**SIMONA BARTOLENA**

**Curatrice della mostra**

**Alle origini della macchia: l’evoluzione della pittura di paesaggio \***

Sebbene alla metà del secolo la pittura di paesaggio in Italia fosse ancora profondamente improntata sui modelli del vedutismo romantico, qualcosa stava lentamente cambiando. A Firenze, alla tradizione di Carlo Markò padre si stavano progressivamente sostituendo le ancora moderate ma comunque innovative proposte di Carlo Markò junior e di suo fratello Andrea, di Lorenzo Gelati, di Emilio Donnini e, soprattutto, di Serafino De Tivoli. All’esposizione della Promotrice del 1854, Donnini esponeva alcune vedute dell’Elba e paesaggi dei dintorni di Livorno, Pisa e Volterra. Serafino De Tivoli e Andrea Markò, invece, presentavano alcune vedute di campagna. Nello stesso anno nasce in un paese a pochi chilometri da Firenze, sulla via per Siena, un cenacolo pittorico fondamentale nella genesi della pittura macchiaiola, la cosiddetta Scuola di Staggia. Artisti quali lo stesso De Tivoli, Lorenzo Gelati e Saverio Altamura, uniti dal comune interesse per la pittura di paesaggio, provano a sperimentare nuove interpretazioni di un genere ancora così poco apprezzato e stimato dagli ambienti ufficiali. L’esperienza di Staggia è senza dubbio il più diretto antecedente delle sperimentazioni *en plein air* del gruppo macchiaiolo. Come già sottolineato, questa tendenza a un nuovo approccio al tema paesistico si manifesta anche altrove: in Lazio, ad Ariccia, con Nino Costa; in Campania con la Scuola di Posillipo e l’azione dei fratelli Palizzi e, successivamente, con la Scuola di Resina, ma anche in Piemonte, con il cenacolo riunitosi intorno ad Antonio Fontanesi, altro personaggio cruciale nel rinnovamento del genere. Fontanesi è senza dubbio uno dei primi pittori italiani a proporre una versione del tema aggiornata sulla pittura di Corot e di Daubigny, anche grazie alla profonda amicizia che lo lega a François-Auguste Ravier. Egli dipinge paesaggi emozionali, evocativi, carichi di sentimento e poesia, distanti tanto dal modello accademico, quanto dal vero senza compromessi che caratterizzerà il paesaggio macchiaiolo.

Nessuna di queste esperienze, però, riuscirà a soddisfare del tutto l’ambizione di un radicale rinnovamento della pittura di paesaggio: rivoluzione che sarà invece pienamente compiuta dai macchiaioli.

Quando nel 1855 Serafino De Tivoli rientra da Parigi e, pieno di entusiasmo, si prodiga nella descrizione delle novità conosciute in Francia agli amici riuniti al Caffè Michelangelo, il locale di via Larga era già diventato il quartier generale di un gruppo di artisti ribelli e insofferenti alla tradizione accademica. Loro leader indiscusso era Telemaco Signorini, figlio d’arte, ragazzo colto, cresciuto negli ambienti elitari della buona società cittadina, dotato di un’ottima penna, oltre che di una certa propensione alla pittura. Frequentando lo studio di Gaetano Bianchi, pittore e restauratore, aveva conosciuto Odoardo Borrani, e ne era diventato inseparabile amico. “Odoardo Borrani, amico di tutti, per quanto ferocemente sentisse le antipatie, era, più che a tutti, amico mio”, ricorda Signorini, “Sera e mattina si entrava al caffè, sempre assieme. Il Borrani a que’tempi era rumoroso e loquace […], complice il più zelante di ogni genere di scherzo organizzato fra noi, democratico eccessivamente, ma di una democrazia meno sanculotta e più ironica di quella del Lanfredini”. Ben presto ai due si unisce Vincenzo Cabianca, per gli amici “Cencio”, giunto “di poco da Verona, di dove era nativo”. Secondo i racconti di Adriano Cecioni, Cabianca era un giovinetto “snello, di aspetto simpatico, col pizzo biondo e lungo, provveduto di un bel naso, vestito molto pulitamente, con un piccolo cappellino, un giubbino corto alla vita, i pantaloni a coscia, un figurino infine avente tutta l’aria di un pittore veneto”. Quel giorno egli camminava per la città, “cercando una bottega di Caffè che era allora in Borgo la Croce”.

