

ASSOCIAZIONE DI STORIA CONTEMPORANEA

La Terza guerra d'indipendenza

Tra centro e periferia

A cura di Marco Severini



I MARCHI DI KRZYSZTOF
COLLANA DI STORIA E SAGGISTICA CONTEMPORANEA

N. 6 | 2016

L'opera, ideata e curata da Marco Severini, è stata realizzata con il contributo dell'Associazione di Storia Contemporanea, del Centro Cooperativo Mazziniano di Senigallia e del Centro Cooperativo Mazziniano di Jesi.

Progettazione grafica e impaginazione *Sara Cerretani*

ISBN 978-88-97912-22-4

STAMPATO NEL MESE DI SETTEMBRE 2016
PRESSO LA DIGITAL POINT - PONTE FELCINO (PG)

© 2016 ZEFIRO SRL - FERMO
WWW.VENTODIZEFIRO.IT - 0734.223414

INDICE

5	Introduzione
11	1. ORIGINI, TAPPE ED INTERPRETAZIONI DI UNA CLAMOROSA SCONFITTA <i>di Massimo Coltrinari</i>
50	2. IL CULTO DEL RISORGIMENTO. GENEALOGIE DI GARIBALDINI <i>di Marco Severini</i>
83	3. GUARDARE IN FACCIA IL NEMICO. LA CORSA DI BIANCA MARIA FELIZIOLI NELLE TERRE VENETE <i>di Lidia Pupilli</i>
102	4. LA SPEDIZIONE DEL 1866 NELLEPISTOLARIO DI GIUSEPPE GARIBALDI <i>di Luca Frontini</i>
119	5. MACCHIE AI MARGINI. PITTORI ITALIANI AL FRONTE DELLA TERZA GUERRA DI INDIPENDENZA <i>di Roberto Cresti</i>
155	6. IDENTITÀ E DOPOGUERRA NELLA LETTERATURA ITALIANA E STATUNITENSE. UGO TARCHETTI E TONI MORRISON: "UNA NOBILE FOLLIA" E "BELOVED" <i>di Silvia Boero</i>
169	Indice dei nomi

Parole che sintetizzano lo spirito dei volontari del 1866, nucleo *in fieri* di quella nazione armata che avrebbe continuato a seguire Garibaldi e il suo mito, e a battersi in camicia rossa contro le potenze estere (e le oligarchie autoctone) per costituire un'Italia di cittadini sovrani, finalmente indipendente, democratica e pacifica.

MACCHIE AI MARGINI.
PITTORI ITALIANI AL FRONTE
DELLA TERZA GUERRA DI INDIPENDENZA

di Roberto Cresti

A Giancostante Melli, maestro di scuola indimenticabile.

... privi dei mattoni promessi entro breve tempo;
e grigi minuti licheni hanno velato
sulle lastre il nome inciso chiaramente e la data.

R. Browning

Chiaro come il sole

Nel 1801, Johann G. Fichte, fondatore del moderno idealismo filosofico, affermava:

[...] quella disattenzione e mancanza di pensiero che è un tratto caratteristico del nostro tempo e il più potente ostacolo a una filosofia profonda, è precisamente lo stato per il quale non ci si *immerge* completamente nell'oggetto, non ci si seppellisce completamente in esso e non lo si dimentica, ma si è titubanti e tremebondi a metà strada fra esso e se stessi¹.

Fichte coglieva uno stato d'animo diffuso in tutta la cultura europea: uno *starting point* che ci consente oggi di mettere in luce, per eccesso o per difetto, i rapporti fra diverse forme di attività, in primo luogo, fra l'arte e l'azione politica. Infatti, se, per esempio, il «paradosso dello spirito russo», nel XIX secolo, appare, come vuole Piero Gobetti, in una elaborata letteratura che tradisce l'impossibilità di dare corso a istanze politiche di riforma della società², quello dello spirito italiano si riconosce nell'agire affinché l'arte ispiri l'insieme della vita civile e il suo progresso.

1. J.G. Fichte, *Rapporto chiaro come il sole per un più vasto pubblico sull'essenza propria della più recente filosofia*, in *Fichte*, a cura di M. Sacchetto, *I classici del pensiero*, Mondadori, Milano 2008 (1ª edizione 1801), p. 497.

2. P. Gobetti, *Paradosso dello spirito russo*, Einaudi, Torino 1976 (1ª edizione 1926), pp. 5-21.

E, per quanto tale illusione, col senno del poi, si mostri persino ingenua, essa si rivela indirizzata, certo in forme seminali e non portate davvero a termine, ad attuare proprio una "immersione" del tipo richiesto da Fichte nell'"oggetto", che è il "mondo", come si coglie in pittori riconducibili, per nascita o per elezione, alla Scuola della "macchia" toscana, quali Raffaello Sernesi³, Giuseppe Abbati⁴ e Federico Zandomenighi⁵, e in un battitore, in molti sensi più nomade, quale fu Ippolito Caffi⁶. I quattro ebbero la sorte di essere coinvolti, da diversi sentieri biografici, nella Terza guerra di indipendenza (1866), e due di essi, Sernesi e Caffi, vi incontrarono addirittura la morte. Ma ciò che conta è il come e il perché l'inizio di quel conflitto li avesse trovati liberi di votarsi alle armi pur da un'intensa militanza nel proprio campo, quasi che Marte e le Muse intrattenessero al tempo rapporti spontanei. Come peraltro si era già dimostrato in precedenti fatti risorgimentali, ai quali tutti e quattro avevano preso parte, rendendo preventivamente palese il nesso in questione, che per la loro opera in pittura si dimostra causa efficiente e persino formale.

Altezza: reale

Le origini dell'atteggiamento di cui si tratta procedono dalla Francia, con qualche apporto tedesco. Da queste due fonti (d'estetica classica l'una, gotica l'altra) i tempi si stringono, si affinano, convergendo in una terza fase dopo quella nella quale Wilhelm H. Wackenroder aveva visto dialogare in sogno Raffaello Sanzio e Albrecht Dürer⁷. La sintesi fra idealismo e re-

3. G. Intersimone, *Poetica di Raffaello Sernesi*, Alfieri & Lacroix, Milano 1967.

4. P. Dini, *Giuseppe Abbati: L'opera completa*, Allemandi, Torino 1987.

5. F. Dini, *Federico Zandomenighi: La vita e le opere*, Il Torchio, Firenze 1989.

6. A. Scarpa (a cura di), *Caffi: Luci del Mediterraneo*, catalogo della mostra (Belluno-Roma 2006), Skira, Ginevra-Milano 2005.

7. W. H. Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, a cura di B. Tecchi, Sansoni, Firenze 1969 (1° edizione 1934), pp. 50-51.

alismo, che essa adombrava, aveva ispirato i Nazareni e l'ultimo Canova, ma presto si era mostrata insufficiente a far fronte a nuove esigenze espressive, che sentivano la realtà sola come il problema dell'arte.

Non si trattava più di allargare la forma alla natura ma, al contrario, di formare la natura facendosene, come adombrato già da Johann W. Goethe, conduttori-condotti; il che costituiva il vero contenuto della disputa sulla supremazia fra il disegno e il colore, che proprio Goethe, partigiano del primo, aveva accesa introducendo la sua traduzione del *Saggio sulla pittura* di Denis Diderot⁸, che sosteneva il secondo⁹.

Veramente anche la scuola neoclassica francese si era mossa verso la realtà, e già al tempo dell'Impero napoleonico si notano, come in J. A. Dominique Ingres, delle strane distorsioni delle forme che fanno pensare a una candela posta sotto un foglio bianco, il quale s'annerisce finché l'ogiva della fiamma appare senza ostacoli e vacilla, tutta visibile, come negli *Ufficiali di cavalleria* (1812) di Théodore Géricault, figli "naturali" di *Napoleone che varca le Alpi* (1800) di Jacques-Louis David.

Sempre più il presente si fa specola per guardare il passato, che appare così quasi cronaca, e la cronaca si mostra la materia ove riversare il corso della storia quale era stato o lo si sarebbe ambito. Fra le Restaurazioni, quella seguita al 1815 e quella dopo il 1848-1849, la vita scorre in fretta e l'insoddisfazione diffusa per il mancato conseguimento di un regno di giustizia in Europa getta legna sul fuoco dell'immaginazione, ma non più con alienanti rapimenti nelle riserve del sogno, bensì per osservazione del vero, che ancora si dà, a tratti, fra il monumento barocco alla quotidianità, *La zattera della Medusa* (1819) di Géricault, e

8. J. W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992 (1° edizione 1799), pp. 119-157.

9. D. Diderot, *Saggi sulla pittura*, a cura di G. Neri, Abscondita, Milano 2004 (1° edizione 1765).

l'infiammato delirio di rossi e incarnati rubensiani in *La morte di Sardanapalo* (1822) di Eugène Delacroix. Mentre prende a scorrere sul continente la trama, da prima sottile, poi larga e rutilante del paesaggismo britannico (John Constable e William Turner), che in Francia J. B. Camille Corot modula in levità pastose e i *barbizonniers* (P. E. Théodore Rousseau, Constant Troyon e altri) con acuti coloristici assai più marcati.

