culturali e storiche che, supportate dalla calda eloquenza del patriota, sole ebbero il potere di incidere, primo fra tutti sul clamoroso mutamento di rotta di Giovanni Fattori, fino ad allora poco sensibile agli esiti delle sperimentazioni di Signorini a Venezia e La Spezia.

Questi avvenimenti, che si connotano per la intensa attività di ricerca e di audace sperimentazione, appartengono alla prima fondamentale fase della “macchia”; sono queste le tappe più “rivoluzionarie”, quelle cioè che portarono i nostri pittori in poco meno di cinque anni ad acquisire e affinare i mezzi espressivi necessari ad esprimere l'attualità, le aspirazioni e le emozioni dell'individuo moderno, obbedendo, come abbiamo premesso, ad un'istanza di rinnovamento che aleggia e si respira in un contesto ben più ampio. E di “rivoluzione” si può e si deve parlare anche in ragione del singolare connubio tra ideali artistici, civili e patriottici che impresse lo spirito e armò la mano di questi artisti (e soldati); un connubio fortissimo e un “caso” unico nel contesto internazionale dell'epoca. A questo primo tempo della “macchia” ne seguì un secondo, naturale evoluzione del mezzo espressivo che accompagnò il diverso stato d'animo di questi giovani uomini, portati infine ad un confronto più pacato con la Natura. Nel corso di questo secondo momento della vicenda macchiaiola, il Caffè Michelangiolo manterrà il suo ruolo privilegiato, testimone ora della contrapposizione ideologica tra Serafino de Tivoli e Signorini relativamente alle formulazioni estetiche di Pierre-Joseph Proudhon, ora della necessità di creare un giornale che funzionasse quale strumento di aggregazione nazionale, ora della crescente *leadership* di Diego Martelli.

<sup>19</sup> Di ciò si è informati da Diego Martelli nel profilo dedicato a Nino Costa e apparso su “La Commedia Umana” il 19 luglio 1885 (si veda anche *Scritti d'arte di Diego Martelli*, cit., p. 226).

Le nostre deduzioni sul ruolo trainante che il pittore romano ebbe presso i toscani sono confortate dall'opinione di O. Rossetti Agresti (*Giovanni Costa, his life, work and times*, Grant Richards, Londra 1904). Si veda in proposito anche il nostro scritto *Inediti di Nino Costa*, in “Nuova Antologia”, n. 2208, Le Monnier, Firenze ottobre-dicembre 1998, 143 e sgg.



### *Castiglioncello e Piagentina*

Con i fatti narrati per sommi capi abbiamo guadagnato il *discrimen* tra i due tempi della “macchia”, quell’anno 1861 che apre al decennio aureo, alla stagione della pienezza espressiva in cui i grandi temi della poetica dei nostri artisti, prima dibattuti ed esternati, rifluiscono nell’animo, che è un animo collettivo, e vi sedimentano. Lo spirito non è meno rivoluzionario; esso possiede perché li ha provati su di sé fin’anche al sacrificio estremo, i grandi ideali umani, civili e patriottici, ma non ne è posseduto e dunque domina, ritiene le sue emozioni fino a farle rifluire nell’incanto di un sommerso, privilegiato, pacato dialogo con la Natura. È come se al seguito dei contadini che raccolgono le spighe di grano nel grande dipinto di Odoardo Borrani, i nostri pittori avessero guadagnato il crinale di quello sperduto altopiano dell’Appennino e godessero il privilegio della luminosità limpida, di quel nitore lenticolare attraverso il quale l’animo par percepire il palpito vitale, il respiro dell’esistenza. Uno stato d’animo non dissimile origina la veduta dei pascoli a San Marcello di Raffaello Sernesi, nella quale la luce tersa del primo mattino pervade il verde altopiano dissolvendo le fugaci ombre della notte che ancora si attardano lungo le pendici dei monti in lontananza; qui sotto lo sguardo vigile e silente di una bambinella le vacche pascolano in tutta pace, né il loro ruminare par fendere la quiete armoniosa che regna in questo angolo di mondo dove presenza umana, vita animale e natu-

ra respirano all’unisono. Nella purezza del disegno, recuperato per analogia con i quattrocentisti toscani, l’atmosfera rarefatta quasi si cristallizza ed esalta la bellezza di un cielo che ci sembra non aver rivali. Questi due dipinti sarebbero sufficienti per significare un mutamento, una evoluzione o forse solo il precisarsi di un programma; esso maturò nel corso di quel continuo “ragionar d’arte”<sup>20</sup> che caratterizzò le serate al Michelangiolo nell’inverno 1860-61. Fu allora che i nostri artisti si affiatarono in un programma unitario e ciò spiega quella omogeneità tematico-stilistica che caratterizza, nell’estate del ’61, le attività di Signorini e Abbati a Castiglioncello, di Borrani e Sernesi a San Marcello Pistoiese, di Fattori a Livorno. Tale omogeneità di risultati si rivela non solo nella scelta comune di una tematica pastorale-agreste, ma anche e soprattutto nella volontà di superare l’accezione polemica della ‘macchia’ ortodossamente intesa, per una visione più pacata e distesa del vero: la tecnica a rapide macchie di colore sovrapposte, attraverso la quale non solo si era cercato di sostituire l’impianto disegnativo, ma si era mirato anche ad ottenere la giusta tonalità del dipinto, determinandone il chiaroscuro dei corpi, la luce e la profondità dei piani, fu inglobata in una visione del tutto nuova, dominata dal disegno e dalla luce quale unico principio regolatore degli effetti tonali e atmosferici. Questo è il nuovo orientamento estetico affermato anche da *Pascoli a Castiglioncello* di Signorini e da *La boscaiola-costume toscano* di Fattori. Siamo profonda-

O. Borrani  
*La raccolta del grano  
sull’Appennino*

(1861; collezione privata)

<sup>20</sup> L’espressione è tratta da una lettera di Poldo Pisani a Gustavo Uzielli per la quale si rimanda al citato volume PIERO DINI-FRANCESCA DINI, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un’epoca*, cit., p. 77.