*Il giovane forestiero trovò finalmente la bottega che cercava, dove appena entrato tutti gli occhi gli furono addosso, ed egli direttosi al banco domandò: – Scusi, un certo Giovanni Signorini… – Guardi che c’è lì il suo figliuolo – rispose il caffettiere indicando due giovani che giuocavano a dama, uno dei quali era Borrani, l’altro Telemaco Signorini che disse subito: – Se fa lo stesso io sono il figlio. Allora il giovinotto disse che si chiamava Vincenzo Cabianca di Verona, che si recava a Firenze per continuare gli studi della*

*pittura e che, a tale effetto, era stato indirizzato con due lettere di raccomandazione ai pittori Giovanni Signorini e Gaetano Bianchi. Fino da quel momento il Cabianca strinse grande amicizia con i due giovani trovati al Caffè dell’Onore, e tutti e tre questi artisti durarono un gran pezzo e fare vita insieme, andando in campagna a dipingere, vedendosi reciprocamente nei loro studi, e ritrovandosi la sera al Caffè.*

Nel 1855 l’inseparabile terzetto aveva fatto il suo ingresso al Caffè di via Larga. I tre erano accompagnati da Vito D’Ancona, che aveva lo studio accanto a quello di Signorini; pochi giorni prima D’Ancona era andato a bussare allo studio del più giovane collega, riempiendolo di emozione e stupore.

I racconti parigini di De Tivoli, dunque, vengono accolti con particolare fervore tra i tavoli del Caffè di via Larga. Celebre è l’episodio narrato da Anna Franchi in cui De Tivoli, tornato da Parigi, racconta a tutti come dipingere le “masse degli alberi bucate dalle pennellate per farvi entrare l’aria”, guadagnandosi qualche insulto, le bestemmie di Lega e le aspre critiche di Ussi, incapaci di capire cosa intendesse il livornese con questa frase. L’influenza di quanto visto in Francia è evidente anche nelle sue opere di quegli anni, quali *Una pastura*, presentata dall’artista alla Promotrice del 1859 e lodata nel 1884 da Adriano Cecioni, che ne riconosce gli importanti elementi di novità presenti:

*Questo quadro è poco più grande di un cristallo da finestra, e consiste in un gruppetto d’alberi a sinistra di chi guarda: una collina forma l’orizzonte; un prato sul davanti, con due vacche a pascere. Il soggetto non potea essere più semplice, né più modestamente trattato. Quel quadro, considerato in se stesso, rappresenta uno dei primi saggi di un’arte nascente e in pari tempo un artista dotato di buone qualità, ma non eminenti: messo però accanto a paesaggi del Camino e dei Markò, diventa un pezzo di vero visto dalla finestra, piuttosto che dipinto su tela*.

Sempre nel 1855 giunge al Caffè un altro personaggio fondamentale per la storia della macchia: Diego Martelli. Con lui arriva anche Cristiano Banti, a sua volta amico e vicino di casa di Saverio Altamura. Se a Parigi De Tivoli aveva rivolto la propria attenzione alla pittura di paesaggio, Altamura si era interessato all’opera di Delaroche e Delacroix, prediligendo il soggetto storico. È probabile che al suo rientro, egli sollecitasse gli amici del Michelangelo a osservare lo stile di Auguste Gendron, Paul Delaroche, Gérôme e Meissonier, artisti che avevano affascinato anche l’amico Domenico Morelli.