Anche la letteratura cerca "ad altezza d'uomo". Honoré de Balzac riunisce 2209 personaggi nella *Commedia umana* (1851), che Gustave Courbet dipinge nel *Funerale a Ornans* (1848), celebrazione del trapasso di un "signor nessuno" a grandezza di dipinto tradizionalmente riservata ai soggetti sacri. Si può dipingere soltanto ciò che si vede, è il noto assunto del pittore di Ornans, ma la sua tavolozza recupera impasti cromatici così formidabili da fungere da leva per superare quell'assunto stesso.

Ovunque è il vero, la realtà che governa e reclama d'esser resa da tutti, e anche il nostro romanticismo ha quella vocazione, subito non intera, che si trova in Giovanni Berchet, e in Alessandro Manzoni alle prese con la storia; e nei "cerutiani" o "caravaggeschi", rispettivamente, Carlo Porta e Giuseppe Gioachino Belli; e, in pittura, ancora un poco titubante, in Francesco Hayez, che dipinge, in largo contrappunto anch'egli con la storia, fra passato e presente, *I Vespri siciliani* (1822) e i *Profughi di Parga* (1831), dando la traduzione di *Amore e Psiche* canoviani nel nuovo gusto con il *Bacio* (1859). Il nome di Giuseppe Verdi avvolge ed oscura tutti gli altri.

Tocca però, in particolare, a Berchet colorire la scena d'osservazioni acute e di norme senza precetti, che mettono a fuoco la relazione col reale come incontro di storia e di luoghi. La *Lettera semiseria* (1816)¹⁰ rileva che l'unità fra gli italiani è fatta di

10. G. Berchet, *Lettera semiseria*, a cura di L. Reina, Mursia, Milano 1977 (1° edizione 1816), p. 62.

poesia e natura, che si trovano legate indipendentemente dall'unità politica. Quest'ultima perciò non è necessaria allo sviluppo dell'arte, ma chi ambisca a sviluppare un progetto politico e a praticarlo, non potrà che partire da quella relazione.

Quanto Giambattista Vico vi fosse in questa idea va quasi senza dirlo, e quanto di Vico vi fosse già nelle tesi di Vincenzo Cuoco¹¹, portate quasi di peso da Napoli a Milano, serve a capire il crearsi di un calco etico soggettivistico, propizio a accogliere la "riforma protestante", che giunge, infine, anche da noi, con Giuseppe Mazzini, per il quale il centro luminoso del dovere morale irraggerà con una incandescenza tale che piace ricordare le parole remote, ma vicine nello spirito, dedicate all'apostolo del Risorgimento (la retorica è negare che Mazzini lo fu), di Sri Aurobindo:

L'Italia che Mazzini trovò era una Italia corrotta, demoralizzata, truffaldina, immorale, egoistica, completamente divisa ed incapace di unione; egli le diede l'impulso di una speranza immensa, una spiritualità sublime, una spinta intellettuale che, disdegnando i sofismi ed i particolari fuorvianti, andava dritta al cuore delle cose, fissandosi su quell'una o quelle due necessità – e un ideale per cui vivere e morire, e la forza di vivere e di morire per esso¹².

Il «pensare» e l'«operare» mazziniani¹³ tutto raccolgono che prima era diviso e lo riplasmano: disciplinano e indirizzano perché il dovere, una volta scoperto, viene e continua a venire *ex imo pectore*, senza esterne tutele. Lo stesso è per gli artisti che attuano il confronto diretto col mondo e l'umanità e, fichtiana-

11. V. Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, a cura di P. Villani, Rizzoli, Milano 1999 (1° edizione 1801), pp. 157-160 e 168-175.

12. S. Aurobindo, *L'Italia e gli Italiani*, ed. «domani», Aurobindo Ashram Press, Pondicherry (IND) 2002, p. 19

13. F. De Sanctis, *Mazzini e la Scuola democratica*, a cura di N. Cortese, Morano, Napoli 1930 (1° edizione 1897), pp. 47-58.

mente, prendono a "immergersi" in essi, sentendo che l'opera loro è nell'essenza affine alla azione politica.

Umana è l'una e umana sarà l'altra, nei mezzi e nei fini, che si trovano a metà fra «ottentoti» e «parigini»¹⁴, come li chiama Berchet. Una metà che vuole dire "borghesia nazionale" recante l'impegno politico, laico e moderno, che distingue i suoi passi da nobili e prelati. L'eroismo risorgimentale – finché resta tale – è senza pantheon e «senza eroi», come dice ancora Gobetti, non perché manchi di equivalenti pratici, ma perché i suoi protagonisti sono, come saranno i *Borghesi di Calais* di Auguste Rodin, figure come tante, il cui valore si nasconde fra le pieghe della esistenza¹⁵.

È da esso che nascono le equivalenze politico-estetiche che Francesco De Sanctis ha distinto parlando di *Manzoni e la Scuola liberale*¹⁶ e di *Mazzini e la Scuola democratica*¹⁷, se infatti liberale è il romanticismo di un Hayez, democratico è il realismo dei pittori più giovani, perché, nelle loro tele, soggetto e oggetto quasi non si distinguono, e il primo, lo stile "liberale", si sviluppa col disegno, il secondo, invece, col colore. Il primo vuole "scrivere" la verità della storia, il secondo "farla" nel presente.

De Sanctis ovviamente si riferiva alla letteratura, ma la sua descrizione degli stili appunto si può facilmente estendere e così come egli vedeva la *Scuola democratica* prendere l'iniziativa sull'altra nel corso del secolo – gli ultimi esponenti capaci di darle un impulso, pur in contumacia, furono Giuseppe Giusti con la sua ironia militante ed esemplastica, e, soprattutto, quel giovane "favoloso" proprio per non averlo voluto essere, che fu Giacomo Leopardi – può dirsi che gli avanzamenti più significativi, le "immersioni" più efficaci, si siano avuti a partire da

14. Berchet, *Lettera semiseria*, cit., pp. 48-50.

15. P. Gobetti, *Risorgimento senza eroi*, Einaudi, Torino 1976 (1° edizione 1926), pp. 3-8.

16. F. De Sanctis, *Mazzini e la Scuola democratica*, cit., pp. 7-17.

17. *Ibid.*, pp. 19-29.

un realismo che ha poi trovato nel colore, e magari si trattava di quello di Courbet e di Corot, una via per corrispondere a un sentimento di comunità sia estetico che morale.

È così che la nostra pittura recepisce il corso delle cose in Europa e lo chiama con nomi suoi, recandovi un impegno morale e persino militare, che non ha riscontri altrove, anche se, in Francia, Delacroix, nella famosa tela *La Libertà che guida il popolo*, dipinta mentre a Parigi si alzavano le barricate del luglio 1830, si era autoritratto fra quelle, in prima fila, armato di fucile. Ma la sua Libertà era in fondo allegorica, era figlia del Louvre, e, dalla battaglia delle Tuileries, indicava ancora la sua origine, pur brandendo il tricolore nazionale. La nostra libertà era molto più terrestre e non si distingueva per indicare musei, ma per farne di nuovi all'aria aperta.

Il suo museo erano l'uomo e la natura, a cui dare una forma moderna, non il contrario. Ancora si ebbero oscillazioni fra il disegno e il colore con temi romantici di patrie medievali, che evocavano campi e protagonisti di battaglie remote. Ma, a un certo punto, quando le artiglierie si fecero sentire e gli studenti lasciarono le scuole e le biblioteche per andar volontari a combattere e a morire al fianco dei loro professori, l'equilibrio si ruppe, il disegno si slabbrò, il colore l'assorbì – e fu la "macchia".

Il travaso

Diego Martelli¹⁸, in una conferenza a Venezia su *Romanticismo e realismo nelle arti figurative* (1895)¹⁹, ricostruiva la nascita della pittura "macchiaiola" in Firenze, di cui era stato giovanissimo maieuta. Passandone in rassegna i precedenti, ricorda-

18. E. Cecchi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Boni, Bologna 1988 (1° edizione 1960), pp. 131-134.

19. D. Martelli, *Scritti d'arte*, a cura di A. Boschetto, Sansoni, Firenze 1952.

va le discussioni e le speranze al Caffè Michelangelo: il cui interno, gremito di adepti delle arti, Adriano Cecioni aveva, con ironia picaresca, messo quasi "in forno" e sciolto in lemuri collosi (*Il Caffè Michelangelo*, 1861). Era stato quello di Cecioni un esercizio d'ironia sull'ironia, che Martelli rimetteva, più che in concetti, nel racconto del distacco da parte di giovani artisti dai canoni dell'Accademia di San Marco, diretta dal purista romantico Giuseppe Bezzuoli, e in genere dai canoni della pittura più accreditata, in un periodo di incubazione stimabile nella seconda metà del decennio '50, fino all'uscita allo scoperto a partire dal 1861²⁰. Anno in cui, proclamato il Regno d'Italia e scomparso improvvisamente Cavour, il fiorentino Bettino Ricasoli²¹ era divenuto il nuovo primo ministro. Uomo colto, agronomo e imprenditore, sensibile alle arti, Ricasoli aveva voluto si tenesse nella città che gli aveva dato i natali una rassegna nazionale di pittura, ove fecero la loro apparizione quei giovani, autoctoni o forestieri, testé citati, tra cui figuravano, Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Nino Costa, Giuseppe Abbati e altri ancora.