Silvestro Lega con il fratello Dante e la famiglia Batelli nell'estate 1862

(Borgiotti, Firenze)

mente convinti che il mutamento ora delineato ebbe ragioni radicate nell'animo dei nostri artisti, nella ritrovata disponibilità sentimentale al confronto con la Natura, che sempre con maggiore convinzione veniva intesa come madre dello scibile, repertorio infinito di forme. "Che cos'è dunque lo spirito, se non la natura che prende coscienza di sé?" affermava Proudhon nel *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*<sup>21</sup>, aggiungendo esser la bellezza non "un concetto dello spirito" ma una "qualità positiva delle cose"; "... nell'opera d'arte l'artista mette tanto del proprio quanto ne prende in prestito dalla natura; di conseguenza, l'arte, senza potersi spogliare completamente della propria oggettività, rimane libera, personale, mobile".

Ora abbiamo avuto in altra circostanza il modo di ripercorrere gli avvenimenti biografici e artistici che indussero i nostri artisti a frequentare la proprietà di Castiglioncello che Diego Martelli ereditò nel 1861 dal padre; ed anche le motivazioni che spinsero Silvestro Lega, Odoardo Borrani, Giuseppe Abbati e Telemaco Signorini a recarsi a dipingere, sin dal 1862, nella zona suburbana di Piagentina, subito a ridosso della fiorentina Porta La Croce<sup>22</sup>. I medesimi

artisti (con l'eccezione di Lega che frequentò quasi esclusivamente la campagna fiorentina) furono i protagonisti delle due "scuole", così come unitario fu il clima ideale, artistico, sociale che generò, come in un unico afflato, questa grande stagione poetica della pittura del XIX secolo. Abbiamo definito Castiglioncello e Piagentina inflessioni di un medesimo canto, aspetti bipolari di un'unica poetica che trasse ispirazione dalla vita apparentemente modesta, in realtà fervente di ideali e di sentimenti, di quel ceto medio, colto e garbato, emotivamente coinvolto nelle vicende dell'Unità nazionale, che viveva ai margini di due centri nevralgici della società italiana. Ed abbiamo detto infine che i Macchiaioli scelsero di "rifugiarsi" e alle porte di quel fiorentino centro commerciale che fu Livorno e nei pressi di Firenze capitale, spinti da un innato desiderio di semplicità e di bellezza. Ebbene non vorremmo aver suggerito in questo modo il senso di una fuga di questi artisti dalla realtà della vita contemporanea o di un loro ripiegarsi su se stessi. Il significato di quei ritrovi – ed è ovvio che il termine "scuola" vada inteso nell'accezione socratica di libera associazione – lo troviamo suggerito dal Proudhon:

<sup>21</sup> L'opuscolo di Proudhon fu edito a Parigi nel 1865 dalla Garnier Frères.

<sup>22</sup> Si vedano i capitoli terzo e quarto della citata monografia di Piero e Francesca Dini su Diego Martelli; inoltre il catalogo della mostra *L'opera critica di Diego Martelli, dai Macchiaioli agli Impressionisti*, a cura di Francesca Dini e Ettore Spalletti, Livorno-Villa Mimbelli 1996 (Artificio).

L'artista deve essere in comunione di idee e di principi non solo con i suoi confratelli, ma con tutti i suoi contemporanei; deve ancora assorbire il pensiero, secondo il quale non esistono differenze tra la creazione artistica e la creazione industriale. 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...<sup>23</sup>.

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. Ecco teorizzato il *modus vivendi* delle due comunità che accolgono il cammino unitario dei Macchiaioli negli anni sessanta dell'Ottocento. E se consideriamo che lo scritto di Proudhon è del 1865, possiamo ben dire che i nostri pittori lo precorsero addirittura offrendo l'esempio di uno stile di vita e di una condivisione di ideali artistici e sociali che erano ben in sintonia con quanto di più innovativo si veniva affermando fuori dei confini nazionali. 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 paesistico. La domestica campagna fiorentina con le sue villette, la distesa degli orti, gli argini dell'Arno diviene per Silvestro Lega l'unica cornice possibile per il suo piccolo mondo di affetti, rappresentato dalla imponente semplicità delle figure femminili di casa Batelli. Anche il formato muta tra le due scuole e lo dimostra platealmente il Borrani, passando dalle dimensioni decisamente orizzontali delle sue smaltate predelle, adatte a cogliere la forte luce degli orizzonti maremmani a quello più

quadrato e imponente delle "Cucitrici di camicie rosse", ove il richiamo alla tradizione del Quattrocento toscano è nel grandeggiare delle figure femminili rispetto alle dimensioni del quadro, nella sobria imponenza delle forme, nell'atmosfera di rarefatta sospensione, qualità per le quali "Cucitrici di camicie rosse" a buon diritto può assurgere ad emblema di un'epoca, di una poetica, di una rivoluzione di modi e di contenuti pittorici.

### *Il "Gazzettino" e il disegno critico di Martelli sotteso all'unità del movimento*

L'attività di sostegno morale ed economico svolta a favore degli amici pittori, sin dagli esordi delle scuole di Castiglioncello e Piagentina, ha modo di manifestarsi in tutto il suo valore attraverso l'impegno profuso nella creazione e direzione del primo periodico dei Macchiaioli, il "Gazzettino delle arti del disegno" che ebbe vita nel 1867, nel bel mezzo della straordinaria stagione creativa di quel gruppo di artisti. Se Martelli non parlò mai esplicitamente nei suoi scritti delle due "scuole" ciò dipese dal fatto che sin dall'inizio il critico scommise sullo spessore nazionale della ricerca dei toscani; egli disquisì in più circostanze sulle origini del movimento macchiaiolo, sul Caffè Michelangiolo e tutto questo allo scopo di rivendicare l'origine fiorentina della "macchia", e dunque la priorità che i Macchiaioli per ciò stesso avevano assunto. Ma ciò che Martelli volle subito evidenziare fu il carattere nazionale di tale ricerca, carattere che messo nella giusta evidenza, non solo avrebbe consolidato la *leadership* del gruppo toscano, ma avrebbe consentito loro di trovare validi alleati per l'affermazione della loro proposta artistica. Dunque il Gazzettino nacque con lo scopo di dare allo stato unitario, un'arte nazionale. Della cronistoria del periodico abbiamo avuto modo di scrivere in altro e più adatto contesto<sup>24</sup>. Quello che preme sottolineare è l'esigenza di identificarsi in un programma, di esternarlo, di far opera di proselitismo verso altri gruppi regionali predisposti al dialogo, esigenza manifestatasi sin dal 1863 e subito associata al nome di Martelli. Ora una tale volontà di unificarsi, o

<sup>23</sup> Cfr. P.J. PROUDHON, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale*, cit., pp. 365-366.