I racconti degli artisti di ritorno da Parigi si concretizzano ben presto in nuove ipotesi di ricerca e di lavoro. Nota, ad esempio, è la scoperta delle possibilità di impiego del cosiddetto “specchio nero”, introdotto, pare da Altamura stesso, al suo rientro. "Era Altamura una bella figura d’artista meridionale, barba folta e folti capelli castagno scuro, faccia quadrata leonina, bello lo sguardo cogitabondo e il sorriso”, scrive Martelli,

*Parlava a parole tronche e spezzate, come di chi sappia molto 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 e involuto cominciò a parlare del 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.*

Lo specchio nero citato da Martelli verrà subito adottato da Cristiano Banti, che lo introduce tra gli artisti del gruppo. Come testimonia un vivace racconto di Adriano Cecioni, lo specchio aiutava gli artisti a cogliere la macchia, accentuando il chiaroscuro, con la maggior definizione possibile. “Guardate, guardate come si vede bene la silhouette! Guardate le ombre! […] E il giorno dopo a lavorare al sole chi qua, chi là, sparsi per la campagna di Montelupo”, scrive Cecioni, “e un chiamarsi di tanto in tanto con urli per comunicarsi gli entusiasmi dei motivi veduti e un riunirsi, a volte, a notare il passaggio di un barroccio sopra una strada bianca per la polvere, e un dire con enfasi: – Guarda Banti la bellezza di quel bianco sul fondo! – Guarda Signorini, il tono delle ruote sul bianco della strada! […]. Bell’epoca! Bastava la vista di un bucato steso perché il bianco dei panni sul fondo grigio o verde gli facesse andare in frenesia”. Sebbene datato qualche anno dopo il fatidico 1855, l’episodio ricordato da Cecioni ben testimonia l’entusiasmo degli artisti del Michelangelo nella scoperta di un nuovo modo di intendere il paesaggio. Le modalità accademiche sono ormai superate, l’approccio al soggetto è radicalmente mutato rispetto a quello proposto dall’insegnamento classico. La realtà diventa punto di partenza e di arrivo dell’elaborazione del dipinto. La natura è ritratta dal vero, senza mediazione di esempi precostituiti o parametri codificati di composizione e stesura del colore. È nata la pittura macchiaiola.

**Gli anni d’oro della sperimentazione macchiaiola**

Le prime vere sperimentazioni nella direzione di quella che sarà la grammatica macchiaiola sono quelle condotte nel 1856 da Telemaco Signorini a Venezia, dove si era recato con l’amico Vito D’Ancona. Il viaggio nella Serenissima significa molto per Signorini che a quei tempi è poco più che ventenne. Dagli appunti presi durante il soggiorno egli trae numerosi dipinti, alcuni realizzati in loco altri al suo rientro a Firenze, avvenuto alla fine dell’anno, dopo un passaggio a Milano, Torino e Genova con il Maldarelli (mentre D’Ancona si era diretto a Trieste). Le opere veneziane manifestano alcuni elementi potentemente innovativi, poi caratteristici della tecnica macchiaiola, quali un chiaroscuro molto accentuato, con esiti vicini, come già abbiamo avuto modo di osservare, a quelli di Decamps e Rousseau. Fin da quelle primissime prove, però, il fiorentino cerca di eliminare ogni residuo romantico ancora presente nella pittura barbizonnier. Forse a questo approccio più severo, meno emozionale, si deve la sua preferenza per Alexandre-Gabriel Decamps, la cui pittura asciutta, che poco concede al sentimento, mostra più di un’affinità con quella di macchia rispetto a quella degli altri pittori del cenacolo di Fontainebleau.

Due dipinti veneziani di Signorini – una *Veduta di Casa Goldoni* e un *Ponte delle Pazienze* – inviati alla Promotrice di quell’anno vengono rifiutati proprio per “eccessiva valenza di chiaroscuro”; per queste tele egli si guadagna la nomea di “effettista” e “macchiaiuolo”. Stessa sorte gli toccherà l’anno successivo. La battaglia è cominciata: Signorini sembra averne piena coscienza nei suoi scritti, che identificano questa fase come il vero momento di inizio della rivoluzione macchiaiola.

