

Autore

Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento

Itinerari, obiettivi, scoperte

a cura di Marco Severini

Marsilio

Il volume, sottoposto a referaggio da parte dell'Editore, è stato realizzato grazie al contributo dell'Associazione di Storia Contemporanea, del Dipartimento di Studio Umanistici dell'Università di Macerata e della Regione Marche

© 2013 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: febbraio 2013

ISBN 978-88-317-0000

www.marsilioeditori.it

INDICE

- 9 *Prefazione*
- 11 *Introduzione*
- 25 PARTE PRIMA – Partendo dalle Marche
- 27 *La scrittura odeporica di Leopardi tra storia e letteratura*
Costanza Geddes da Filicaia
- 39 *I viaggi mitteleuropei di Giacomo Ricci*
Emanuela Sansoni
- 51 *Adriano Colocci. Un viaggiatore di fine Ottocento*
Pamela Galeazzi
- 67 *Un nobile fermano in viaggio per l'Europa: Giovan Battista Gigliucci*
Cesare Mario Natale
- 81 *Un approdo prima di morire: Guglielmo Oberdan a Senigallia*
Marco Severini
- 93 PARTE SECONDA – Il viaggio in Italia
- 95 *«Il Paese dell'eterna primavera». Il viaggio in Italia di Zygmunt Krasiński*
Iwona Dorota
- 115 *Il primo viaggio slavistico in Italia: i percorsi dello storico russo Vikentij Makušev (1869-1871)*
Stefano Aloe
- 129 *Telemaco Signorini e Diego Martelli. L'Europa in Toscana*
Roberto Cresti

indice

- 139 *Viaggio verso l'Italia Unita. Impressioni epistolari di Luigi Calamatta mazziniano e garibaldino*
Rosalba Dinoia
- 149 *I viaggi di Lodovico Mortara, professore e magistrato*
Giovanni Di Cosimo
- 157 *Schopenhauer in viaggio: negazione vivente della Volontà di vivere o spirito dionisiaco?*
Alessandro Roani
- 171 *1801, la scoperta di Cerere: Giuseppe Piazzzi*
Goffredo Giraldi
- 179 PARTE TERZA – Lungo il vecchio continente
- 181 *Per viaggiare ci vogliono le lingue. Viaggiatrici competenti*
Stefania Cavagnoli
- 197 *La riscoperta araba dell'Europa nella cronaca di viaggio*
Maria Elena Paniconi
- 213 *Luigi Dasti nei principati danubiani. Diario di viaggio 1866-1868*
Matteo Soldini
- 223 *Da casa all'en plein air*
Luca Lavatori
- 227 *«Cor de poeira»: il viaggio di Eça de Queiroz in Oriente e nel suo negativo dell'Occidente*
Stefano Salmi
- 245 *Leone Carpi tra Spagna e Italia. Note di viaggio di un deputato italiano*
Andrea Pongetti
- 257 *Viaggiatrici solitarie. Il viaggio spirituale delle "amazzone" del cattolicesimo*
Ilaria Biagioli
- 267 PARTE QUARTA – Nei paesi extra-europei
- 269 *Cristina di Belgiojoso in Oriente: da patriota ad esiliata*
Gianna Proia

indice

- 281 *Tra sole donne: dalle «Memorie sull'Egitto» di Amalia Nizzoli alle testimonianze di viaggiatrici europee*
Arianna Fognani
- 297 *Missionari oltre il deserto del Sahara, verso le sorgenti del Nilo*
Gianpaolo Romanato
- 317 *Le spedizioni geografiche militari nelle colonie italiane del Corno d'Africa*
Antonino Zarcone
- 341 *L'Africa e i Caraibi nei diari di due nobili umbri tra erudizione e rivoluzione*
Augusto Ciuffetti
- 352 *Raffaele Martelli, da Ancona al Western Australia: due metà di una vita*
John J. Kinder
- 366 *Italiani in viaggio nel Vicino Oriente: alla scoperta dell'altro*
Cinzia Cingolani
- 381 *«Il "buon americano": Henry James e gli Stati Uniti d'America»*
Tatiana Petrovich Njegosh
- 399 *L'esule Pietro Maroncelli tra Europa e Stati Uniti: una trafila particolare*
Sara Samorì
- 417 *I viaggi di Garibaldi e la sua formazione politica*
Pietro Rinaldo Fanesi
- 426 *L'idea di partire. Rotte di garibaldini tra l'Italia e il mondo*
Eva Cecchinato
- 000 English summaries
000 Indice degli autori
000 Indice dei nomi