<sup>24</sup> Il «Gazzettino» come momento centrale dell'operato critico di Diego Martelli è l'oggetto di un nostro scritto dal titolo *Diego Martelli e il «Gazzettino delle arti del disegno»* ("Nuova Antologia", n. 220, Le Monnier, Firenze gennaio-marzo 1998, p. 236 e sgg.) nonché del nostro intervento al convegno di Montecatini Terme, curato da C. Sisi e E. Spalletti *L'eredità di Diego Martelli. Storia, critica, arte* i cui atti sono stati pubblicati nel 1999 (Baldecchi e Vivaldi, Pontedera).



meglio di consociarsi, nel rispetto dell'identità delle diverse scuole regionali, non può che nascere dall'omogeneità di idee e di programmi che il movimento macchiaiolo maturò nel corso della sua breve e intensa storia. Vinta l'opposizione di De Tivoli, il binomio Martelli-Signorini introdusse nel gruppo i principi dell'estetica proudhoniana che fondamentalmente si pronunciava a favore di un'arte socialmente impegnata. I temi dibattuti, la lotta all'accademia e alla maniera, l'opposizione al falso storico, l'affermazione della "scuola della natura" e della "sincerità" dell'artista come condizione necessaria che assicura la validità dell'opera d'arte (dal momento che soltanto attraverso l'espressione franca della propria individualità, l'artista può dare un reale contributo alla comprensione del mondo contemporaneo) sono temi ispirati e argomentati dal *Du Principe*. Questi stessi temi dal Proudhon confluiranno tali e quali direttamente nella formulazione dell'estetica impressionista di Edmond Duranty e ciò rende ragione della diffidenza con cui Fattori, Zandomenoghi e altri sopravvissuti al decennio aureo della macchia accoglieranno le esortazioni di Martelli verso l'Impressionismo, giudicato "d'una ricerca eccellente, ma ormai frita e rifrita"<sup>25</sup>. Prendiamo ad esempio quella che il Duranty avrebbe indicato, nel 1876, come una delle nuove idee messe in pratica dal movimento francese, ossia togliere "la barriera che separa l'atelier dalla vita comune e aprirlo sulla strada".

<sup>25</sup> L'espressione è in una lettera di Federico Zandomenoghi a Giovanni Fattori, datata 26 maggio 1877. Sull'argomento ci siamo dilungati in *Zandomenoghi "peintre" dell'avanguardia impressionista*, cit., pp. 76-81.

<sup>26</sup> Cfr. DURANTY, *La Nouvelle Peinture. A propos du groupe d'Artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel*, E. Dentu Libraire, Parigi 1876, p. 27.

<sup>27</sup> Cfr. TELEMACO SIGNORINI, *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'incoraggiamento in Firenze (VII)*, in "Gazzettino delle arti del disegno", anno I, n. 4, Firenze 9 febbraio 1867.

E siccome noi abbracciamo con forza la natura – enuncia il teorico dell'Impressionismo francese – non separiamo più il personaggio né dallo sfondo dell'appartamento, né dallo sfondo della strada. Egli non ci appare mai, nella nostra esistenza, su sfondi neutri, vuoti e vaghi. Ma intorno a lui, e dietro a lui, sono presenti dei mobili, dei caminetti, delle tinte murali, una parete che esprime la sua ricchezza, la sua classe il suo lavoro...<sup>26</sup>.

Ora con parole e simili osservazioni di

ordine estetico Signorini, dieci anni prima aveva recensito sulle pagine del "Gazzettino" la novità introdotta a Firenze dai ritratti di Giovanni Boldini:

...I ritratti si sono fin qui fatti con una massima sola, cioè dovevano avere un fondo unito il più possibilmente per fare staccare e non disturbare la testa del ritrattato; precetto ridicolo e lo dice il sig. Boldini con i suoi ritratti che hanno per fondo ciò che presenta lo studio, di quadri, stampe ed altri oggetti attaccati al muro, senza che per questo la testa del ritrattato ne scapiti per nulla. Se in natura una testa ha rilievo con degli oggetti postigli dietro, perché non deve averne più in arte se l'arte è una imitazione della natura? Questo ha pensato il sig. Boldini ed ha pensato bene<sup>27</sup>.

"Quanta potenza hanno questi così per darla ad intendere" scriveva Zandomenoghi a Fattori a proposito della tracotanza dei francesi che facevano passar per nuova un'idea che era stata d'altri. Per non dire poi della clamorosa omissione operata dal Duranty quando contrapponendo le scoperte luministiche della *nouvelle peinture* alla pratica del pittore romantico, parve ignorare che già da vent'anni i Macchiaioli toscani avevano rotto con quel sistema, inaugurando un nuovo modo di dipingere *en plein air*.

Tutto questo noi lo diciamo non per imbastire una polemica e sterile contrapposizione tra due movimenti artistici che per epoca, per cultura e per esiti artistici non si appartennero (salvo per le comuni radici nel Realismo); bensì per sfatare il pregiudizio di un provincialismo, di un isolamento culturale ed artistico che in questi nostri brevi cenni abbiamo dimostrato non appartenere in nessun modo al movimento Macchiaiolo, o quanto meno al momento unitario e rivoluzionario della sua storia. E ciò si dovette e alla straordinaria sensibilità di questi nostri pittori e alla sopraffina cultura di Diego Martelli.