Non erano una "scuola", ma la loro pittura rispondeva in modi diversi a una esigenza d'autenticità umana e a una resa della natura tolte dall'etere delle idee e della araldica dell'eroismo nazionale dei secoli passati e riportate a terra: insomma, non figure da romanzo storico, ma uomini e donne resi al "vero". La novità era comunque più minuta, in filigrana, e riguardava lo sviluppo di una tecnica che Martelli rievocava dovuta all'impiego del colore appreso da Signorini in un suo viaggio a Venezia, associata agli esiti di un altro viaggio compiuto dal pittore Saverio Altamura a Parigi per visitarvi l'Esposizione

20. C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960, pp. 168-212 *passim*.

21. G. Gentile, *Gino Capponi e la cultura toscana del XIX secolo*, Sansoni, Firenze 1973 (1° edizione 1922), pp. 56-112.

Universale del 1855, dove aveva ammirato il *Pavillon du Réalisme*, istituito da Courbet, e le tele di un già rinnovatosi Corot. Al Caffè Michelangelo, Altamura raccontava con trepidazione la sua esperienza:

[...] 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*.

Ed eccoci alla fatal parola, al Rubicone che separa la tradizione accademica, trasformatasi di classica in romantica, della ricerca del tono per il tono, del rapporto per il rapporto, della luce per la luce, e tutto il *tremblement* che è venuto dipoi²².

Altamura aveva avanti a sé quasi tutti i pittori citati, e anche Felice e Serafino De Tivoli, Vincenzo Cabianca, Cristiano Banti e Raffaello Sernesi. Si trattava di una platea composta nella quale erano rappresentate varie regioni italiane. Lo stesso Altamura originava da Foggia e aveva aperto la strada alla venuta di Domenico Morelli, partenopeo (allievo, sotto il Vesuvio, dell'atelier dei fratelli Palizzi, seguaci di Corot), riparato in Firenze dopo la convulsa stagione del 1848-1849, che l'aveva visto ricevere una ferita sulle barricate dei Quartieri spagnoli. Vi era inoltre Nino Costa, giunto da Roma, partecipe già della quasi mitica vicenda della Repubblica romana, poi arruolatosi nell'esercito piemontese, che aveva, in parallelo alla scelta di combattere, «molto veduto, molto discusso e molto studiato»²³, compiendo esperienze di pittura all'aperto (si vuol insieme a Corot) nell'Agro romano.

22. Martelli, *Scritti d'arte*, cit., p. 204.

23. *Ibidem*, p. 208.

Altre influenze si erano avute da Napoli, derivanti dai pittori della Scuola di Posillipo (Antonio Pitloo, Giacinto Gigante, ecc.), ulteriormente ripresi poi dal citato Cecioni, nella Scuola di Resina, prima di farsi scultore. L'ambiente fiorentino metteva anche a disposizione, con le antiche raccolte d'arte rinascimentale, le più recenti, come quella Demidoff, ricca, fra l'altro, di Delacroix e di alcuni *barbizonniers*²⁴. Ma dato essenziale era il modo, lo spirito col quale gli artisti avevan preso a lavorare:

Da quel momento, un feroce, assiduo lavoro di demolizione incominciò, con l'esaltazione dei confessori, con la pazienza e l'abnegazione dei martiri; i favori ufficiali e i facili guadagni furono non solo abbandonati, ma vilipesi; tutto era da rifare, tutto da studiarsi di nuovo; così furono tentati [...] il disegno senza contorni e la ricerca del tono. Quelle che erano sembrate eresie, nelle Accademie, divennero verità sperimentate e riscontrate sul vero²⁵.

Si riconosce qui una corrispondenza con gli effetti che il mazzinianesimo stava sortendo sulle coscienze e una analoga correlazione fra pensiero e azione in ambito artistico, secondo un atteggiamento e metodo simili a l'"immersersi" nella realtà. Ancora Martelli aveva ricordato, parlando, in altra sede, della pittura di Signorini: «Si doveva [...] combattere e combattendo ferire, era quindi necessaria un'arma e una bandiera, e fu trovata *la macchia* [...]»²⁶. «Ferire» aveva significato esagerare, alle volte, gli effetti del vero, attraverso tocchi di luce, accentuazioni di contrasti fra il chiaro e lo scuro, deformare, ma anche creare con essi una sintonia che, senza rimandi a altro, persuadesse lo spettatore che quanto vedeva dipinto era mate-

24. R. Cresti, *Telemaco Signorini e Diego Martelli. La Toscana in Europa*, in M. Severini (a cura di), *Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 129-131.

25. Martelli, *Scritti d'arte*, cit., p. 209.

26. *Ibidem*, p. 93.

ria dei sensi portata ad un ordine che non si staccava dal complesso del vivente.

Anche Lega, in una lettera a Martelli, ricordava: «Non avendo mai dipinto il Paese [*l'Italia*], andai con degl'Amici in Campagna per fare studi. Sentii dentro di me un'impressione [*sic*], come trasportato in una nuova vita nell'Arte [...] Lì ero io; che cominciava a fare come sentiva, come voleva e come sapeva»²⁷. Indicava anche l'anno preciso: il 1859. Non si trattava di una data qualsiasi: era l'anno della Seconda guerra di indipendenza e quello che aveva preceduto la spedizione dei Mille.

1859-1860: gli anni dell'iniziativa democratica al suo apice, gli anni di una verità presente, che si faceva personale per migliaia di uomini e per le donne che si impegnavano a sostenerli. Gli anni decisivi e forse gli ultimi "veri" del Risorgimento. I pittori macchiaioli avevano partecipato a quegli eventi. Signorini si era arruolato nell'artiglieria toscana e aveva dipinto scene di guerra. Anche Cecioni era partito. Serresi, già volontario, era stato ricondotto a casa da un intervento della sua famiglia.

Ma l'evento che aveva segnato l'equivalenza pratica di sentimento e forma nel modo più vitale e destinato a permanere nell'immaginario collettivo era stato l'"impresa dei Mille", a cui avevano partecipato, Giuseppe Abbati, napoletano, che aveva perduto un occhio sul Voltorno per una fucilata, ed era giunto a Firenze, nel 1860, ancora nell'uniforme dei Carabinieri genovesi; e il veneziano Federico Zandomenighi, il quale, dopo alcune visite, avrebbe dimorato a Firenze dal 1862 al 1866.

L'"impresa" suddetta non era solo un fatto, ma una modalità di esistenza, una assunzione di responsabilità che non aveva precedenti: era una realtà creatasi da un fondo umano plasmato da una libera coscienza, che si era data un fine, una discipli-

27. *Lettere dei macchiaioli*, a cura di L. Vitali, Einaudi, Torino 1978, p. 127.

na antigerarchica; e persino i modi e i luoghi in cui si era svolta avevano qualcosa di comune. Umanità e natura vi si erano intesi senza pregiudizi e anche con manchi inevitabili. Non la si doveva rendere perciò in scene topiche, in forme, ma in forze formatrici di analogo verso e essenza morale. In pittura era impresa di "macchia".

La pittura fiorentina nata al Caffè Michelangelo ne era stata l'anticipazione e ne sarebbe stata l'espressione modellata, a sua volta, da scelte individuali, in varie gradazioni, che andavano dai grandi scenari dipinti da Fattori, Signorini e Lega, a quadretti di chiaroscuri minuti, come quelli di Abbati, tutti presenti contemporaneamente (e quasi tutti premiati) alla esposizione del 1861, nella quale costituivano una minoranza, ma già avviata a segnare un punto di non ritorno per l'arte nazionale. Proprio con quella pittura Firenze avrebbe ripreso una centralità nuova per la sua stessa storia, non di carattere monumentale, ma modernamente borghese.

Mille e non più mille

È con questi presupposti che si aprì per l'Italia un nuovo periodo, dal 1861 al 1866, dominato da forze contrastanti, che si chiuderà con la Terza guerra di indipendenza, un periodo che conta i fatti d'Aspromonte (1862) e la lunga e sanguinosa guerra al brigantaggio (1861-1864) in regioni come l'Abruzzo, la Campania e la Sicilia. L'impulso della vittoria conseguita sui campi di battaglia prima del 1861 pareva indirizzarsi in forme ibride fra gli stessi vincitori e andava a mescolarsi a tendenze politiche opposte che, tra i filosabaudi e i loro oppositori, finivano per fare il gioco, come la vicenda stessa d'Aspromonte, di certi revanscismi borbonici e clericali.

Ma quell'impulso medesimo, ai primi del decennio, come restava vivo nell'opera degli agitatori mazziniani e garibaldi-

ni, che ancora pensavano alla conquista di Roma e del Veneto con le armi, non era affatto scemato nelle arti, e la pittura macchiaiola si affermava, seppure in modi diversi, mantenendo e allargando la vetrina fornitale da Firenze: che divenne capitale del Regno dal 1865 e ospite di grandi mostre nazionali. In generale si rileva una accentuazione del dato coloristico, portato a equilibri espressivi sempre più autonomi: un linguaggio ricco di sfumature e di effetti, ma anche di forme ben riconoscibili in figure e paesaggi. Lo attestano Signorini e Lega, ma anche i dipinti, di piccolo formato, d'Abbati, Borrani e Sernesi.