TELEMACO SIGNORINI E DIEGO MARTELLI.
L'EUROPA IN TOSCANA

di Roberto Cresti

Io non scrivo storia, ma biografia.
Plutarco

Nella pittura italiana della seconda metà del secolo XIX, Telemaco Signorini è stato protagonista di un largo rinnovamento che ha saputo conciliare la tradizione, in particolare quella toscana, con le incalzanti sollecitazioni provenienti dalla Francia dei pittori paesaggisti (come Corot e i *barbizonniers*), realisti (come Courbet e Millet) e poi, nella scia degli uni e degli altri, impressionisti (dai pionieri, Degas e Manet, a Monet, Pissarro e Renoir)¹. Alfieri, con l'amico critico Diego Martelli, della "scuola" fiorentina della "macchia"², Signorini – dedito anche all'illustrazione, alla letteratura e alla critica stessa³ – compì vari viaggi in Europa, in specie in Francia e Gran Bretagna, ove entrò in contatto con eminenti personalità artistiche, di cui seppe meritarsi la stima. Non rinunciò però mai al contatto col paesaggio italiano, nel quale amò del pari immergersi e rivivere, in creativa solitudine, le idee assimilate all'estero, dando ad esse, col pennello e con la penna, un prezioso tono locale.

Il suo percorso creativo nasce nel segno della pluralità delle fonti e di un cosmopolitismo saggio, quand'era ancora ragazzo, nel *milieu* culturale fiorentino⁴. Si può dire che fu, quasi subito, europeo. Infatti, il mestiere del padre Giovanni⁵, pittore tra i più validi e ammirati, nel genere della veduta, alla corte del granduca Leopoldo II, gli consentì l'accesso ai salotti più esclusivi degli anglo e franco-fiorentini, e a raccolte di pittura di grande respiro storico, come quella del principe Anatolio Demidoff, che contava tele dei maestri olandesi del Seicento e anche degli ultimi francesi⁶, i quali avevano assimilato la lezione dei primi attraverso la libera trascrizione che ne avevano fatta Constable e Turner.

Al tempo stesso le buone scuole frequentate gli diedero una solida base umanistica, e gli ispirarono una vocazione alle lettere, condivisa da adolescenti, pressoché suoi coetanei, come Giosue Carducci, nato nel suo stesso anno, il

1835, e, appunto, Diego Martelli, di tre anni più giovane, conosciuti entrambi nell'ambiente scolastico degli Scolopi a Firenze⁷.

La poetica signoriniana risente del “movimento” – assimilabile a un viaggio nel viaggio – che interessò la nostra pittura giusto alla metà del secolo XIX⁸, e che consiste in un avvicinamento alla realtà per ragioni che, senza soluzione di continuità, sono estetiche e morali. Chi cerchi l'espressione della pur variegata cultura risorgimentale nelle arti, la troverà non in astratti proclami oppure in intenti celebrativi di questo o quell'eroe di questa o quell'impresa, bensì nella decisione degli artisti di porsi a contatto con l'umanità e la natura senza filtri accademici, giusto come l'atto politico si basa sull'assunzione d'una responsabilità personale.

Lo dice bene Francesco De Sanctis laddove, per la letteratura, parla di «scuola liberale manzoniana»⁹ e «democratica mazziniana»¹⁰, l'una dedicata al ragionamento distaccato e al precetto, l'altra all'empatia che vuole farsi didattica per il calore che il poeta mette nella parola, accorciando di fatto la distanza dal lettore, che porta nella propria vita. Disegno e storia “romantica” nell'una, pathos, invece, e immediatezza “realistica” nell'altra. In pittura è lo stesso: l'artista romantico, si pensi per tutti a Francesco Hayez¹¹, dipinge la storia e pertanto si volge, pur cercandovi modelli “attuali”, al passato; quello risorgimentale vero e proprio vuole fare la storia di persona e la rappresenta attraverso i suoi occhi. Chi comprenda questo cambiamento profondo ha già compreso il necessario per accostarsi a Signorini e al mondo culturale che ne segnò gli inizi e che, pur trasformandosi, restò all'origine d'ogni sua scelta. Martelli rievocava così il sorgere della nuova pittura e dei suoi motivi:

Si doveva [...] 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 colori e per chiaroscuro così si volle solamente per macchie, ossia per colori e per toni ottenere gli effetti del vero¹².

Ma come può essere che un *habitué* di salotti, il figlio d'un pittore di corte abbia abbracciato tali fini? Era il tempo. La coscienza italiana, per secoli repressa e conculcata nella propria libertà d'agire, pensare e persino pregare, trovò innesco nell'atto, in primo luogo interiore, d'accedere a se stessa attraverso ciò che la era intorno di storia e di natura.