*Castiglioncello: presenze e temi del dibattito artistico  
nella dimora di Diego Martelli*

*L'ordine delle schede in catalogo segue l'andamento delle opere in mostra*

1.

## GIOVANNI FATTORI

### *Contadina nel bosco*

Olio su tela, cm 78x57

Firmato in basso a sinistra: "Giov. Fattori"

Collezione privata

Il quadro è datato concordemente dalla critica al 1861 in base ad una annotazione a penna dall'artista sul retro di una fotografia che lo riproduce: "Giò. Fattori eseguito nel 1861. Trovasi a Livorno – ma non si sa da chi" (forse dal pittore dilettante livornese Lodovico Grabau, cui si sa che appartenne). Nonostante qualche perplessità, dovuta alla mancanza nella tela che conosciamo di una capretta nera sulla sinistra che compare invece nella vecchia foto – forse conseguenza di un ripensamento dell'artista –, e nonostante non ci sia traccia di quest'opera alle Promotrici di quegli anni (un'opera dal titolo *La boscaiola – Costume toscano* fu esposta a Torino solo nel 1866), essa si colloca pienamente nello spirito di un'annata che fu capitale per la storia del movimento macchiaiolo, e che vide l'esecuzione di opere fondamentali al suo sviluppo quali *Pascoli a Castiglioncello* di Telemaco Signorini (cat. 2), *Pascoli a San Marcello* di Raffaello Sernesi (cat. 3), *La raccolta del grano sull'Appennino* di Odoardo Borrani.

Proprio a partire da quell'anno l'artista si era recato a vivere con la giovane moglie a Livorno, dove risiedette prima saltuariamente poi stabilmente fino al 1866. E mentre Sernesi e Borrani, insieme nell'estate sull'Appennino pistoiese, elaboravano il loro linguaggio pittorico inteso ad una pacata rivisitazione formale del paesaggismo romantico, e altrettanto faceva Signorini, ospite per la prima volta a Castiglioncello dell'amico Martelli, la campagna dell'Ardenza o di Antignano suggeriva a Fattori soluzioni analoghe, solo velate da un'accentuazione elegiaca sulla quale poteva aver esercitato il suo fascino la pittura dell'amico Giovanni Costa.

In piedi al centro del quadro, a suo modo solenne ma con lo sguardo rivolto modestamente in basso, la pastora

nel suo semplice abito contadino e circondata dal piccolo gregge di capre, regge in grembo col grembiule un fascio d'erbe. Intorno a lei una natura primaverile verdeggia tenera sulle fronde di sottili alberelli, nel prato, sul colle retrostante, e tutto dove una luminosità diffusa, appena schermata dalle nubi sottili che solcano il cielo, individua i dettagli rilevati dal solido impianto disegnativo. La sperimentazione portata avanti da Fattori a partire dal 1859-1860 nella famosa serie dei bozzetti di scene militari si riassume quindi, come già per gli altri artisti citati, in un linguaggio sobrio e controllato e nella salda composizione della nobile figura centrale rispetto all'armonia del paesaggio, ma conserva la sua carica propositiva nella pittura, che come nota Giuliano Matteucci (*Giovanni Fattori*), pur magra nella stesura, "ha una consistenza solida e porosa" che diverrà "nota significativa della scuola di Castiglioncello".

R.C.

#### BIBLIOGRAFIA

- G. MALESCI, *Catalogazione illustrata della pittura ad olio di Giovanni Fattori*, Novara 1961, n. 630.  
*I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di D. Durbè e S. Pinto, Firenze 1976, n. 61, pp. 119-120.  
*Giovanni Fattori*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di G. Matteucci, R. Monti, E. Spalletti, Firenze 1987, n. 17.  
*I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di P. Dini e F. Dini, Firenze 1990, n. 8, p. 166.  
*L'opera critica di Diego Martelli dai Macchiaioli agli Impressionisti*, catalogo della mostra (Livorno) a cura di F. Dini e E. Spalletti, Firenze 1996, n. 1.11, pp. 44-45.



2.

## TELEMACO SIGNORINI

### *Pascoli a Castiglioncello, 1861*

Olio su cartone, cm 31x76  
Collezione privata

Nella lunga biografia pittorica di Telemaco Signorini questa tela, dipinta nell'estate del 1861 occupa senz'altro un posto di primaria importanza. Essa venne realizzata infatti quando l'artista, reduce da un periodo di intense ricerche stilistiche e da un viaggio a Parigi, fu ospite dell'amico Diego Martelli nella sua tenuta di Castiglioncello, luogo destinato a diventare da allora una delle principali fonti d'ispirazione della compagine dei Macchiaioli, nonché magico crocevia per alcuni di essi, che qui ebbero modo di confrontarsi e di raggiungere vertici assoluti della loro ricerca creativa. La storia, attentamente ripercorsa da Piero Dini in occasione dell'esposizione del 1990 *I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello* e poi all'interno della monografia dedicata a Signorini nel 1997 presso la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, parla di una ricomparsa relativamente recente sul mercato antiquario del quadro, che risultava disperso. Di esso infatti si conoscevano prima solo due versioni preparatorie dalle dimensioni più ridotte, che testimoniano tuttavia l'evoluzione verso la monumentalità ampia e pacata della redazione finale. Carattere che, insieme alla cromia smagliante e agli accentuati contrasti di luci e di ombre è forse all'origine della singolare attribuzione a Segantini del dipinto, dichiarata allora da una firma non autografa.

Con il titolo *Campagna con vacche* il quadro era stato presentato fuori catalogo alla prima Esposizione Nazionale svoltasi a Firenze nel settembre dello stesso 1861, occasione in cui non solo non riscosse molto successo (rimase invenduto), ma fu anche oggetto di spietato sarcasmo: il registro caldo del giallo e delle ocre degli assolati campi estivi maremmani frastagliati dal secco delle stoppie, su cui spiccano, nel sole, le forme grevi dei bovi bianchi al pascolo, fu paragonato allora, senza alcun riguardo, ad una "frittata, ripiena di vacche in gelatina" (Yorik).