Ha miglior fortuna alla Promotrice del 1857 Odoardo Borrani: un suo dipinto – *Il veglione al teatro alla Pergola* – trova subito un acquirente. L’opera viene definita da Cecioni “uno dei suoi primi tentativi di pittura dal vero”. Borrani vi affronta il tema della vita moderna: prima di lui aveva tentato qualcosa di simile soltanto Puccinelli con la sua Passeggiata al Muro Torto (Viareggio, Istituto Matteucci), del 1852, opera importantissima per lo studio dell’evoluzione della pittura di macchia. Artista lontano dalle istanze macchiaiole, di formazione accademica, Puccinelli aveva già dato prova di saper superare i canoni dell’insegnamento tradizionale con alcuni dipinti a tema storico: *La schiavitù degli ebrei a Babilonia* e *Un episodio della strage* *degli innocenti.* Ma *Passeggiata al Muro Torto* supera di gran lunga questi già notevoli esempi quanto a modernità e precocità stilistica. Applicando una tecnica di consueto impiegata per i bozzetti preparatori, Puccinelli realizza un dipinto che rappresenta a perfezione, anzi perfino anticipa, gli ideali stilistici discussi in quegli anni al Michelangelo. Le dimensioni non così ridotte della tela e il ritrovamento di una versione ancor più abbozzata del medesimo soggetto lasciano supporre, infatti, che l’opera, dal non finito quasi ostentato, non sia uno studio preparatorio ma bensì un dipinto compiuto. Intensi sono i rimandi alla produzione di artisti come Corot e Valenciennes, soprattutto alle vedute del loro periodo italiano, costruite su sintetiche macchie di colore giustapposte.

La ricerca di contrasti tra chiari e scuri è stata certamente anticipata anche da artisti di ambito diverso. Ad esempio è molto presente nella pittura di Domenico Morelli che, come nota Bernardo Celentano, nei suoi *Iconoclasti* (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte) “dietro al monaco d’un tono scuro e robusto, aveva fatto un muro bianco, come un muro bianco che si vede per la strada, e il monaco non però facea buco, ma vi si staccava magnificamente con tutto il resto!”: una macchia nera davanti a uno sfondo bianco, dunque, un concetto che i macchiaioli estremizzeranno. Una pittura senza lapis e senza matita, strumenti che “non devono prendere alcuna parte nella pittura, la quale deve essere fatta solamente col pennello”. Cresce la convinzione che in arte “la parola finito” non esista e non debba esistere. In opposizione al modello accademico, che vede nella perfezione dell’opera l’essenza della sua bellezza, i macchiaioli propongono dipinti che agli occhi di critica e pubblico paiono studi preparatori: una sorte affine a quella che attenderà Claude Monet e compagni un ventennio dopo, aperte le porte alla celeberrima esposizione di boulevard de Capucines. Le sperimentazioni macchiaiole sul *plein air*, del resto, anticipano per molti aspetti, seppure con esiti differenti, quelle condotte anni dopo dagli impressionisti francesi.

Convinti che gli occhi guardando un soggetto a distanza non percepiscano i dettagli ma macchie di colore e impressioni contrastanti di chiari e scuri, i macchiaioli dipingono opere che per un accademico sono poco più che degli abbozzi, frammenti di realtà raccolti dal vero, senza compromessi né dal punto di vista iconografico-narrativo né da quello formale. Sono ricerche che collocano i macchiaioli tra i grandi protagonisti del dibattito europeo sulla “pittura della realtà”. In un’Italia ancora divisa che stenta ad aggiornarsi artisticamente, questo gruppo di artisti “in progresso” – come li ha definiti nel 1862 un giornalista della “Gazzetta del popolo” – osa presentare dipinti che paiono non finiti, imbrattando le tele con macchie di colore. La macchia è un’arma con cui combattere e “combattendo ferire”, ma è anche la “solidità dei corpi di fronte alla luce”, mezzo straordinario per catturare il vero nelle sue più immediate impressioni. La tecnica deriva da una prassi storicamente diffusa anche negli ambienti accademici, come stadio intermedio di esecuzione del dipinto, come studio dei valori luministici, cromatici e compositivi di una scena da tradurre poi in un’opera compiuta. La novità sta nel valore che questi artisti le attribuiscono: non più un momento di passaggio ma lo stadio finale del dipinto, strumento straordinario per restituire su tela il vero, qualsiasi sia il soggetto trattato. “Ecco il malinteso;”, scrive Cecioni,