Fu così proprio un “risorgimento” di coscienza a portare il giovane Signorini, incerto fra la penna e il pennello, al “tradimento” della propria culla dorata, con l'esagerazione consistente nel credere che il granduca Leopoldo – lo rammentava con ironia Martelli¹³ – fosse un vero “tiranno”. Ma tant'è. E i tiranni erano più d'uno, se il mondo del granduca era quello di suo padre. Sicché Telemaco, dopo il classico apprendistato, da prima sotto la guida di Giovanni stesso, poi ricevendo rifiuti, fra gli altri, dalla Promotrice delle Belle

Arti¹⁴ per il suo assurdo volere “parricida” di saltare il disegno a favore del colore nudo e crudo, cominciò a unire, secondo la lezione olandese (già ripresa da Corot e anche dai *barbizonniers*), la pittura alla visione del mondo che aveva maturato.

Dopo intensi soggiorni di studio a Venezia e Napoli (da cui riportò studi di chiaroscuro che a Firenze furono molto ammirati¹⁵), partecipò come artigliere alla Seconda guerra di Indipendenza (1859) e pur non essendo mai impegnato sulla linea del fuoco, tornò a casa più che vincitore. Quello era stato il primo viaggio “vero”. Ne sortirono prove che paiono pagine di un diario redatto *ad oculos*¹⁶, come *L'artiglieria toscana salutata a Montechiaro dai francesi feriti a Solferino* (1860) o *Cacciata degli austriaci dalla borgata di Solferino* (1860), premiato, nel 1861, all'Esposizione Nazionale di Firenze, ove Giovanni Fattori trionfò col *Campo italiano alla battaglia di Magenta* (1861). Bernardo Celentano¹⁷ e Domenico Morelli (reputato da Martelli ispiratore della “macchia”)¹⁸ ebbero i massimi allori fra i partenopei; e Giuseppe Abbati, autoctono di molte province, una propria corona¹⁹. Il tempo era mutato, ora la pittura d'«arma» e «bandiera» andava bene anche alla Promotrice fiorentina delle Belle Arti, poiché il colore assimilava in se stesso la storia, dandone una sintesi percepibile in un senso fattosi comune.

In rapporto agli altri artisti che avevano dato vita alla “scuola” della “macchia”, allogatasi per dialettici confronti nel Caffè Michelangelo a Firenze fin dal 1855²⁰ (ne dà un'idea la gommosa caricatura fattane da Adriano Cecioni²¹) –, ossia, oltre a Fattori, Silvestro Lega, Raffaello Sernesi, Cristiano Banti, Vincenzo Cabianca, Odoardo Borrani, appunto Abbati e altri²², più o meno attizzati dal fervore estetico e politico di Nino Costa²³ –, appare Signorini certo partecipe di quel clima, ma da un'orbita sua, che può piacere o spiacere per la sua curva *ab ovo* più larga di quella degli altri, rivolta a mediare attentamente fra l'arte e la realtà.

Non che egli tradisse il rapporto con la natura, suo ideale, ma le sue prove denotano una memoria culturale che un poco rallenta se non raffredda l'impressione del vero, come, sulle prime, non aveva esitato a far l'opposto. In breve era un intellettuale, uno dei pochi del gruppo, con Costa e Martelli. Ed era anche un *dandy*, partecipe di nobili cause, ma sempre un *dandy*: i piccoli occhiali tondi, l'abito un poco *négligé* e il cilindro²⁴:

[...] è alto di statura e robusto; ha portato sempre gli occhiali, ha la barba e i capelli biondi, allora interamente biondi, bocca larga e labbri piuttosto grossi, cranio ben conformato, collo forte, aspetto di forestiero, cosa alla quale ha sempre mostrato di tenere un poco [...]²⁵.

Perciò (la testa ancora piena di zuavi e affusti di cannoni trascinati al campo), nel 1861, andò a Parigi. Gli erano accanto Cabianca e Banti. In città vide molto: «vi conobbi – dichiara – Troyon [uno dei grandi *barbizonniers*] e

Corot»²⁶. Non pochi dei suoi critici, fra cui Roberto Longhi, gli hanno rimproverato, dopo aver letto il suo diario, di non aver colto in diretta la grandezza di Manet²⁷, esordiente nel *Salon* di quell'anno. Può essere. Comunque il viaggio nel clima moderno accese in Signorini una pluralità di lumi, e più di tutti il suo. Quello cioè di chi, fra i tanti, riconosce se stesso. Era del resto il momento del più fertile delirio delle arti dai moti consueti, ortodossi o eretici, quando il corso neoclassico e il romantico, sempre contesti reciprocamente, s'intorbidano ancor più, rendendo gli artisti franchi dall'ossequio o dall'iscrizione a scuole²⁸. La ricca via delle Fiandre, già battuta da Delacroix, rianimatore del colore di Rubens, e dell'Olanda accolta da Courbet a complemento di quella, aprivano un universo di possibilità intermedie, rimodellate dalla realtà nella figura, eroica o dimessa, o nel paesaggio.