In effetti, se da un lato la composizione essenziale dell'opera, incentrata sul primo piano allungato di una banale scena campestre, riduce e semplifica le scelte più artico-

late e convenzionali di certo paesaggismo toscano contemporaneo, ad esempio di Andrea Markò o di Emilio Donnini, la pittura, dall'altro, risulta esemplare del percorso intrapreso già da alcuni anni da Signorini nell'ambito dell'indagine sulla forma che lo aveva indotto ad una sua resa più libera e disinvolta – addirittura stonata, come si è visto, agli occhi di un pubblico evidentemente poco incline ad osare. Proprio nell'estate del 1861, d'altra parte, subito prima della sosta a Castiglioncello, l'artista aveva avuto modo di rinverdire la conoscenza della pittura francese, e il breve soggiorno a Parigi poteva avergli fatto apprezzare con maggior consapevolezza il naturalismo romanticamente commosso e la libertà d'interpretazione pittorica degli artisti della scuola di Barbizon.

La solarità tutta mediterranea di questo quadro, tuttavia, s'inserisce piuttosto sulla scia delle indagini luministiche condotte da Signorini a partire dal suo primo viaggio a Venezia del 1856, indagini all'origine tanto della cristallina trasparenza dell'atmosfera che pervade il paesaggio, quanto dell'ardito effetto di luce radente che lo invade da sinistra a destra facendone risaltare la struttura graficamente ben individuata. Un aspetto, questo di sottolineare la componente disegnativa nell'interpretazione della 'macchia', che sarà d'ora in poi tipico dell'artista, e che lo distingue rispetto a soluzioni altrettanto innovative ma diversamente sintetiche di altri protagonisti, in Toscana e in questo stesso giro d'anni, di un'analoga indagine formale.

R.C.

#### BIBLIOGRAFIA

- I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di P. Dini e F. Dini, Firenze 1990, n. 1, p. 163.  
*Dai Macchiaioli agli Impressionisti*, catalogo della mostra (Livorno) a cura di F. Dini, E. Spalletti, Firenze 1996, n. 1.21, p. 56.  
*Telemaco Signorini, una retrospettiva* catalogo della mostra (Firenze) a cura di F. Dini, G. Matteucci, R. Monti, G. Pistone, E. Spalletti, Firenze 1997, n. 26, p. 57.



3.

RAFFAELLO SERNESI

*Pastura in montagna*

Olio su tela, cm 26,2x82,5

Collezione privata

Nell'estate del 1861 Sernesi si recò in compagnia dell'amico Borrani a San Marcello, località dell'Appennino pistoiese, e in seguito a questo soggiorno essi eseguirono una serie di vedute tra loro molto omogenee, al punto che una, in particolare, la solenne, luminosa *Pastura in montagna* (o *Altipiano*), è stata a lungo di contesa attribuzione. Il fatto stesso che la questione sia stata così dibattuta sta a dimostrare la sostanziale unità d'intenti dei due artisti in quel felice momento nel quale entrambi, concordemente, giunsero ad articolare un linguaggio di grande equilibrio formale, riassuntivo nei confronti della fase sperimentale della 'macchia', e già orientato verso nuove, originali esperienze.

Una gran quiete regna sovrana su questo spaccato di mondo agreste dai sobri colori fra i verdi e le terre, che il cielo d'inteso azzurro, appena infioccato di candide nubi, sovrasta nitido, e dove, come ha scritto Carlo Del Bravo, "il tempo si è fermato come il passo di quella pastora e degli animali sparsi" (p. 151). Poche ed essenziali le annotazioni, che non turbano l'assetto orizzontale, da antica predella, di questa piccola tela, e consentono all'occhio di spaziare nella vastità luminosa di una veduta d'ampio raggio, memorabile, per la sua cristallina purezza, delle logiche serrate della prospettiva quattrocentesca.

È la luce, infatti, l'elemento dominante del quadro, come già nei piccoli studi che la critica ritiene contemporanei o di

poco anteriori a questo capolavoro (*Settembre - I monelli*, cat. 45, ad esempio, o *Il cupolino alle Cascine* della Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma). Ma mentre in quella essa traduce il sentimento 'rivoluzionario' dell'artista nei confronti dei canoni accademici, in questo si fa interprete di un più pacato ed alto sentire, e la tensione propositiva si stempera in serena contemplazione. Meditando in studio su appunti presi 'dal vero', l'artista quietava le proprie emozioni, traducendole in pigmenti di straordinaria purezza, appena increspati dal vibrare sottile dell'atmosfera, per una comunicazione che risulta infine "piana e posata, in pace coi suoi antichi e coi suoi moderni" (DEL BRAVO, p. 153). Egli attinge cioè ad una visione serenamente contemplativa il cui mistico significato è stato ricondotto da Del Bravo al recupero della fede religiosa da parte del giovane artista, scontento del razionalismo materialista del pensiero scientifico e positivo cui aveva aderito e che pure lo aveva condotto alla metodologia analitica della 'macchia'.

R.C.

## BIBLIOGRAFIA

- I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di D. Durbè e S. Pinto, Firenze 1976, n. 56, p. 111.  
G. DADDI, *Raffaello Sernesi*, Oggiono-Lecco 1977, tav. XXVI, pp. 132-133.  
C. DEL BRAVO, *La luce di Sernesi*, in "Artista" 1997, pp. 146-159.



4.