*la macchia è base e come tale rimane nel quadro. Gli studi della forma e le ricerche del dettaglio, hanno l’ufficio di rendere conto delle parti che sono in essa, senza distruggerla né tritarla. Il vero risulta da macchie di colore e di chiaroscuro, ciascuna delle quali ha un valore proprio che si misura col mezzo rap­porto. In ogni macchia questo rapporto ha un doppio valore, come chiaroscuro e come colore. Quando si dice: il tono è giusto per colore, ma non per valore, vuol dire che è troppo chiaro o troppo scuro, in rapporto agli altri toni.*

La macchia, dunque, non è “abbozzo ma scienza” e consiste nel modo di rendere le impres­sioni ricevute dal vero per mezzo di macchie di colori: “una sola macchia di colore per la faccia, un’altra per i capelli, l’altra, mettiamo, per la pezzuola, un’altra per le mani e per i piedi, e così per il terreno e per il cielo”. Una descrizione che calza perfettamente alle opere dipinte in quegli anni da Signorini, Fattori, D’Ancona, Cabianca… Immagini nelle quali,

*la figura veduta sopra un muro bianco, o nel cielo all’ora del tramonto, o sopra una parte illuminata dal sole, era considerata come una macchia scura sopra un’altra chiara, nella quale macchia scura poi è tenuto conto solamente delle parti principali che la formano, cioè di quelle che si vedono, come sareb­bero la testa, senza però il dettaglio degli occhi, del naso e della bocca; le mani senza le dita, gli abiti senza le pieghe; prima, perché questo dettaglio in quelle proporzioni sparisce, poi perché nell’indole della macchia non c’era quella ricerca, ma il fine di stabilire principii che potessero servire di base solida allo svolgimento di un’arte interamente nuova: i quali principii sono colore, valore e rapporto*.

Scrive Giovanni Dupré, che pure è contrario alla rigidità della lezione accademica e pro­muove la necessità di un rinnovamento in senso realista della tradizione pittorica italiana; “Ecco, io non sono fanatico dell’arte antica, anzi, detesto l’accademico e il convenzionale […]. Ma Dio del Cielo! Non c’è verso di stare un po’ in riga?”. Ma in riga i macchiaioli non stanno affatto. Si muovono, anzi, e con grande entusiasmo. Escono nelle campagne fiorentine, sul lungo mare di Castiglioncello, a La Spezia, a Lerici… dipingono opere di piccole dimensioni, spesso su tavola, cogliendo il vero nel suo aspetto più transitorio e fugace, ma catturandolo attraverso la solidità di una campitura piatta di colore. Opere quali *Interno di un chiostro* (1861, Firenze, Galleria d’Arte Moderna - Palazzo Pitti) di Abbati, *Studio di donna a Montemurlo* di Cabianca (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna), *Ladruncoli di fichi* (circa 1861, Firenze, Galleria d’Arte Moderna - Palazzo Pitti) e *Tetti al sole* (1860, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna) di Sernesi, solo per citarne alcune molto note, testimoniano splendidamente questo nuovo corso. Composizioni dal respiro monumentale a dispetto delle loro piccole dimensioni, apparentemente semplici nell’impianto eppure costruite su una complessa rete di rimandi cromatici e di citazioni classiche, poiché, non lo dimentichiamo, il confronto con la tradizione del Quattrocento, con la storia, non è mai escluso, ma solo considerato sotto tutt’altra luce. Alla base di queste composizioni rigorose ed equilibrate c’è uno studio severo e attentissimo dei rapporti cromatici e un uso della linea e della forma geometrica che talvolta arriva alla sintesi estrema.

**Gli anni tardi**

Le attività del gruppo, dopo una pausa forzata nel 1859, per le vicende belliche, rifiorisce agli inizi degli anni sessanta, con rinnovato entusiasmo. Contribuiscono a questa nuova fase del movimento le esperienze che, per varie ragioni, gli esponenti del movimento hanno condotto in autonomia.

Nel corso del 1860, Cabianca, Banti, Borrani, Signorini e Pointeau si recano a Montelupo e Montemurlo, a La Spezia e a Piantravigne. A guidare il gruppo ora è l’entusiasta e appassionato Cristiano Banti, che era giunto, a detta di Cecioni, quasi “al fanatismo”; del resto “se non fosse stata vera passione, né lui né gli altri amici si sarebbero adattati in una osteria a Montelupo, nella quale mangiavano malissimo e dormivano peggio”63. Sono lì per dipingere i luoghi e la gente e per approfondire un tema cruciale per la pittura del vero, poi molto indagato anche dai futuri impressionisti: il rapporto tra paesaggio e figura.