Era un mare. E chi vi prendeva il largo sentiva, a buon auspicio, le parole che, col panciotto rosso, scriveva del *Salon* del 1861 Théophile Gautier:

L'art, lui même s'est profondément modifié: plus d'antithèses violentes, plus de camps furieux, plus de doctrines s'excluent l'un l'autre. Plus de rivalités d'écoles. Les dieux vrais ou faux n'ont plus de fidèles: chacun est son dieu et son prêtre. Les maîtres, à défaut d'imitateurs, se copient eux-mêmes [...]»²⁹.

Alla «bandiera» della natura-storia s'univa quella della *vie moderne* e del suo baudelairiano pittore³⁰, che riceveva la libertà, individuale, di essere ora «son dieu et son prêtre» («il proprio dio e il proprio sacerdote»). Era il compimento, ad altre latitudini e nell'eterogenesi dei fini, del viaggio «risorgimentale». Dopo aver presenziato ad una messa in suffragio di Cavour alla Madeleine, Signorini riprese il treno per l'Italia.

A Parigi aveva frequentato i musei del Louvre e del Luxembourg³¹, completando così la conoscenza della pittura che le squisite stanze del principe Demidoff a San Donato gli avevano ammannito a primo assaggio. Proprio la contaminazione personale fra presente e passato faceva parte del resto della *vie moderne*, anzi le dava una piega che finì per influire anche, con varietà di pronunce, sulle vicende della nostra cultura. Riandando a quel passaggio oltre dieci anni dopo Signorini affermava:

[...] verso il 1862 questa ricerca artistica [ovvero la suddetta «macchia», *ndA.*] che aveva fatto il suo tempo morì senza onor di sepoltura [...]. E ad onta di questa morte le ricerche dell'arte moderna continuarono e vennero naturalmente altri artisti a sanzionarle, e non più nel Tiepolo e nel Tintoretto, ma in Lippi, in Benozzo, in Carpaccio e in mille altri trovò l'arte moderna ciò che intende conquistare oggi per sé, cioè quella necessità di sentimento e quell'amore per la natura col quale l'arte del Quattrocento accarezzò infantilmente ogni forma ed espresse evidentemente l'ascetismo del suo tempo, e ad onta che appunto per le aspirazioni ascetiche sia stata quella

l'epoca tanto dissimile dalla nostra attuale, pur ci attirò quell'arte a lei e ci fece rivivere all'epoca sua, contemporanei con l'antico Carpaccio che non lo abbiano fatto con l'arte loro tanto più recente i nostri primi maestri, il Tintoretto e il Tiepolo³².

Si possono muovere eccezioni alla ricostruzione ch'egli fa qui della morte illacrimata della "macchia". I tempi non corrispondono o sono solo suoi, come i riferimenti. Il decennio '60 fu un periodo aureo per molti adepti del Caffè Michelangelo. Ma l'elezione del Quattrocento a leva progettuale è comunque decisiva, non solo per l'arte³³. In realtà essa adombrava molto di più, ovvero il progetto di ricreare un clima culturale che fosse anche un clima civile: allineare la storia italiana risorgimentale, culminante nella proclamazione del Regno d'Italia (1861), con la storia dell'arte e della sua civiltà nel primo rinascimento fiorentino e veneziano. Non era solo per il "campanile" di Giotto – ma, semmai, anche per quello di San Marco – riprendere una trama in cui arte e società si erano legate in modo radicale, dando i frutti più alti e duraturi.

Il viaggio diveniva così anche diacronico (come mostravano bene sia Manet che Degas) e si svolgeva su un ideale asse di "repubbliche" all'interno del neonato "regno", a marcarne l'aspetto moderno e laico-borghese, almeno nel compasso di un prossimo avvenire. Lo si vede dal *Canto di uno stornello* (1867) di Lega e dal coetaneo *Aspettando* di Signorini stesso con una serie di accordi e rimandi che fanno pensare alla convergenza fra la visione dell'arte di John Ruskin – primo fautore dell'asse Venezia-Firenze³⁴ come modello addirittura per l'Europa moderna –, quella dei preraffaelliti a Ruskin affini, ma anche ai modelli francesi nominati, rimeditati però, con forza, in confronto diretto col passato.

E i contenuti non sono da meno. La donna vi ha un ruolo come soggetto attivo, connesso alla vita e non come allegoria o immagine da contemplare³⁵. Lo stesso dicasi per una certa *vis* pedagogica rivolta ai fanciulli e per l'idea dell'arte come «sentimento». Si avverte circolare un'aria nuova in scene che adombrano un cambiamento dei costumi e una modernizzazione di stampo anglo-francese, con un'estensione ideale a tutta la società dei temi filantropici e sociali discussi nei salotti altoborghesi o aristocratici di Firenze già prima della fine del Granducato.