RAFFAELLO SERNESI

*Abetelle pistoiesi*

Olio su tela, cm 23,9x37,4

Firmato in basso a destra: "R. Sernesi"

Collezione privata

Come spesso nei suoi freschi appunti dal vero, Sernesi sceglie per questa piccola tela di soggetto appenninico un'inquadratura ravvicinata rispetto alla veduta, di cui privilegia uno scorcio nettamente trasversale. Non siamo certo di fronte all'olimpica solarità di *Pastura in montagna* (cat. 3), quadro eseguito durante il soggiorno a San Marcello Pistoiese nell'estate del 1861, dove "sotto la gran cupola dell'azzurro forte, il tempo si è fermato [...] e la luce visibile si svampa al trasparire di una solenne e vastissima luce ulteriore", come scrive Carlo Del Bravo, il quale collega questo aspetto della pittura di Sernesi al suo esser tornato alla fede religiosa, e aver quindi lasciato alle spalle il materialismo di certo pensiero positivo, già condiviso con l'amico Signorini al tempo della prima, battagliera sperimentazione macchiaiola. Eppure questo quadretto ci introduce in un universo parallelo fortemente soggettivo che ne è la premessa indispensabile, fatto di contrasti vivaci fra zone d'ombra e spazi assolati, cieli sfolgoranti spazzati da fronde scure e minuti fiori di campo saturi di luce, dove al taglio spigliato dell'immagine, quasi da moderna inquadratura fotografica, si contrappone il 'mosso' di una pennellata libera, intrisa di colore.

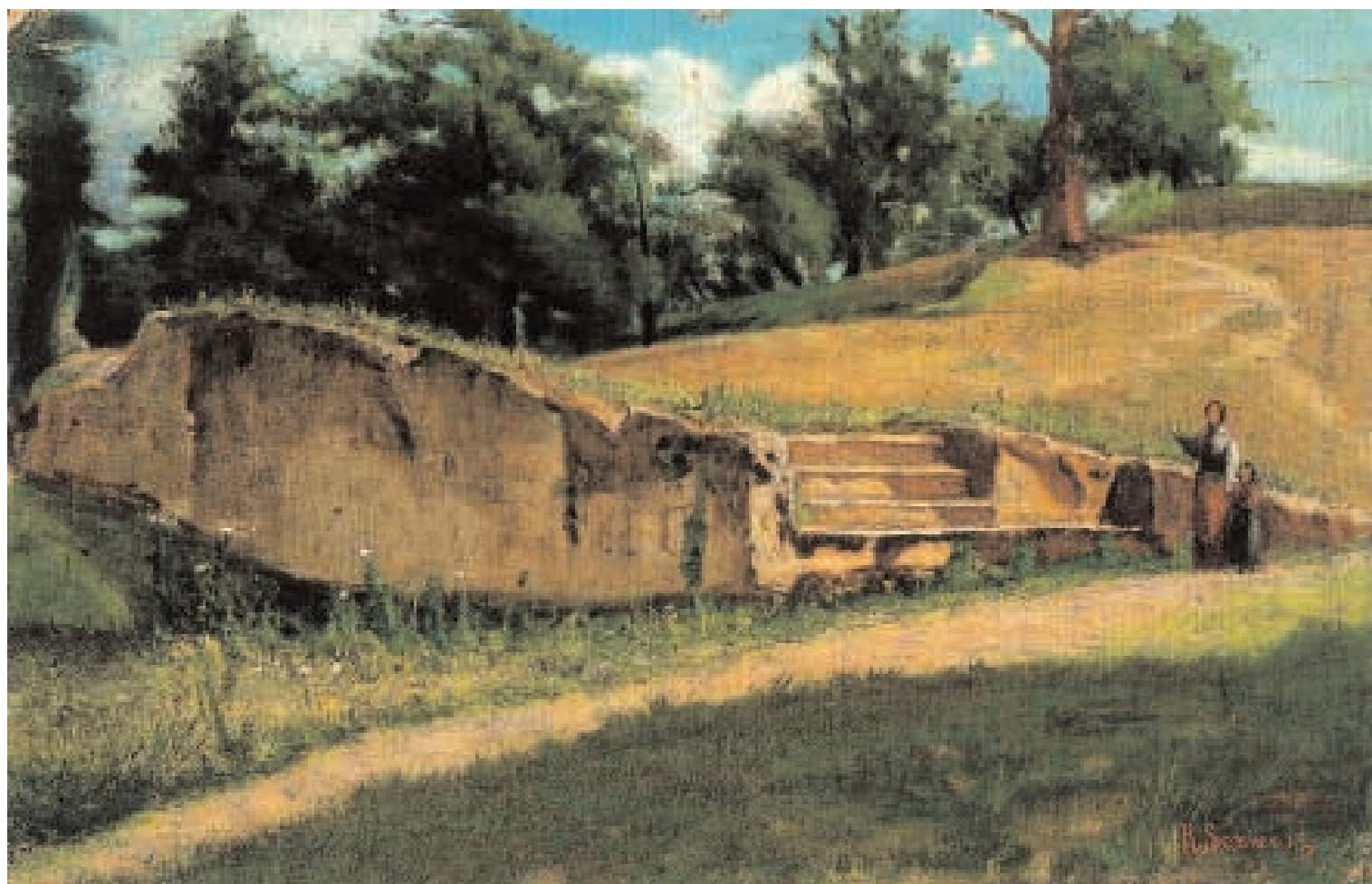
Seguendo senza pregiudizi gli accordi del proprio ritmo interiore, la 'macchia' diventa quindi per Sernesi il pretesto di spericolate fughe pittoriche, che hanno gli esiti straordinariamente commossi di *Alto pascolo*, *Cavallino bianco*, o ancora di *Grano maturo*, *Radura nel bosco* (cat. 27), opere ardue da intendere in rapporto ad un'ipotesi di evoluzione dello stile. Ma "l'ascesi che Sernesi vive con la pittura – scrive ancora Del Bravo –, traversa una grande quantità di studi, si disamora dell'occasionale [...], e sale i gradini dell'apice mistico breve e della contemplazione durevole", per poi effondersi nella "carità" di una forma che comunica l'intuizione vissuta – incurante dei nostri quesiti storici.

R.C.

## BIBLIOGRAFIA

- G. DADDI, *Raffaello Sernesi*, Oggiono-Lecco 1977, tav. 10, p. 142 (come *La passeggiata*).  
*Dal Caffè Michelangiolo al Caffè Nouvelle Athènes*, catalogo della mostra (Montecatini Terme) a cura di P. Dini, Torino 1986, n. 21, p. 150.  
 C. DEL BRAVO, *La luce di Sernesi*, in "Artista" 1997, pp. 146-159, pp. 153-154.





5.