La cosiddetta Scuola di Pergentina²⁸ cui essi diedero vita costituisce uno dei momenti più alti dell'intera vicenda macchiaiola, esprimendo un entusiasmo insieme etico e estetico che adombrava, non una rivoluzione dei costumi e del gusto, ma un assestamento di valori entro una visione laica della vita, secondo una idea d'uguaglianza non retorica e una solidarietà in cui, nell'arte, il mestiere si univa alla poesia, l'invenzione all'individuazione di un punto d'incontro col fruitore del dipinto. Tuttavia non mancarono gli affondi, le prove ardite, gli sforzi troncati sul nascere.

Si trattava di una "spedizione dei Mille" quotidiana nei dintorni di Firenze per ritrarre la vita dal vero utilizzando uno stile cui l'aggettivo "democratico" si poteva associare indipendentemente dai contenuti. "Democratico" significava, come scrive De Sanctis per la letteratura coeva: «Sintetico perché partendo da un ordine ideale [*leggi: morale*]» non necessita di «analizzare i fatti, che [...] sono secondari e accidentali e, [...] mercé un certo affetto e calore», cerca «di far che gli altri ci credano. [...] poetico: perché quando uno non solo crede all'ideale, ma lo ama fino a al punto da offrire la vita per esso [...], questo ca-

28. R. De Grada (a cura di), *I Macchiaioli*, Fabbri, Milano 1967, pp. 19-20.

lore di sentimento [...] si fa colorito, si fa simile a un'orchestra di cui ogni corda corrisponda ad un moto del cuore»²⁹.

Erano in realtà personalissime orchestre da camera che risuonavano *en plein air* sui prati, fra gli alberi, le case e in vista di un remoto paesaggio montuoso a Pergentina. Anche il profilo di Firenze, con la cupola di Santa Maria del Fiore, v'era a volte evocato forse perché da quel lavoro così particolare e moderno, e forse proprio per questo, si rifacevano presenti antichi modelli artistici, in specie quattrocenteschi, di analogo orientamento³⁰. La "macchia" veniva disciplinata in vario modo, come si nota in Lega, Abbati e Sernesi, che, in un vasto contesto di presenze, da quella di Signorini a quella di Fattori, stabiliscono quasi una tendenza propria: di cui fu teatro all'aperto anche il paese di Castiglioncello, ove essi si recavano spesso per dipingere la costa e l'entroterra tirrenico, ospiti nella villa di Diego Martelli.

Piccoli orti

Sotto il velo, pur mosso, del colore le inquietudini politiche non erano però cessate. Abbati e Zandomeneghi (che a Firenze vivevano insieme a Martelli in una casa in via San Marco Vecchio) erano subito corsi a unirsi a Garibaldi nella spedizione d'Aspromonte. Il primo, in particolare, rivelava un carattere duro e intransigente, che certo la tremenda ferita subita aveva accentuato. L'arte faceva tutt'uno con la sua sorte personale, fausta o infausta; e dava al suo lavoro caratteri tutti diversi da quelli originari di pittore di interni. Alla mostra del 1861 aveva rifiutato il riconoscimento assegnatogli dal giury per un celebre *Chiostro* (sospettava lo si fosse voluto risarcire della mutilazione patita in guerra), continuando però nella stessa ricerca

29. De Sanctis, *Mazzini e la Scuola democratica*, cit., p. 27.

30. E. Cecchi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 82-85.

di effetti coloristici radicali quasi oltre il soggetto, dipinto con dedizione ossessiva.

Era un anacoreta studiatosi di elaborare una pittura la quale induceva lo spettatore a reagire con un atteggiamento, da prima, di negativa sorpresa, ma poi di riconoscimento di una inaspettata familiarità. Lavorava *a priori* su intervalli tonali fra il bianco e il nero, entro i quali ricreare gli effetti luminosi della natura, abolendone il colore locale. La sua ricerca, scrive Martelli, sfiorava addirittura il nichilismo, ma era sempre capace di ricostruire infine una trama realistica. C'era in lui un che di dostoevskiano, una sorta di insurrezione permanente e lacerante, ma trattenuta da una compostezza che legava il buio e la luce a «un tono più basso del vero»³¹.

Zandomeneghi palesava un rapporto meno diretto fra la sua militanza garibaldina e la pittura. Figlio d'arte (anche Abbati in realtà lo era) aveva respirato il clima purista della nativa Venezia e aveva continuato la formazione a Milano, nel solco, non eludibile, di Hayez e dei suoi tanti seguaci. Si era fatto combattente per impegno parallelo, ma non ancora intrecciato all'arte, assecondando gli ideali di riscatto dall'Austria che avevano tragicamente scosso la vita veneziana nel 1848-1849 ed erano rimasti associati, anche per successivi eventi politici, al nome di Garibaldi.

Venezia, strenua resistente, sotto la guida di Daniele Manin, alle bordate della artiglieria e all'assedio austriaci era un mito eguale a quello della Repubblica romana e proprio la città sulla laguna era stata la meta che Garibaldi, da Roma ormai perduta, avrebbe voluto raggiungere, perdendo nel viaggio Anita: un episodio destinato a rimanere nella memoria dei patrioti italiani come l'esempio di uno spirito di sacrificio che non avrebbe potuto più essere revocato, ma, al minimo, eguagliato. E, magari, superato finalmente da una vittoria. Zandomeneghi diceva di avere successivamente partecipato alla spedizione dei Mille

31. Martelli, *Scritti d'arte*, cit., p. 221

anche perché sperava, come tanti, che la conquista di Napoli e di Roma avrebbe propiziato quella di Venezia.

Altro il discorso per Sernesi, il più giovane dei macchiaioli, la cui opera, in apparenza minore, sarebbe stata col tempo sempre più apprezzata³². Essa era l'esito di un felice connubio fra la attività figurativa e l'arte dell'orafo, secondo un rapporto che aveva in Firenze il prestigioso modello quattrocentesco di Lorenzo Ghiberti. Davvero nei dipinti di Sernesi pare di rivèdere il principio ghibertiano del campo visivo mobile³³ posto entro libere regole prospettiche innanzi allo spettatore, come nelle porte del Battistero fiorentino, che hanno buoi i quali non devono aver mancato d'interessare anche ad altri pittori, che hanno poi aperto la formella all'aria aperta.

Il principio di sintesi vale nei dipinti di Sernesi, in gran parte di dimensioni assai ridotte, come ideale regolativo di una rappresentazione dello spazio esterno che ha una spiccata corrispondenza con lo stile e le soluzioni coloristiche sfumate tipiche di Corot. L'eleganza insita nella sua percezione naturale, corretta istantaneamente ad arte, fa pensare a un *modus operandi* lungamente vagheggiato, in cui ragione e sentimento, infine, non si distinguono più, e creano una "seconda natura" animata e misurata.

Era lo stesso modo di procedere che Lega avrebbe rappresentato compiutamente ne *Il canto di uno stornello* (1867), che Sernesi però non fece in tempo a vedere e che costituisce il manifesto e insieme la sintesi dei valori estetici e civili della Firenze del tempo e di quanto si poteva ritrovarne nella società circostante. Vi si ravvisa la civiltà borghese moderna, rappresentata da un salotto in cui tre donne, di cui una siede al pianoforte, cantano appunto uno stornello, mentre sullo sfondo una finestra fa intravedere il paesaggio. Si percepisce il tepore della primavera, e la

32. Cecchi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 121-126.

33. R. Cresti, *Saggio sul fondamento storico dell'arte contemporanea*, Le Ossa, Filottrano (AN) 2015, pp. 81-82.

brezza, che s'immagina penetrare dai vetri semiaperti, rimanda a primavere rinascimentali fatte presenti: omaggio a un'umanità intenta a costruire il proprio museo naturale, «simile a un'orchestra di cui ogni corda corrisponda ad un moto del cuore»³⁴.

Eccezioni in regola

L'impulso della "macchia", vera essenza estetica del Risorgimento, si diffondeva dunque e prendeva corpo nel modo ora riferito. Altri però interpretava la situazione in termini diversi, che non convergevano sulla dimensione "civile" dei fiorentini. Era questo il caso di Ippolito Caffi, pittore veneto come Zandomenighi, ma, al contrario di questi, intimamente restio a cedere, forse perché più vecchio di trent'anni, quanti d'autonomia creativa ad una causa sentita come eteronoma all'arte.

Uomo di mondo e cosmopolita, Caffi si accostava al tipo del *Pittore della vita moderna* (1863), tratteggiato da Charles Baudelaire, ossia a quel «C. G.» (Constantin Guys) che viveva nella folla e per la folla e, curioso di tutto, sceglieva il viaggio come realtà e metafora della propria esistenza. «C. G.» aveva partecipato alla guerra di Crimea e alla vita come cronista, oggi diremmo come inviato speciale di un giornale. Lo stesso fu per il nostro pittore, che, dopo aver preso parte ai moti del 1848-1849 a Roma e Venezia, forse perché deluso dal loro esito e anche perché perseguitato dalla polizia austriaca, si era messo a girare il mondo senza una meta precisa.