Vi sono poi fonti artistiche particolari. Signorini, lo si è detto, aveva una conoscenza della pittura davvero di prima mano, e non gli importava di metterla sulla carta. Stava già bene ove stava: in tela. Pure non disdegnò mai una riflessione condotta in modo pratico³⁶, cioè non speculativo: *hic Rhodus hic salta*. E grazie alla sua ricca formazione e cultura più faceva più ricordava. Ecco allora venir fuori gli olandesi: il chiaroscuro di Rembrandt, le figure femminili di Vermeer con velature venete, napoletane e larghi confronti col Quattrocento, salvo riportarsi anche ai modelli realisti rivisitati in proprio, come ne *L'alzaia* (1864), e, in precedenza, cercando la grande dimensione magari solo nella proporzione (*Pascoli a Castiglioncello*, 1861), con uno

“svuotamento” all’aperto dell’idea della «colossale» tela storica meditata anni prima da Costa³⁷.

Alle volte il confronto col passato diviene persino imbarazzante (è lo stesso anche per Lega), con rimandi diretti, per esempio, a Masaccio, le cui vie di Firenze, dipinte alla Cappella Brancacci, riappaiono, alla fine del decennio '60, in *Santa Maria de' Bardi a Firenze* (1870); il che non impedisce di mantenere il contatto col “vero” e anzi lo attraversa, avendolo Signorini già declinato in forma acuta nella *Sala delle agitate al San Bonifazio di Firenze* (1865), una tela che aveva riscosso la lode di Degas. Non si può non menzionare inoltre il confronto con la pittura di Tissot e di Stevens³⁸, approfondito in altri viaggi a Parigi e a Londra, del 1873-74, e arricchito da lunghi soggiorni nella campagna francese a Combs-la-Ville, nella Siene et Marne, per dipingere *en plein air*. Esperienza ripetuta a Ravenna e Viareggio, poi di nuovo in Francia, quindi in Svizzera e Gran Bretagna; e congiunta a prove come illustratore di libri, corrispondenze giornalistiche e raccolte di versi³⁹.

L'incastro con la società di allora appare quasi perfetto, sollecitato e sollecitante. Ne è prova, già nei primi anni '80, l'interesse di giornalisti inglesi e francesi per il suo lavoro. Signorini fu (a parte l'effimero successo di Cecioni a Parigi) il più fortunato dei suoi compagni di strada, quello che più visse in continuità il rapporto dell'Italia – e in particolare della Toscana – con l'Europa. Anche grandi mercanti come Goupil e Reitlinger lo vollero fra i loro pittori, e le porte di prestigiosi luoghi d'esposizione a Parigi e a Londra gli si aprirono con una certa facilità⁴⁰.

Per questo insieme di elementi e di fatti il rapporto con la pittura e con la cultura europee va cercato, in Signorini, prevalentemente come “metodo”, non come “modello”, e soprattutto come risposta a istanze provenienti anche dal Risorgimento, che tuttavia dal piano delle grandi riforme politiche e dei progressi sociali passano alla accettazione del mondo moderno in quanto tale. È così che si rileva, al suo fianco, la importanza del contributo critico fornito alla pittura da Diego Martelli, il quale restò più fedele al “come eravamo” e proprio in tal modo colse risultati che ne fanno forse l'unico grande critico italiano del secondo Ottocento.

Prima dalle colonne del «Gazzettino delle Arti del disegno», fondato con Signorini nel 1867⁴¹, ma purtroppo destinato a un solo anno di vita, poi da altre testate e in alcune conferenze pervenuteci per appunti, Martelli⁴², con un'opera che appare tanto frammentaria nella forma quanto continua nel pensiero, abbozza uno schema storiografico di grande valore, che prende avvio dal saggio dedicato a romanticismo e realismo⁴³, ove tratta la citata maturazione dell'artista all'azione. Egli spesso fonde una felice vena narrativa al vaglio delle opere, facendole quasi “vedere” al lettore, e insieme allarga lo sguardo a un'estensione di tempi e spazi che rende l'esperienza personale il filtro di ogni ragionamento.

L'umanità è il centro della sua pagina, la quale invita a una diretta

condivisione di elementi culturali e reali. E se Martelli fu anch'egli, più volte, a Parigi, intridendosi del meglio che vi si potesse trovare (Degas, nel 1879, gli fece un noto ritratto), seppe, come Signorini e altri, unire modernità e memorie d'origine. Non solo realizzò un insieme di saggi monografici che percorrono le vie del passato recanti fino al presente (dedicò studi⁴⁴ all'Angelico, a Masaccio, a Benozzo Gozzoli e a Piero della Francesca), ma, nel 1879⁴⁵, presentò l'impressionismo da un punto di vista che appare in contrappunto con lo sviluppo della nostra pittura, rilevando lo studio dell'arte italiana, in specie del Quattrocento, che sia Degas che Manet avevano compiuto negli anni della loro formazione.