VINCENZO CABIANCA

*La filatrice*, 1862

Olio su tela, cm 55x41

Firmato e datato in basso a sinistra: "Cabianca f./1862"

Collezione privata

Il quadro rappresenta un gruppo di due bambini e due donne (una recante in mano la conocchia con la lana che giustifica il titolo) i quali, fermi nell'acceso sole meridiano, stanno di fronte all'angolo di una casa colonica, intenti in occupazioni loro. Come nella più tipica espressione della poetica formale di Cabianca in questi anni, l'effetto luministico è determinante, e contrasta, con la sua forza di sintesi, l'aneddotica 'verista' del soggetto. Per quanto infatti l'artista indulga nella descrizione particolareggiata della fisionomia della vecchina seduta in primo piano, o in dettagli di costume da pittura di genere, è la luce a scandire il tono generale, a dar risalto quasi monumentale e al tempo stesso vivacità alle figure contadine, semplicemente rappresentate davanti al muro scortecciato della loro umile dimora.

Nota Silvestra Bietoletti come quest'opera sia stata tratta da studi eseguiti da Cabianca nel 1861, di ritorno dal viaggio compiuto a Parigi in compagnia di Signorini e Banti, artisti dei quali egli condivideva in questi anni la ricerca sulla 'macchia', e attesti il suo interesse per la pittura francese di Barbizon.

In particolare, di conseguenza, potremmo osservare che la scelta di porre in risalto la figura della giovane donna e dei piccoli vicino a lei, colpiti in pieno dal fascio di luce solare, rispetto alla donna anziana seduta in disparte, nel cono d'ombra che essi generano – come a significare lo scorrere del tempo dall'infanzia alla maturità fino alla vecchiaia, cui soprintende ben altra Filatrice –, ha già in sé il germe di un contenutismo di tipo simbolista prossimo a giungere a maturazione, i cui prodromi sono forse da individuare nell'inclinazione 'sociale' di uno dei protagonisti della pittura campestre francese, Jean-Francois Millet.

R.C.

## BIBLIOGRAFIA

*I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di D. Durbè e S. Pinto, Firenze 1976, n. 32, p. 152.

*Dal Caffè Michelangiolo al Caffè Nouvelle Athènes*, catalogo della mostra (Montecatini) a cura di P. Dini, Torino 1986, tav. IV, n. 25, p. 152.

*I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di P. Dini e F. Dini, Firenze 1990, n. 19, p. 171. S. BIETOLETTI, *I Macchiaioli*, Firenze 2001, p. 93.



6.

GIUSEPPE ABBATI

*Bimbi a Castiglioncello*

Olio su tavola, cm 11,5x37,5

Firmato in basso a destra: "G. Abbati"

Collezione privata

Questa piccola, preziosa tavola, dotata di un'intrinseca luminosità a dispetto della grande parsimonia dei mezzi espressivi, appartiene alla produzione pittorica realizzata da Abbati nell'aureo spazio mentale che fu per lui la tenuta in Maremma dell'amico Diego Martelli. Giunto qui una prima volta nel 1861 con Telemaco Signorini e Michele Tedesco, egli vi tornò ogni estate, per poi stabilirsi nella zona fino al drammatico incidente che causò la sua improvvisa e prematura scomparsa, nel 1868.

Per quanto limitato e di ardua collocazione cronologica, il nucleo dei quadri eseguiti a partire da quella data comprende nondimeno alcuni capolavori della riflessione formale condotta da Abbati in quel breve giro di anni, segno di una raggiunta concentrazione, di uno stato di grazia della sua creatività, quasi che nella bellezza del luogo ma anche nella sua quiete assorta, come fuori del tempo, egli avesse trovato piena rispondenza e quindi stimolo ad una libera traduzione dei propri ritmi interiori. Certo è che in frammenti come questo, di una quotidianità priva di significati ulteriori (in una particella di universo fatta di scalinate muraglie ocre che si affacciano su azzurri luminosi di cielo e mare, dei bimbi siedono, piccole 'macchie' di colore nei verdi del prato) è racchiuso il senso profondo di quella ricerca strenua che l'artista perseguiva allora sulla scorta di pensieri alti, la stessa da cui scaturivano alcuni suoi bellissimi ritratti o nobili interni fiorentini di chiese e palazzi storici, scanditi sul tempo

di un'analisi rigorosa. Ma la Natura, dominante nelle deserte plaghe della costa maremmana e appena turbata da presenze umane o animali, ancor più di luoghi o persone toccati dalla civiltà si prestava a tradurre in pittura pura la scelta stilistica radicale di questo artista, per il quale ogni 'macchia' di colore non era che il tassello di un ragionamento, l'incedere progressivo della mente come lo intendeva il pensiero positivista del tempo, in cui egli credeva.

Databile fra il 1864 e il 1865, o addirittura al 1862, quest'olio dalla pittura magra che lascia affiorare le venature del legno, è tuttavia, come è stato notato, fra le opere di Abbati più vicine ai modi del Borrani "per la felicità della tavolozza e il garbo descrittivo" (Durbè), quasi che la vicinanza a Castiglioncello di questo artista dall'inconfondibile garbo pittorico, fosse riuscita a scuotere, almeno in parte, la razionalità severa dell'amico.

R.C.

## BIBLIOGRAFIA

- I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di D. Durbè e S. Pinto, Firenze 1976, n. 91, pp. 146-147.  
 P. DINI, *Giuseppe Abbati*, Torino 1987, n. 67, p. 256.  
*I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di P. Dini e F. Dini, Firenze 1990, n. 10, p. 167.  
*Giuseppe Abbati*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di F. Dini e C. Sisi, Torino 2001, n. 30.



7.