L'aveva già fatto, in realtà, in anni precedenti, e così le sue tele includono vicende risorgimentali come fotogrammi di un film più ampio e destinato a un pubblico che condivideva un gusto e non era destinatario di un messaggio implicitamente politico.

34. Cfr. *supra*, nota 29.

Mescolava, Caffi, con grande mestiere, la tradizione del vedutismo settecentesco a un immaginario "puro", alla Giovan Battista Piranesi o alla Heinrich Füssli, ma aveva anche familiarità col mondo di Delacroix, in specie da *L'assassinio del vescovo di Liegi* (1830), ed esasperava il chiaroscuro in notturni affollati e fiammeggianti, come nel *Quirinale di notte al tempo della Repubblica romana del 1848*. Dipingeva anche mongolfiere, la sfinge di Giza e rovine classiche viste nel corso di un lungo *tour* dell'area del Mediterraneo. Nel disegno s'avvertono influenze di Ingres. Cronista visionario e romantico, egli enfatizzava la descrittività della *Scuola liberale*, giungendo a rendere, con una paradossale minuzia "fotografica", la propria interiorità.

Tertium non datur

Aveva la pittura di Caffi i tratti di una psicologia moderna e modernizzatrice, che del resto non mancava, per quanto in modo velleitario, alla politica dai governi della Destra storica, la cui conduzione, dopo il 1861, era stata appannaggio di una cerchia di notabili giovantesi di funzionari, in gran parte, piemontesi, nominati per provata fedeltà ai Savoia. Era come se le sfera politica riflettesse la differenza desanctisiana fra «liberale» e «democratico», fra classicismo romantico e realismo, fra, si può dire, disegno e colore: con un doppio movimento centrifugo e centripeto. Pasquale Villari sosteneva, a ragione, che tutto era avvenuto troppo in fretta, che lo spirito del Risorgimento non era penetrato a fondo nella società italiana³⁵.

L'Italia procedeva infatti a due trazioni: da un lato vi era l'iniziativa governativa, che cercava di accrescere il potere dello Stato, agendo, soprattutto, tramite il reclutamento militare e

35. Su questo dibattito si veda A. Asor Rosa, in *Storia d'Italia*, vol. IV/2, *La cultura*, Einaudi, Torino 1975, pp. 821-878.

quello nella pubblica amministrazione, ma restringendo i diritti politici dei cittadini (il diritto di voto, in un paese di 24 milioni di abitanti, era appannaggio d'un'esigua frangia di elettori); dall'altro era l'iniziativa dei "reduci" delle lotte patriottiche, mazziniani e garibaldini, che avevano scarsi margini di contatto con le istituzioni del Regno. Essi intendevano proseguire sul cammino della indipendenza nazionale unendovi un progresso civile fondato sulla partecipazione alla vita pubblica e sullo sviluppo di un libero associazionismo politico ed economico.

Le posizioni erano distanti, ma forse avrebbero potuto essere avvicinate se si fosse affermata la tendenza conciliatrice che era stata tentata dalla classe dirigente di origine medio italiana (toscana e emiliana soprattutto), e che si trova nello spirito della pittura di Lega e di Sernesi; spirito che aveva un precedente in uno scritto attribuito a Fichte, *Filosofia della Massoneria*, ove si legge: «eliminare da ciascun singolo ramo della cultura umana la parte accidentale [...], nonché l'unilateralità e la esagerazione [...], e porre tutto l'umano nella sua purezza, secondo la connessione col tutto»³⁶. Ne era traccia anche nella politica che, inascoltato dai suoi destinatari, Ricasoli aveva attuata verso la chiesa di Roma, ritenendola pienamente sovrana su se stessa nella sua funzione sociale ed educativa, ma senza costituire uno Stato.

Ebbene, questo metodo essenziale, che avrebbe regolato l'"immersione" stessa di ogni individuo nel mondo, e insieme salvaguardato la sua impronta culturale nella nuova unione, era impossibile a praticarsi. Le forze in campo restavano irrelate e sospettose le une verso le altre, ma, mentre il fronte «democratico», come nelle arti, poteva farsi carico di istanze «liberali», e persino di giungere a una rinnovata spiritualità realmente "cattolica", l'opposto non poteva avvenire per la risoluta opposizione della classe dirigente, soprattutto d'origine piemonte-

36. J.G. Fichte, *Filosofia della Massoneria*, a cura di A. Manuali, Bastogi, Foggia 2005, p. 54.

se, a cedere almeno un palmo di potere. E così si seguitava, al meglio, in forma di accostamenti e sovrapposizioni, i quali impedivano, di là dai pubblici proclami, una reale sintesi di parti.

Anche al più alto livello governativo si trattava ogni questione come un accordo fra pochi. E solo la qualità degli uomini (dopo molte decisioni discutibili ove il fine pratico immediato trionfava di ogni incertezza) salvava il salvabile. In politica estera era lo stesso. Si continuava a oscillare fra la proclamata necessità di pervenire alla annessione di Roma e del Veneto per ultimare l'unificazione nazionale, ma si cercava soprattutto di non scontentare i francesi, tutori della sovranità politica del Papa. L'emergere, sulla scena europea, della Prussia guidata da Bismarck, antagonista, nel mondo germanico, dell'Austria, fece però intuire la possibilità di un accordo che avrebbe potuto, non senza la mediazione di Napoleone III, giovare alla causa nazionale e condurre in primo luogo alla annessione del Veneto al Regno d'Italia.

Al di là dell'attività diplomatica, ovviamente segreta, si faceva comunque intendere l'esistenza di una mobilitazione permanente, la quale costituiva l'unica vera forma di continuità fra il prima e il dopo 1861. Ma i suoi modi stessi vedevano il prevalere, nell'esercito, di un "organico" in cui gran parte degli ufficiali e dei sottufficiali proveniva dalle fila degli eserciti degli stati che erano entrati nel "Piemonte d'Italia", e il mantenersi della diffidenza per il diffuso mondo mazziniano-garibaldino, temuto come un potenziale nemico e oggetto di sorveglianza poliziesca.

Anche quando, nel 1866, si cominciò a intravedere la concreta possibilità di un nuovo scontro con l'Austria, la superficie dei discorsi ufficiali copriva lo stesso pregiudizio, che poi si sarebbe trasferito nella organizzazione dei corpi militari. Si temeva chiaramente la forza degli ideali e lo spirito di sacrificio compiuto per una causa che poteva alla fine compromettere la sovranità della classe politica da poco al potere. Va comunque detto che la coscienza del vuoto di ideali e di prospettive che si

era prodotto nei primi anni del nuovo Regno non era giunta fino alla base della società, e quando si comprese che una nuova guerra con l'Austria era davvero prossima, la reazione entusiasta fu larga e il moto popolare alle armi non si fece attendere.

Gerarchia

L'iniziativa prussiana aveva smosso il quadro europeo. L'Italia, sottoscritto, in aprile, un protocollo d'intesa militare col governo di Berlino, in comune funzione antiaustriaca, stava ammassando un esercito imponente contro quello del Kaiser di Vienna di stanza in Veneto. In maggio, infatti, era scattata la mobilitazione generale, che aveva avuto successo per l'efficienza delle ferrovie. Il fante Malerba, protagonista della novella *Camerati* (1883), di Giovanni Verga, ricordava: «Era come una festa dappertutto dove arrivavamo. Bandiere luminarie, e i contadini che correvano all'argine della strada ferrata, a veder passare il treno zeppo di chepi e di fucili»³⁷.

Il richiamo alla presidenza del consiglio di Ricasoli, in giugno, mentre Alfonso La Marmora, fino a allora a capo dell'esecutivo, era spostato al dicastero della guerra, faceva intendere che si volesse rispolverare, sulla soglia di una prova comunque incerta, lo spirito subito postunitario e condividere le responsabilità con un'area anche intellettualmente più vasta di quella che si era formata con gli ultimi governi. Ma erano già state prese delibere gravi e vincolanti. Il governo La Marmora aveva deciso di dividere l'esercito in tre corpi: quello regolare, i volontari e la guardia nazionale. Di fatto il primato sarebbe toccato, sotto ogni rispetto, al regolare, mentre gli altri due avrebbero dovuto seguirlo in modi dimessi e subalterni.

37. G. Verga, *Racconti milanesi*, presentazione di E. Sanguineti, Cappelli, Bologna 1979 (1ª edizione 1883), p. 121.

Anche qui si avevano una doppia velocità e una pratica che riflettevano gli atteggiamenti della politica ed i suoi fini. Tutto doveva avvenire "dall'alto", con la conseguenza che l'integrazione di ogni parte della gran macchina da guerra, per la prima volta definibile "italiana", era affidata appunto a un disegno sulla carta e non al contatto con la realtà. E, senza inoltrarsi in questioni troppo specifiche, si può dire che quello che da fuori poteva apparire come un formidabile corpo di armate era in realtà un coacervo di reparti spesso male equipaggiati e mal condotti da una gerarchia militare dilaniata, fino al vertice, da dissidi e da interni antagonismi.