Al tempo stesso fu protettore come poté – non era in realtà dotato di grandi mezzi economici – di pittori quali Fattori, Lega, Abbati, che ospitava in estate nella sua villa di Castiglioncello, e che aiutò, in certi momenti, a sopravvivere. Fattori lo ritrae su una poltrona nella pineta davanti al mar Tirreno, col “toscano” in bocca e scarpe da campagna, alludendo forse anche al fiasco del Chianti e alle costolette che fumano sulla brace. Ma, al di là degli aneddoti, che potrebbero essere molti e che Martelli stesso ci ha tramandato, quella immagine “umana” conta come metodo: non è apparenza. Leggendo tutti i suoi scritti si è colpiti dalla capacità di affrontare il farsi dell'arte da dentro, come in sua presenza.

Qui è il punto che interessa indicare. In specie perché la vicinanza reale alla pittura gli consentì di percepire una affinità che, vista più da presso, è la medesima che si è segnalata in Signorini fra arte, morale e politica in senso lato. Parlando di Abbati⁴⁶, Martelli rileva la presenza del nichilismo, la bestia nera-rossa, ossia “anarchica”, il “chiaroscuro” vero della cultura ottocentesca, sulla tavolozza del pittore, con la scelta di abolire il soggetto storico e, alla fine, il soggetto medesimo nella “macchia”:

Dopo il 1861 – egli scrive – 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. Quest'opera si conduceva a traverso un cammino di triboli e di spine inquantoché il pubblico era abituato alle grandi tele miracolose dove il melodramma urla amor di patria e sgozza tutti i tiranni; né poteva capire il quadro troppo modesto che non era un quadro ma uno studio dal vero e il nichilista che tutto si era dato a ricercare la chiave dei rapporti e dei valori troppo poco anzi niente si poteva preoccupare della scena e della trovata quando aveva la soddisfazione di avere azzeccato un verde e trovata giusta un'ombra di cipressi sopra un terreno illuminato dal sole. Questa affermazione di artistica verità era la distruzione di un passato che gravava sulle spalle della gioventù studiosa, quindi una sorgente di gaudio purissimo e disinteressato fra gli adepti, ma non per il pubblico, ché di fronte a questo diventava una impertinenza. Esso si irritava contro questi demolitori che non davano mai dei quadri completi, che non offrivano una sintesi

del loro pensiero in pascolo alle erudite dissertazioni dei dotti, e furibondo li addentava con le critiche dei suoi giornalisti e spietato li condannava con l'ostracismo delle sue compre⁴⁷.

Pittura a “alzo zero” dunque, quasi da “sottosuolo” dostoevskiano, che accedeva alla modernità, e a se stessa, dalla propria storia. Con l'implicito, ma non troppo, fondamento dell'arte nella persona, nell'io, ovvero nella biografia (non appare casuale che Abbati fosse stato un garibaldino e portasse una benda sull'occhio destro offeso da una fucilata ricevuta il 1° ottobre 1860 combattendo nella piana di Capua). Da quell'“alzo zero” sarebbero partiti tutti i poster, seguendo il filo d'Arianna della memoria privata e della più grande memoria, che, per chi ne coltivava il podere e il potere, era la storia dell'arte messa ora al presente.

Una grande lezione d'umanità e di cultura. Ma anche una lezione di vera libertà e di autonomia dalle epoche, conseguita attraverso l'epoca in corso, a sfatare l'idea di una modernità obliosa e tronfia del suo progresso. Al contrario. L'artista e il critico della *vie moderne* potevano calzare anche scarpe da campagna – e il pensiero va, in parallelo, agli zoccoli di Van Gogh –, se guidati da coscienza e da molta capacità di fare e ricordare. E così, una volta acquisito quel metodo senza forma, quella pittura continuamente fatta e ricreata dal proprio stesso “viaggio”, infinite potevano essere le occasioni d'esercitarla, come fece Signorini, il quale, tuttavia, amò calzare sopra le scarpe grosse un paio di ghette.