Ma la macchia non si esprime solo all’aperto. Un artista come Abbati, ad esempio, la esercita con esiti straordinari anche nelle scene di interno. “Gli interni dell’Abbati”, scrive Diego Martelli,

*uscivano assolutamente dall’ordinario perché in essi non si era cercato di comprendere nella visuale la maggior veduta della cosa rappresentata né con lezione particolarità di disegno fatto quasi dirò l’inven­tario minuscolo di tutte le piccolezze che in essa si trovano. Ma l’artista vi aveva cercato un motivo che rispondesse al senso suo pittorico, alle melanconie del suo pensiero ed a questo motivo aveva cercato di dar tanto carattere da fare comprendere dalla parte il sentimento del tutto riuscendo meraviglio­samente e distinguendosi come pittore per una franca interpretazione del vero ed una ardita e larga maniera del colorire.*

Martelli scrive questo commento a proposito delle due opere presentate da Abbati all’Esposizione Nazionale del 1861: un’edizione segnata da molte polemiche poiché alcuni artisti, tra i quali lo stesso Abbati, avevano rifiutato le medaglie loro assegnategli dalla Giuria. Al macchiaiolo era toccata una medaglia per il suo *Interno di San Miniato*, elogiato per “buona prospettiva, giustezza di toni e buon effetto”. Con lui avevano rifiutato il riconoscimento, per protestare contro un’istituzione di cui non riconoscono più l’autorità, anche Altamura, D’Ancona, Bechi, Celentano, Morelli, Pagliano, Ussi, Gerolamo Induno e molti altri.

Nel 1861 muore il padre di Diego Martelli, il critico eredita i possedimenti di famiglia sulla costa livornese. Castiglioncello diventa il nuovo quartier generale del gruppo; nascono nuovi capolavori, animati da un rinato spirito di condivisione e di ricerca, trascorrendo giorni immersi nella natura, dipingendo guidati dal sentimento del vero, con semplicità e immediatezza. D’inverno, invece, quando raggiungere la costa è complicato, il gruppo si sposta verso Piagentina, alle porte di Firenze. Due esperienze che rappresenteranno per qualche anno le due anime della produzione macchiaiola. “Quanto furono piene di passione, di entusiasmo, di attività febbrile, quelle belle giornate passate […] in quel piccolo e studioso cenacolo di amici […]. E quali deliziose giornate furono quelle passate dipingendo lungo le arginature dell’Affrico, o fra i pioppi sulle rive dell’Arno”, ricorda Signorini. Il grande protagonista dei giorni di Piagentina è Silvestro Lega, che vi frequenta le case delle famiglie Batelli e Cecchini. Il pittore di Modigliana si fa interprete della vita della borghesia toscana di campagna, dei suoi riti, delle sue attività quotidiane, rac­contandoli in una serie di opere incantevoli: dal *Pergolato* (1868, Milano, Pinacoteca di Brera) al *Canto di uno stornello* (1867, Firenze, Galleria d’Arte Moderna - Palazzo Pitti) – nel quale l’ispirazione pierfranceschiana e le memorie puriste sono evidentissime. Ma progressivamente nelle opere dell’artista si percepisce anche una crescente inquietudine. La tavolozza si schiarisce e la pennellata è più rapida, vibrante, concitata ma l’effetto è assai distante dall’impressionismo, che pure Lega conosceva. Aperto alle nuove tendenze, a differenza dell’amico Fattori (che lo criticò molto per questa sua propensione ad apprezzare le novità), Lega evolve sì la sua idea di paesaggio (con o senza figure) ma non nella direzione serena e gioiosa del primo impressionismo, quanto piuttosto in quella emotiva e sensibile dei suoi eredi. La cecità di cui fu vittima può aver certo contribuito a questa necessità di tradurre il paesaggio in un “luogo dell’anima”; dovendo rinunciare alla descrizione del vero, l’artista si affida al proprio istinto. Lega era approdato alla Macchia con calma, ponderando bene il passaggio al nuovo stile, con meno convinzione e tem­pestività degli altri amici del Caffè Michelangelo. Anche ora va incontro ai cambiamenti con la medesima attitudine: ne prende coscienza con lentezza, con un approccio riflessivo. Nel giugno del 1870 la morte dell’amata Virginia Batelli pone termine agli anni più felici del pittore di Modigliana. Nel frattempo, sono morti anche gli amici Sernesi (sui campi di battaglia) e Abbati (per idrofobia a seguito di un morso del suo cane). Un’epoca è finita e il gruppo comincia a disgregarsi. Anche Firenze ha perduto il suo ruolo di centro culturale: perduto il ruolo di capitale, la città attraversa un momento di difficoltà economica dovuto anche a un forte indebitamento pubblico (la cosiddetta “Questione di Firenze”, che fu oggetto di discussioni parlamentari fino al 1878) che creerà una grave stasi nel mercato e, di conseguenza, anche nella vita culturale cittadina. Nel frattempo, è cambiata anche la scena artistica europea; le istanze macchiaiole sono state in parte superate a favore di una pittura che ha dato al concetto di naturalismo un’interpretazione molto diversa da quella attribuitagli un paio di decenni prima. I pittori del gruppo spesso ostentano la propria distanza dalle tendenze in voga, lontani da un mercato che preferiva opere di facile interpretazione e dall’estetica convenzionale. Ciascuno segue le proprie scelte individuali, trovando una propria strada. Molti si dirigono verso le istanze naturaliste allora molto in voga in Europa. Telemaco Signorini, ad esempio, era arrivato agli anni settanta dopo un periodo piuttosto complicato: un momento di dubbi e ripensamenti che lo avevano spinto a cercare qualcosa di nuovo.