Lo stesso era per la Marina da guerra, in teoria la più potente del Mare Adriatico, che disponeva di nuove corazzate prive di un equipaggio e persino di comandanti capaci di sfruttarne a fondo le nuove prerogative balistiche e la velocità di manovra. Gli uomini non erano addestrati né integrati nelle reciproche funzioni. I nomi altisonanti di alcune unità, come le pirocorvette *Terribile*, *Formidabile* e la fregata *Affondatore* fanno pensare a quelli che adottò poi nel suo folle teatro Alfred Jarry.

Ma la nota peggiore, in terra come in mare, era la mancanza di solidarietà fra i soldati e fra questi e i loro ufficiali. La severa disciplina dell'esercito piemontese non trovava un vero riscontro in quello "italiano", quando non era addirittura controproducente, poiché limitava ogni forma d'iniziativa personale e dunque di responsabilità. Non a caso qualsiasi reparto di volontari v'era stato escluso. Mentre la leva obbligatoria, della durata di cinque anni, gravava come una sorta di "deportazione" su uomini che si sentivano letteralmente strappati alle loro terre natali, senza che venisse loro spiegato, di là dal dovere d'obbedire, il fine di cui erano il mezzo.

Soltanto un'organizzazione tecnica e un'efficienza capillare avrebbero potuto supplire a tale stato di cose, ma la realtà era, appunto, diversa. Subentrarono anche problemi di approvvi-

gionamento e di armamento. E ciò che se ne poteva concludere era che, malgrado l'uniformità della divisa, dei gradi e dei comandi, l'esercito italiano, composto di oltre 215.000 uomini e suddiviso in due armate al comando, rispettivamente, di La Marmora (e insieme di Vittorio Emanuele II), e di Enrico Cialdini, schierato alla metà di giugno contro gli austriaci, al confine col Veneto, sulla linea del Mincio, con una superiorità numerica di 3 a 1, era quello, per usar due categorie storico-critiche adottate da De Sanctis, d'uno «stato» senza «nazione»³⁸.

Appena, in tempo

In parallelo era proceduto, ma solo dalla fine di maggio, l'arruolamento dei volontari (la guardia nazionale rivestiva una funzione più che altro formale e non aveva destinazioni tattiche di rilievo), che aveva sedi a Genova, Como e Varese al nord; e a Bari, Barletta e Napoli al sud. Garibaldi, nominato dal governo comandante di quel corpo, accettando l'incarico, aveva adottato il motto «Guerra e Concordia».

I volontari erano l'espressione della borghesia italiana, e in generale di ceti in vario modo produttivi e a volte anche di una aristocrazia illuminata. Si trattava d'insegnanti, medici, avvocati, umanisti, scienziati, artisti, artigiani, operai, contadini, piccoli commercianti di tutte le regioni, animati dai principi del mazziniano. Sostanza umana plasmata dagli ideali, parevano l'esercito di Cromwell rinato. La loro destinazione era la regione subalpina e alpina a nord dei laghi di Garda e d'Iseo fino ai passi del Tonale e dello Stelvio lungo il confine con l'Impero asburgico.

Abbate, Sernesi e Zandomeneghi³⁹, e con essi Diego Martelli e numerosi amici della cerchia del Caffè Michelangelo, andaro-

38. De Sanctis, *Mazzini e la Scuola democratica*, cit., pp. 20-26. Si veda sul tema: F. Testatore, *Stato e nazione: L'anomalia italiana*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2013.

39. Dini, *Giuseppe Abbate*, cit., pp. 105-124.

no con gli altri e per gli altri. E da Firenze si mossero, come avveniva da tanti centri d'Italia, per il fronte. Era un segnale appena visibile nella marea della mobilitazione generale, ma la destinazione che avevano prescelta, fra i volontari guidati appunto da Garibaldi, rinnovava "lo spirito dei Mille", che pareva rafforzato dalla confluenza in un esercito numeroso e agguerrito.

Le cose, lo si è già detto, stavano altrimenti. Ma è da credere che il loro ideale fosse proprio quello di una saldatura storica fra italiani in nome di una nuova società nazionale, di una civiltà che nei loro dipinti si palesava in forme sottili e immediate, a un livello di maturazione ragguardevole e carico d'ottimi auspici per il futuro. L'arte è capace di alludere a un fondo di aspettative che non sono solo estetiche.

Ormai a ridosso dei nuovi fatti d'arme, Abbati era infatti pervenuto a nuove sintesi chiaroscurali di figura e di paesaggio (*Domenicano davanti al leggio grande del coro di S. Maria Novella*, 1865; *Bovi sul lungomare*, 1865)⁴⁰. Sernesi, su cui la influenza dell'amico si era trasformata in un vero tutorato, aveva continuata la sua linea di cesellatore a cielo aperto (ne è prova *Tetti al sole*, di incerta datazione)⁴¹. Essi lavoravano nei pressi di Firenze o sul litorale tirrenico, producendo dipinti di piccole dimensioni, a volte delle tavolette, quasi a voler trovare una grammatica elementare di tonalità cromatiche con cui rendere le forme; una sorta di diario mentale scritto a contatto col vero, in equilibrio fra mettere e togliere materia di pittura.

Lo stesso era per Zandomenighi, che procedeva di conserto coi due amici, e realizzava un piccolo dipinto, *La lettrice* (1865), che finalmente sanciva una metamorfosi del suo temperamento accademico d'origine in una pittura dalla fluidità raccolta per contrasti, quasi d'impressioni però plastiche, con un lirismo

terso e personale. Prendeva forma nel suo stile un realismo lieve e un poco trasognato, pieno di memorie della storia dell'arte, riportate a contatto con le figure della vita quotidiana.

Per i tre l'ideale estetico e politico convergevano *naturaliter* e l'elemento personale prendeva corpo in armonia col vero, in un reciproco completamento. Sicché non è forzatura pensare che in quel latente, ma chiaro, ideale di equilibrio anche il prendere le armi avvenisse in nome di una civiltà italiana che si rendeva una mazziniana "patria fra le patrie": dotata cioè di un proprio modello e in una prospettiva nascente dall'esperienza da chi l'aveva fondata o rifondata. La questione non riguardava solo l'atteggiamento verso la guerra, ma il livello di "immersione" nel reale, secondo un'etica della responsabilità personale in cui confluivano le principali correnti della cultura risorgimentale formata fra la fine del XVIII e primi del XIX secolo. Se mai l'arte ne aveva rappresentato una sintesi, quello era il suo vertice.

"Alla macchia"

Alla uniformità dell'esercito regolare i volontari associavano reparti dalle giubbe diverse, dal rosso delle camicie garibaldine al grigio bordato di nero dei Carabinieri genovesi, in una scala cromatica analoga a quella delle tavolette di Abbati, che davano immagini al vero di natura attraverso il filtro della riflessione e della libera volontà. «L'arte è il prodotto d'una personalità – è il vero vissuto in un temperamento»⁴².

In questa frase del pittore era contenuto, infatti, lo stesso principio esposto da Garibaldi in un opuscolo che aveva fatto diffondere. In esso si spiegavano le modalità della guerra "alla macchia", basata su una disciplina scelta liberamente dal singolo combattente onde sviluppare un'azione solidale a quella de-

40. Martelli, *Scritti d'arte*, cit., pp. 215-225.

41. Cecchi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 122-123.

42. *Lettere dei macchiaioli*, cit., p. 212

gli altri e sulla capacità di leggere la morfologia dei luoghi per trarne, di volta in volta, partito. Gli ufficiali avrebbero dovuto essere organi di quell'insieme e non corpi a esso sovrapposti⁴³.

Si può così scorgere una sorta di analogia, di eterogenesi dei fini fra pace e guerra su base etica, che era il vero punto di forza del corpo dei volontari. Corpo al quale Sernesi partecipò, dopo essere stato arruolato e sommariamente istruito a Bari, in forza alla 21° Compagnia del VI Reggimento nella V Brigata garibaldina al comando di Giovanni Nicotera⁴⁴, un soldato di lungo corso; e Abbati, col grado di sergente, e Zandomeneghi – partiti per Genova a fine maggio con un gruppo toscano organizzato dall'ingegner Carlo Meyer – nel I Battaglione bersaglieri volontari (in cui erano confluiti i Carabinieri genovesi). Martelli nei ranghi del IV Reggimento volontari⁴⁵.

Contribuiva a quell'universo umano anche un reparto della guardia nazionale, i cui effettivi non avevano neppure tutti una uniforme, il che rivelava il trattamento particolare cui gli intendenti governativi preposti al reclutamento dei volontari si erano attenuti per superiori disposizioni. Non solo avevano cercato d'escludere i "facinorosi" e le "teste calde", ma d'arginare lo slancio che veniva "dal basso", lesinando gli armamenti e l'indispensabile logistica. E così, in prossimità dell'inizio del conflitto, i 38.000 volontari potevano dirsi, anche a colpo d'occhio, per usa-

re le stesse categorie che si sono applicate sopra all'esercito regolare, una «nazione» senza «stato». Stavano loro davanti 13.000 austriaci del generale Franz Kuhn (anche qui il rapporto era 3 a 1), attestati, dal Tirolo, nelle valli trentine fino al lago di Garda.