Il pareggio con la Francia l'ottenne dipingendo il *Ponte Vecchio a Firenze* (1879) [Fig. 1] come l'impressionista (*sui generis*) Gustave Caillebotte aveva dipinto *Le Pont de l'Europe* (1876) [Fig. 2], ma immettendo nel taglio fotografico dell'immagine una maggior quantità di materiali umani e di risorse pittoriche. Lo stesso può dirsi per altri confronti nel corso degli anni '80 e '90, in contrappunto con la Francia e i suoi maestri, fino a Toulouse-Lautrec. Ma nonostante, come si è già detto, il coinvolgimento turbinoso della sua opera e della sua persona stessa nel circuito dell'arte fra Parigi e Londra, emergeva però anche la contestuale necessità di isolarsi, magari raggiungendo il mare non più solo in Liguria – ove si era recato già dopo il primo viaggio a Parigi e in altri momenti –, ma anche all'Isola d'Elba; o i colli dell'entroterra livornese, oppure l'Appennino tosco-emiliano sopra il Bargello, a Pietramala.

Lentamente il procedere degli anni e l'evidente fallimento degli ideali della giovinezza (ai quali pure si votò ancora con tele di spiccato carattere verista) l'indussero a un intimo raccoglimento, dovuto anche alla scomparsa di Martelli (1896) e di altri amici, quale si ritrova nelle pagine, da lui stesso illustrate, di *Riomaggiore*, sua massima prova narrativa⁴⁸.

Certi paesaggi isolani, marine, orti o giardini sembrano il frutto di una decantazione di memorie pittoriche e di vita che si fondono fra loro senza resti, ma che non cessano di rivelare l'appartenenza alla miglior cultura artistica

dell'epoca, pervasa dal “movimento” di cui si è detto in apertura, un “movimento” che fu, al tempo stesso, una metafora e un fatto storico e privato, e che finì per aderire, in Signorini, ai luoghi ove aveva avuto inizio. Il pittore morì a Firenze nel 1901. La sua opera, insieme a quella critica di Martelli, mostra come, nella modernità, il nuovo e l'antico vivano una vita comune: un solo “viaggio” che diviene leggero quando gli uomini, apertisi alle novità più radicali, scoprono, infine, la via onde riportare alla terra natale il proprio peso e non quello altrui.

¹ R. Monti, *Signorini e il naturalismo europeo*, De Luca Editore, Roma 1984.

² C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960, pp. 183-190.

³ E. Spalletti, *Telemaco Signorini*, Edizioni del Soncino, Soncino (CR) 2009; inoltre, sull'attività come critico, Id., *Signorini critico d'arte: lo “Zibaldone” della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, in AA.VV., *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, Catalogo della mostra (Firenze, 2007), Artificio Edizioni, Firenze 2007, pp. 237-248.

⁴ S. Belloni, *Signorini tra arte e letteratura, al centro delle relazioni socio-culturali tra Firenze e l'Europa*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, Catalogo della mostra (Padova, 2009-2010), a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi, E. Spalletti, Marsilio, Venezia 2009, pp. 32-37.

⁵ S. Bietoletti, *Giovanni Signorini, pittore del granduca, e la fortuna delle vedute di Firenze nel collezionismo internazionale*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, cit., pp. 60-65.

⁶ Monti, *Signorini e il naturalismo europeo*, cit.

⁷ F. Dini, *Telemaco Signorini, l'uomo e l'artista*, in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, cit., pp. 267-274.

⁸ Maltese, *Storia dell'arte in Italia*, cit., pp. 168-215.

⁹ F. De Sanctis, *Saggi e scritti critici e vari*, vol. vi, *La scuola liberale*, a cura di L.G. Tenconi, Universale «Barion», Edizioni Popolari, Sesto San Giovanni (MI) 1943.

¹⁰ *Ibidem*, vol. vii, *La scuola democratica*, pp. 7-27.

¹¹ Maltese, *Storia dell'arte in Italia*, cit., pp. 136-144.

¹² D. Martelli, *Su l'arte (1877)*, in *Scritti d'arte di D. M.*, scelti a cura di A. Boschetto, Sansoni, Firenze 1952, p. 93.

¹³ Id., *Telemaco Signorini (1885)*, in *Scritti d'arte*, cit., p. 237: «[Signorini] Nella prima gioventù pizzicava di romanticismo, leggeva le tragedie di Nicolini, sapeva a memoria le poesie di Berchet e si tuffava avidamente nella cospirazione mazziniana, avendo creduto in buonissima fede che il Granduca di toscana fosse un tiranno sul serio».

¹⁴ Sorta nel 1843 la Promotrice, che aveva avuto tra i fondatori due artisti noti quali Lorenzo Bartolini e Giuseppe Bezzuoli, e annoverava fra i suoi soci finanziatori i Granduchi di Toscana, Bettino Ricasoli, Anatolio Demidoff, e altri nobili di primo piano, organizzava mostre e orientava gli acquisti verso le opere degli artisti più giovani.

¹⁵ Martelli, *Su l'arte*, cit., pp. 92 e 238.

¹⁶ A. Villari, *Signorini e il Risorgimento: contrasti della luce nelle “reminiscenze della guerra”*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, cit., pp. 92-97.