La sua crisi non è solo pittorica: Signorini ambisce a nuovi ambienti da frequentare, vuole trovare nuove possibilità di mercato, perfino nuovi amici con cui confrontarsi. Frequenta Giuseppe De Nittis, che ammira molto, e Giovanni Boldini, prova a entrare nella scuderia di Goupil, disponibile anche ad accettare il compromesso che il grande mercante, promotore di una pittura facile, elegante e senza eccessi, richiedeva ai propri artisti. Nel 1873 egli compie il suo secondo soggiorno a Parigi e a Londra. In visita al Salon parigino annota i propri giudizi sugli artisti che vi espongono; apprezza Millet, Degas, Dupré, Rousseau, Constable e Turner ma ammira anche l’individualità di Tissot e Alma-Tadema, nei quali riconosce spunti innovativi su cui riflettere. Ma per il resto è confuso: “Precisarti, da quel che si vede qua, l’arte dell’avvenire è assolutamente impossibile;” scrive in una recensione “quel che posso dirti certo si è che nessuno fra quanti esercitano ancor oggi quest’arte di prostituzione, quanti fra coloro che l’acquistano e l’acclamano, ha coscienza di far cosa buona; la parola d’ordine per chi vende è ‘arricchiamoci’ e per chi compra ‘divertiamoci’ […]”. Inseguendo un possibile cambiamento, all’inizio degli anni ottanta egli approda a una pittura di più facile presa e di grande successo, in linea con il gusto del cosiddetto naturalismo europeo.

L’Italia è fatta e – sebbene siano ancora da farsi gli italiani – la ricerca di un’identità comune si fa necessaria, anche a costo di modificare alla radice l’assetto culturale della Penisola. I tempi sono mutati. Anche il Caffè Michelangelo non è più lo stesso. Nel frattempo sono passati dal Michelangelo artisti destinati poi ad avere un ruolo importante nella scena artistica europea. Lo hanno frequentato, ad esempio, dal 1862, il veneto Federico Zandomeneghi e dal 1864 il già citato ferrarese Giovanni Boldini, ma