«Non credo»

Il 20 giugno la guerra iniziò, e, con essa, si ebbe subito un duro risveglio. Il 24, in poche ore, a Custoza, emerse tutta l'impreparazione dell'esercito regolare a fronteggiare un nemico sì, in generale, quantitativamente inferiore, ma che aveva manovrato in modo d'essere, in quel punto del fronte, soverchiante per numero di reparti. Ancora nel suddetto racconto di Verga, dedicata all'ingenuo fante Malerba, si legge:

Tornavano indietro alla rinfusa, visi nuovi che non si conoscevano, granatieri e fanteria di linea, dietro agli ufficiali che zoppicavano, laceri, strascinando i passi, col fucile pesante alle spalle.

Calava la sera tranquilla, in un gran silenzio, dappertutto.

A ogni tratto si incontravano carri, cannoni, soldati che andavano nel buio, senza trombe e senza tamburi. Quando furono di là dal fiume [*il Mincio*], seppero che avevano perso la battaglia.

– O come? – diceva Malerba – O come? –

E non sapeva capacitarsi⁴⁶.

L'effetto sorpresa era stato fatale ai reparti italiani, che non avevano saputo reagire agli attacchi austriaci e si erano sparsi senza più capacità di collegarsi gli uni con gli altri. Non erano mancati atti di eroismo e spirito di sacrificio, ma tutto era stato vano. Il generale Cialdini non aveva voluto attaccare il nemico in soccorso all'altro corpo d'armata, quello comanda-

46. Verga, *Racconti milanesi*, cit., pp. 128-129.

43. G. Garibaldi, *Alcune considerazioni ai miei compagni d'armi in presenza del nemico*, in F. Mazzonis (a cura di), *Garibaldi condottiero: Storia, teoria, prassi*, FrancoAngeli, Milano 1984 (1° edizione 1866), pp. 47-59.

44. H. Heyriès, *Italia 1866: Storia di una guerra perduta e vinta*, il Mulino, Bologna 2016, p. 78. Giovanni Nicotera aveva combattuto per la Repubblica romana ed era stato con Carlo Pisacane nella spedizione di Sapri. Caduto, in quel frangente, prigioniero dell'esercito borbonico e in seguito condannato all'ergastolo, era stato liberato dal carcere durante la campagna dei Mille. Unitosi a Garibaldi a Napoli, aveva poi agito come preparatore della spedizione in Aspromonte.

45. Le scarse notizie sono tratte dalle pubblicazioni citate *supra* alle note 3, 4, 5 e da Martelli, *Scritti d'arte*, cit. Inoltre da *Lettere dei macchialioli*, cit. Il tema è trattato esplicitamente solo da Dini, in *Abbati*, cit., pp. 105-124 (*Coabitazione di Abbati, Zandomeneghi, Martelli. La III guerra di indipendenza*).

to da La Marmora e dal re, per ragioni che apparvero subito discutibili in quanto dovute alla necessità di preservare integri gli organici. Fra incapacità e cinismo, il primo esercito "italiano" subiva una sconfitta clamorosa, anche se effettivamente il suo potenziale era ridotto ma non annullato⁴⁷.

Giovanni Fattori avrebbe reso qualche anno più tardi quella giornata infausta nel grande dipinto *Il quadrato di Villafranca* (1870), nel quale la strenua resistenza di un reparto di fucilieri in uno dei settori più aspri dello scontro pare un canneto della riviera livornese investito dal maestrale. Umberto di Savoia, che era stato ferito a Villafranca, divenuto re d'Italia, si era recato nel 1878 all'Accademia di Belle arti di Firenze; e, nell'atto di acquistare quel dipinto per lo Stato, aveva detto a Fattori: «Ci ha poeticizzati». Quest'ultimo gli aveva risposto con un laconico: «Non credo»⁴⁸.

Dalle Alpi all'Adriatico

La notizia della sconfitta di Custoza ebbe un doppio effetto: da un lato rese il fronte subalpino più importante per arginare un'eventuale discesa degli austriaci verso la Pianura Padana, dall'altro assegnò a chi lo presidiava il compito, non solo di una difesa, ma anche d'una possibile rivincita. A dispetto dello stato maggiore veniva il momento dell'"altra Italia". Si sarebbe trattato, comunque, di una dura prova.

In un via vai di uomini, e dopo scontri, sulle prime, segnati da sconfitte, Sernesi aveva avvistato, per caso, gli amici fiorentini, e ne dava notizia, per lettera, a Signorini: «Beppe [*Giuseppe Abbati*] e Zandomeneghi li ho veduti a Brescia [*seguivano altri nomi di pittori minori e di vari accoliti del Caffè Michelangelo*]]»⁴⁹.

47. Heyriès, *Italia 1866*, cit., pp. 109-117.

48. *Lettere dei Macchiaioli*, cit., p. 47.

49. *Ibidem*, p. 207.

La guerra l'aveva già sperimentata di persona: ai primi di luglio, assegnato sul Garda a una unità della Artiglieria del Lago, aveva subito, con tale reparto, un bombardamento di granate da parte di una unità navale leggera austriaca che operava nella zona.

Intanto il governo italiano cercava di ottenere altrove un successo che rendesse Custoza solo un episodio. E il ministro della Marina, Agostino Depretis, l'individuò in un'impresa navale che avrebbe dovuto condurre le nostre unità verso il Veneto e l'Istria onde appoggiare, dalla costa adriatica, l'esercito in avanzata. La guerra infatti continuava in modo strano e quasi paradossale. La sconfitta patita dagli austriaci a Sadowa (3 luglio) aveva aperto all'esercito prussiano la via di Vienna, provocando il richiamo verso nord di gran parte del corpo d'armata in Veneto e la contestuale avanzata, con pochissimi ostacoli, dell'esercito italiano verso est.

La flotta, nel porto di Ancona, attendeva l'ordine di salpare dal comandante in capo, ammiraglio Carlo Persano, imbarcato sulla corazzata *Re d'Italia*. Il suo antagonista era l'austriaco Wilhelm von Tegetthoff, sulla corazzata *Ferdinand Max*, il quale poteva contare su un numero assai inferiore di navi, al momento nel porto di Pola.

La guerra sul mare rendeva visibile il massimo della evoluzione tecnica raggiunta nei cantieri inglesi e statunitensi (da cui molte navi corazzate provenivano), cosicché l'invito rivolto dalle autorità militari a Ippolito Caffi, già unitosi per propria iniziativa alla marina, a imbarcarsi sull'ammiraglia della flotta italiana per documentarne col disegno gli equipaggi, le forme e l'immanicabile vittoria sulla flotta austriaca, risultò irresistibile per l'interessato. Caffi, in attesa che le ostilità prendessero il via, eseguì alcuni schizzi delle unità, alla fonda o attraccate ai moli anconetani, che appaiono strutture imponenti e persino un poco pachidermiche⁵⁰,

50. Scarpa, *Caffi: Luci del Mediterraneo*, cit., pp. 256-257.

come dei rinoceronti con le zampe interamente immerse in acqua. Anche in questo caso, tuttavia, l'aspetto esteriore traeva in inganno circa la loro reale capacità offensiva.

Alti e bassi

Mentre le cose altrove parevano assumere una sorta di inerzia, il fronte trentino diveniva sempre più attivo. Anche qui gli austriaci si erano indeboliti, ma adottavano una difesa "di contrasto", forti di corpi scelti e bene armati, capaci di repentine offensive. Di contro, invece, i volontari italiani combattevano in condizioni disastrose per mancanza di tempestivi rifornimenti e persino di scarpe e di vestiario adatto⁵¹.

Era estate, ma alle alte quote il freddo, di notte, era intenso, mentre, una volta giunti a valle, di giorno, si pativa il caldo. Le marce erano spossanti, e i cannoni spinti non di rado a braccia. Ma anche nei momenti più gravi non venne mai meno la fiducia di potercela fare e di correggere anche gli errori compiuti dai comandi. Garibaldi stesso, benché fosse stato ferito, accorreva sulla scena dei combattimenti a incitare e riorganizzare i reparti. L'iniziativa individuale salvava nelle situazioni più critiche e, non essendo gli ufficiali spesso all'altezza della situazione, era proprio il coordinamento corale, anche autocefalo, delle azioni a garantirne il successo.

Il fronte, infatti, era pervaso da un continuo movimento di piccoli gruppi, con incursioni alternate a ritirate. E, in questo contesto, purtroppo, la fortuna non arrise ai pittori fiorentini. La pattuglia che Abbati comandava fu accerchiata e tutti i suoi

51. Così se ne doveva Garibaldi *a posteriori* in un proclama *Ai volontari* diffuso da Storo il 9 agosto 1866: «[...] quegli oggetti più necessari sempre promessi furono alla fine inviati all'Esercito regolare da dove non abbisognandogli furono diretti a Piacenza e là immagazzinati». In *Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Garibaldi*, a cura della reale commissione, vol. V, 1862-1867, Cappelli, Bologna 1935, p. 332.

membri fatti prigionieri. Mentre in uno degli scontri più massicci, quello nel piccolo paese di Cimega, il 16 luglio, dove la V Brigata garibaldina agli ordini di Nicotera subì una perdita di oltre 300 effettivi fra morti, feriti e prigionieri, Sernesi fu raggiunto da un colpo di fucile alla gamba sinistra. Raccolto dagli austriaci fu tradotto a Trento, quindi a Bolzano, dove venne ricoverato in un ospedale militare.