¹⁷ Maltese, *Storia dell'arte in Italia*, cit., p. 185; inoltre E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Boni Editore, Bologna 1988, p. 43; e Martelli, *Su l'arte*, cit., p. 93.

¹⁸ Maltese, *Storia dell'arte in Italia*, cit., pp. 176-180 *passim*; Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 39-44 *passim*; Martelli, *Su l'arte*, cit., pp. 91-93 *passim*.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 94-96 e 215-225.

²⁰ *Ibidem*, p. 91: «[...] in via Larga, in un caffè che prendeva il nome da Michelangelo, si riunivano quasi tutti gli artisti della città. / È con un sospiro che rammento que' tempi, e quelle veglie, né vi rincresca che ve ne faccia parola, perché nella storia di quel caffè si riassume tutta quanta la storia dell'arte nostra toscana, e si ripercuote gran parte di quella italiana. / In una stanzetta di quella taberna, ci riunivamo molto fraternamente, né v'era artista italiano che passando per la nostra città non vi facesse una visita».

- ²¹ *Ibidem*, pp. 229-236; e Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 127-130.
- ²² R. De Grada, *I Macchiaioli*, Fabbri Editori, Milano 1967.
- ²³ Martelli, *Su l'arte*, cit., pp. 226-228; e Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 99-105.
- ²⁴ Dini, *Telemaco Signorini*, cit., e G. Matteucci, *Fondo fotografico Signorini dell'archivio Vitali*, in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, cit., pp. 184-197.
- ²⁵ A. Cecioni, *I Macchiaioli*, in «Domenica Letteraria», Roma, 3 agosto 1884.
- ²⁶ *Lettere dei Macchiaioli*, a cura di L. Vitali, Einaudi, Torino 1978, p. 113.
- ²⁷ Monti, *Signorini e il naturalismo europeo*, cit., pp. 9-21 (*Il viaggio a Parigi del 1861*).
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ *Ibidem*, p. 10.
- ³⁰ Ch. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1861), in *Œuvres complètes*, vol. II, Editions «La Boétie», Bruxelles 1948, pp. 295-331.
- ³¹ Monti, *Signorini e il naturalismo europeo*, cit., pp. 9-21.
- ³² *Ibidem*, p. 22.
- ³³ Cecchi, *I «Macchiaioli» e il Quattrocento*, pp. 82-85.
- ³⁴ J. Ruskin, *Le pietre di Venezia* (1852) Rizzoli, Milano 1994 e Id., *Mattinate fiorentine* (1877), a cura di O.H. Giglioli, Barbera Editore, Firenze 1908.
- ³⁵ Ho affrontato questo tema nel saggio *A lume di pennello. Gualtiero Baynes e la quotidiana rivoluzione del mondo borghese*, in *Carmen, Violetta e Mimi*. Catalogo della mostra (Macerata, 2012), a cura di F. Coltrinari, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 63-86.
- ³⁶ T. Signorini, *Zibaldone*, Sillabe, Livorno 2008 (ripr. anastatica dello *Zibaldone* di Telemaco Signorini, conservato presso la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze) [Si tratta di una raccolta di articoli di giornale e di scritti vari, compresi testi poetici chirografici, allestita da Signorini stesso]; e *Lo Zibaldone di Telemaco Signorini. Studio critico e indici*, a cura di Silvio Balloni, Sillabe, Livorno 2008.
- ³⁷ Martelli, *Su l'arte*, cit., pp. 93-94.
- ³⁸ L. Lombardi, *Figure in un interno fra Stevens e Tissot*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, cit., pp. 122-133.
- ³⁹ *Lo Zibaldone*, cit.
- ⁴⁰ *Lettere dei Macchiaioli*, cit., pp. 114-115.
- ⁴¹ Il primo numero uscì il 26 gennaio 1867, l'ultimo (il n. 41) il 7 dicembre dello stesso anno.
- ⁴² E. Cecchi, *Diego Martelli*, in *Pittura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 131-134.
- ⁴³ Il saggio, del 1895, è in realtà uno degli ultimi, ma proprio per questo costituisce una sorta di ricapitolazione degli inizi della nuova pittura, già messi a fuoco in altri scritti: si veda Martelli, *Romanticismo e realismo nelle arti rappresentative*, pp. 199-212.
- ⁴⁴ *Ibidem*, pp. 162-179.
- ⁴⁵ *Ibidem*, pp. 98-110 (si tratta della nota conferenza tenuta al Circolo filologico di Livorno) e pp. 111-115 (manoscritto del 1879, relativo alla mostra parigina degli impressionisti).
- ⁴⁶ *Ibidem*, pp. 215-225.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 218.
- ⁴⁸ S. Rigomelli, *Tra Pietramala e l'Elba*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, cit., pp. 190-197.