*dopo la prima esposizione Italiana in Firenze nel 1861, dopo gli avvenimenti politici che ogni giorno più incalzavano fino a portar fra noi la capitale d’Italia; il caffè Michelangiolo si cambiò tanto, che dell’antico non rimase più vestigio di sorta. […]. Per l’eccessivo fumo dei sigari, doventarono così nere le pitture murali dipinte dai primi frequentatori della stanza, da esserne credute vecchie di diversi secoli. Fu proposto una sera di pulirle col pane e fu fatto, ma ahimé! Persa colla patina la dignità che gli anni vi avevano impressa, venne meno a quelle il rispetto dei nuovi artisti che ne chiesero e ottennero l’assoluta abolizione. […] Nonostante ciò, la vitalità artistica che ebbe per trent’anni di esistenza il nostro caffè, non poteva finire in un anno o due; e fu solamente allo spirare del 1866 che venne chiuso affatto. Riaprì poco dopo, ma senza la nostra stanza, ché il Morrocchi riannesse al suo palazzo, murando la porta di comunicazione col caffè. La nuova generazione che in questi ultimi cinque anni assistè alla morte del Michelangiolo, inasprita dalla politica, artisticamente umiliata nel suo orgoglio nazionale per le esposi­zioni internazionali di Londra e di Parigi, vedendo passare all’estero i due Tivoli e Vito d’Ancona, il De Nittis e lo Zandomeneghi, Liardo a Gasser, Paganucci e Sighinolfi, Mochi e tant’altri, si esaurì ogni sera più in eterne discussioni, che io raccontai undici anni dopo, in novantanove sonetti. Discussioni che riuscendo sempre troppo materialiste coi settentrionali, e coi meridionali troppo metafisiche, finivano quasi ogni sera col far volare i bicchieri e i vassoi come foglie secche quando il turbo spira.*

Già negli anni ottanta artisti quali i Tommasi, i fratelli Gioli e Ruggero Panerai, vicinissimi agli ambienti macchiaioli, stavano seguendo una strada di progressiva emancipazione dalla grammatica dei maestri, dirigendosi verso un nuovo indirizzo stilistico che se da una parte ammorbidiva il rigore della Macchia, dall’altro apriva le porte a un naturalismo di tendenza, molto diffuso anche in Francia. Anche le ricerche di Signorini, Lega e Fattori, del resto, mostravano motivi di ripensamento riguardo ai princìpi del realismo che avevano guidato la rivoluzione macchiaiola. Anche coloro che erano cresciuti nella venerazione di Fattori, divenuto nel frattempo maestro per molti giovani artisti, desideravano superare il naturalismo descrittivo proposto e difeso a spada tratta dal maestro, cercando di coniugare la sua ricerca a una visione più intima ed emozio­nale. Proprio partendo dal dubbio, talvolta anche dal disaccordo con il maestro, essi riescono ad aprire le porte della modernità alla lezione sul vero che i vecchi macchiaioli avevano impartito. Oscar Ghiglia, Lorenzo Viani, Amedeo Modigliani sono solo i nomi più celebri ed eclatanti di un vasto gruppo di pittori che, partendo dallo studio e dall’esempio (anche e soprattutto “etico”) di Giovanni Fattori, hanno preso la via della sperimentazione e dell’innovazione. “Ma noi Ti seguiremo, buon Maestro: se non l’Arte, cercheremo di emulare la Tua rettitudine, e la superba dignità della tua silenziosa modestia”, declama Plinio Nomellini alle celebrazioni del centenario della nascita dell’artista, e questa convinzione che il livornese costituisca un modello innanzi tutto per la sua integrità morale è condivisa da tutti i suoi allievi. Dal punto di vista stilistico, invece, la ricerca di Fattori è sentita come un necessario punto di partenza, ma non più come un punto di approdo. Della sua ricerca pittorica le generazioni future apprezzeranno soprattutto quel rigore e quel senso dei volumi che più la avvicinano alla grammatica di Paul Cézanne.

Fattori, Lega e Signorini rappresentano, dunque, per molti giovani pittori un riferimento umano, quasi etico, oltre che artistico. La macchia si è ormai evoluta, prendendo direzioni diverse, edulcorata nelle opere dei suoi stessi padri, ma non per questo meno importante per i futuri sviluppi dell’arte italiana ed europea.

Monza, 17 febbraio 2023

**\* Estratto dal testo in catalogo SilvanaEditoriale**