ODOARDO BORRANI

*Campagna di Castiglioncello con giovane contadino*

Olio su tavola, cm 5,5x28

Firmato in basso a sinistra: "O. Borrani"

Collezione privata

Questa, come altre preziose tavolette eseguite da Borrani a partire dal 1862 nel rifugio maremmano dell'amico Diego Martelli (si veda ad esempio, la quasi complementare *Veduta della punta di Castiglioncello con la Torre Medicea*, cat. n. 13), ha dimensioni davvero esigue, che insieme alla resa ottica vivacemente contrastata del gioco di luci e ombre, non può non far pensare a quanto l'uso del mezzo fotografico abbia influenzato la ricerca formale sulla 'macchia' nel suo momento eroico. Se infatti lo specchio nero fu importante al fine di ottenere la sintesi analogica del visibile che gli artisti teorizzavano, in quanto facilitava loro l'individuazione immediata delle zone a contrasto, la presa diretta di una prospettiva ampia nonostante lo spazio ridotto, qual'è quella del dipinto in questione, pur rimandando al nobile precedente delle predelle quattrocentesche più volte segnalato dalla critica, non esclude la consapevolezza tecnica della fotografia, tramite meccanico che permette all'occhio di fissare ciò che esso naturalmente non è in grado di fare, se non come accadeva appunto nella pittura del Quattrocento, ossia attraverso l'applicazione intellettuale delle leggi della prospettiva. Lo sguardo, in questo modo, può mettere a fuoco senza difficoltà particolari per un ampio raggio visivo, ed è proprio da ciò che si genera la sensazione di vasto respiro e di grandiosità controllata che caratterizza l'immagine a dispetto delle misure ridotte. Nel caso specifico un giovane contadino 'posa' quasi al centro del piccolo rettangolo, ma come i pagliai sullo sfondo o i sassi sparsi e le nubi, è una presenza silenziosa, la misura umana – si direbbe – di un universo che può tuttavia igno-

rarlo, poiché egli non è che un aspetto del visibile, in tutto simile alle silenziose presenze che nelle lastre Alinari del tempo 'abitano' talvolta torri o loggiati con casualità, fra i molteplici dettagli che l'obiettivo coglie implacabile.

Questa indagine meticolosa, resa ancora più evidente dall'intensità della luce meridiana, rappresenta senz'altro uno dei vertici della ricerca macchiaiola, intesa come espressione figurativa di una metodologia di stampo positivista (DEL BRAVO 1975). E tuttavia Borrani conferisce alla sua piccola grande veduta una freschezza ariosa, che vibra nell'atmosfera tersa della giornata estiva e rende lieve la pennellata, alla ricerca di quell'equilibrio fra metodo e poesia, ragione e sentimento, così tipico della sua pittura, e in cui Carlo Del Bravo ha individuato le conseguenze di un'educazione svoltasi all'insegna della naturalezza professata dalla didattica di Jean-Jacques Rousseau (DEL BRAVO 2002).

R.C.

## BIBLIOGRAFIA

- C. DEL BRAVO, *Milleottocentosessanta*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 1975, 2, poi in Idem, *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985, pp. 271-284.
- I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di D. Durbè e S. Pinto, Firenze 1976, n. 92, p. 147.
- P. DINI, *Odoardo Borrani*, Firenze 1981, n. 10, pp. 112-113.
- I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di P. Dini e F. Dini, Firenze 1990, n. 14, pp. 168-169.
- C. DEL BRAVO, *Odoardo e Julie*, in "Artista" 2002, pp. 154-163.





8.

ODOARDO BORRANI

*Casa e marina a Castiglioncello*

Olio su tela, cm 16,5x51

Collezione privata

Tradizionalmente datato al 1864, il quadro appartiene a quel nucleo di opere per cui è stata proposta una anticipazione al 1862, per via dell'affinità stilistica con *La chiesina di Sant'Andrea a Castiglioncello* (cat. 10). A prescindere da questa problematica tuttavia, esso rappresenta senz'altro uno dei vertici della pittura di Borrani, al pari di *Orto a Castiglioncello* (cat. 11), che ne costituisce una sorta di *pendant* ideale, vuoi per il taglio del paesaggio, vuoi per le dimensioni simili, nonostante l'uno sia eseguito su tela, l'altro su tavola.

Come sempre in questo artista il taglio dell'immagine è di un'apparente casualità 'positiva': in primo piano il campo, vario di erbe e di fiori che sono piccole 'macchie' di colore; una figuretta di donna in abiti da contadina fa atto di presenza sulla destra; di sghembo, quel che resta di un filare di canne testimonia la realtà ormai trascorsa di un orto. Poi un muro, abbagliante di sole, oltre il quale s'intravede l'edificio anonimo, allora moderno, della Posta; nel mezzo la gran macchia verde e scarmigliata delle tamerici cara anche a Sernesi e poi a Fattori – forse per via del prepotente contrasto cromatico che suggeriva rispetto al predominare dell'ocra e delle terre del paesaggio maremmano. All'orizzonte, infine, cielo e mare, varianti d'azzurro rese sature dalla luce dell'ora meridiana che incombe, vi-

vificante, in ogni angolo del piccolo spazio preso in esame.

È tutto qui, in annotazioni minime e prive di significati ulteriori alla loro intrinseca, umile presenza, l'universo che attrae Borrani; nelle plaghe semideserte del litorale di Castiglioncello come già nei pascoli dell'Appennino pistoiese, ma anche nei semplici interni domestici o nelle vedute cittadine, secondo uno spirito in cui è stata avvertita un'affinità intellettuale col pensiero di Rousseau (DEL BRAVO). Come Abbati, anch'egli si concentra su frammenti piuttosto che su paniche visioni. Come Sernesi ha il dono di coglier più per intuito che per ragionamento la bellezza di un effetto di luce, l'atmosfera di un angolo di visuale.

R.C.

## BIBLIOGRAFIA

- C. DEL BRAVO, *Milleottocentosessanta*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 1975, 2, poi in Idem, *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985, pp. 271-284.
- I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze) a cura di D. Durbè e S. Pinto, Firenze 1976, n. 89, p. 145.
- P. DINI, *Odoardo Borrani*, Firenze 1981, n. 28, p. 239.
- I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra (Castiglioncello) a cura di P. Dini e F. Dini, Firenze 1990, n. 18, p. 170.
- C. DEL BRAVO, *Odoardo e Julie*, in "Artista" 2002, pp. 154-163.