La situazione rimase a lungo incerta, con una sorta di "braccio di ferro" logorante per entrambi gli schieramenti. Ma era giocoforza che si sarebbe giunti infine a uno scontro decisivo. Il che avvenne con la vera e propria battaglia di Bezzecca (21 luglio), ove il genio strategico di Garibaldi, maturato in tante campagne militari, e lo spirito d'iniziativa e di ripresa dei suoi uomini ebbero la meglio con un contrattacco su un nemico che aveva confidato di essere ormai giunto alla vittoria. Si aprivano così al corpo dei volontari le porte del Tirolo, mentre, dalla Val Sugana, il generale Giacomo Medici con 10.000 uomini dell'esercito regolare risaliva a tappe forzate verso Trento. Si stava per compiere sul campo di battaglia quel ricongiungimento che il fronte democratico aveva sempre auspicato nonostante le doppiezze e le manovre del governo del Regno. «Stato» e «nazione» si sarebbero potuti riunire in una vittoria comune senza più distinzione di fini: poteva cominciare un'altra storia o meglio, forse, poteva proseguire quella rimasta sospesa dopo il 1861.

L'incompiuta

Ma questo, come si sa, non avvenne. La diplomazia prese il sopravvento. E la guerra fu fermata nel momento stesso in cui era possibile trovare un equilibrio durevole e fondato tra le forze che agivano nel contesto politico nazionale. Vi influì certamente, onde salvare il salvabile della già magra reputazione governativa e della Casa regnante, la incredibile sconfitta patri-

ta dalla flotta italiana a Lissa (20 luglio). Anche in questo caso, il modello negativo già inaugurato a Custoza si era ripetuto.

L'intraprendenza dell'ammiraglio austriaco Tegetthoff aveva messo in luce la impreparazione delle grandi navi italiane, quasi pachidermi prigionieri di se stessi. Attorno all'isola di Lissa, che la nostra Marina aveva progettato di occupare con uno sbarco, si era creato un centro di gravitazione operativa che aveva richiamato la flotta austriaca. Lo scontro era cominciato con le navi italiane ferme alla fonda e, nel loro schieramento, si era poi infilata, agendo quasi di sorpresa, una squadra nemica.

Ne era sorto un disordine operativo irrimediabile e un'incapacità di reagire subito che ebbero esiti fatali. Un colpo di cannone "fortunato" aveva messo fuori uso il timone della *Re d'Italia* ed essa, incapace di governare, era stata speronata dalla ammiraglia nemica, lanciata a tutta forza da Tegetthoff a quella meta. Si aprì uno squarcio enorme nello scafo, che provocò l'affondamento repentino della nave e la morte di quasi quattrocento marinai, compreso il pittore Caffi, che si trovava a bordo. Sorte analoga era toccata poi alla corazzata *Palestro* e ai suoi oltre 250 uomini di equipaggio⁵². Ancora oggi i pescatori che salpano dalla costa marchigiana dicono che le reti s'impigliano, al largo di Lissa, negli scafi infranti di quelle sfortunate unità.

Una tregua si era dunque resa necessaria ed intervenne ai primi di agosto. La diffusione di altri particolari rese in seguito la situazione ancora più scabrosa. Si seppe che La Marmora era a conoscenza, fin dai primi di giugno, che il Veneto, passando per le mani di Napoleone III, si sarebbe comunque aggiunto al Regno d'Italia. Emergeva dunque la volontà del suo governo di dar vita comunque a una prova che lo accreditasse come l'unica forza in grado di compiere l'unità nazionale. Ma i fatti avevano dimostrato il contrario e così, per poter vincere

con quel fine una guerra perduta, non c'era che togliere la iniziativa a Garibaldi e al fronte democratico.

Garibaldi non se l'era sentita di forzare la mano al governo e di dare corso alla probabile conquista di Trento insieme alle forze regolari del generale Medici. Inviò allora, l'11 agosto, avuta comunicazione della tregua fra Italia e Austria, che sarebbe cominciata il 12, l'arcinoto telegramma con scritto «Obbedisco». Soltanto il suo immenso carisma rese quella decisione accettata ai suoi uomini e a tutto il fronte democratico nazionale. Infatti, nelle settimane successive fu subito avviata la smobilitazione, che si compì il 25 settembre. La pace fu poi firmata a Vienna il 3 di ottobre, mentre quella fra Austria e Prussia fu siglata, a Praga, venti giorni più tardi.

I volontari, delusi e spesso rabbiosi, lentamente rifluivano verso le città e i molteplici luoghi di partenza. Martelli tornò a Firenze. Zandomeneghi poté recarsi finalmente a Venezia a votare per il plebiscito che la faceva italiana (questo prevedevano le clausole dalla suddetta pace di Vienna). Non ritornò, invece, a casa Sernesi. La ferita s'era infettata ed egli, non accettando l'amputazione della gamba, era morto di cancrena l'11 agosto. Diceva Martelli: «Raffaello Sernesi di Firenze le cui ossa rotte dal piombo austriaco aspettano nel camposanto di Bolzano in Tirolo la tromba del giudizio finale»⁵³. Abbati, detenuto in un carcere della Croazia, si sarebbe rivisto a Firenze a fine anno. Ma la notizia della morte dell'amico l'aveva spezzato.

Impressione

Ancora Martelli definiva Firenze la «capitale delle buone intenzioni»⁵⁴, e la affermazione fa intravedere più di quan-

52. Heyriès, *Italia 1866*, cit., p. 125-134.

53. Martelli, *Scritti d'arte*, cit., p. 209.

54. *Ibidem*, p. 115.

to non paia. Si era in effetti trattato di «buone intenzioni» rivolte in uno spettro così vasto di direzioni che quasi si stenta a riportarle a un manipolo di uomini dediti più al pennello che alle armi, ma che si erano “immersi” nella guerra con la stessa umanità che li portava a dipingere, e che, per questa ragione, non avevano mai raffigurato una sola scena di combattimento. Anche Fichte, dalle cui parole abbiamo preso le mosse, nel 1813, a Berlino aveva partecipato alle esercitazioni della milizia che combatteva i francesi, e, curando assieme alla moglie i feriti, aveva contratto il tifo, che lo aveva ucciso. Gli «universalisti fantastici» di cui parla Vico non hanno dimensioni né luoghi assegnati: agiscono su una tavoletta come su un campo di battaglia o su un'intera campagna militare. Così fu nel 1866 per quelli che tornarono e ancor di più per quelli che non lo poterono.

L'impressione è che, in quell'anno, iniziasse la “fine del Risorgimento” e con essa di un progetto che stava cercando di dare una pronuncia alle grandi dinamiche della storia e della cultura europee, secondo un'etica della responsabilità individuale, ch'è l'essenza del pensiero mazziniano e del suo concetto di «dovere». «Stato» e «nazione» non si sarebbero mai ricongiunti secondo lo spirito del 1859-1860 e dei primissimi anni del Regno d'Italia. Certo, dopo il 1866, furono fatti, dal fronte liberale, dei tentativi di ridurre la distanza fra le istituzioni e la vita nazionale, ma lenti e ambigui, sicché il fronte democratico fu indotto a agire, fin dal 1867, coi moti mazziniani al sud, i tentativi insurrezionali all'interno dello Stato pontificio e la spedizione guidata da Garibaldi nel Lazio per la conquista di Roma, fermata, a Mentana, dall'intervento militare dei francesi, ancora arbitri della politica nella penisola.

Erano rammendi e strappi in un panno consunto, ed è emblematico che, quando il 20 settembre 1870 le truppe del generale Cadorna varcarono la breccia di Porta Pia, Mazzini fos-

se nel carcere di Gaeta e Garibaldi a Caprera in procinto di partire per la Francia onde combattere per la Terza Repubblica. La storia europea stava imboccando altre vie, segnate dalla nascita di grandi Stati-potenza (*in primis* la Prussia, trionfatrice dell'Austria nel 1866 e, nel 1870, del II Impero francese), e quella italiana non era più in grado di fornire nulla di proprio: «Diresti che proprio quando si è formata l'Italia si sia sformato il mondo intellettuale e politico da cui è nata»⁵⁵.

Il danno, nel 1866, era già fatto, e in certo senso commuove vedere nella pittura di Lega (*La visita*, 1868; *Il dopo pranzo*, 1868) e di Fattori (*La rotonda Pancaldi*, 1866) una sopravvivenza di illusioni che svaniscono progressivamente anche nei temi stessi dei dipinti, con romitaggi poi sempre più remoti e una umanità sempre più dispersa, anche quando si tratta di figure in uniforme. Si andava a una sostituzione dell'immaginario prodotto ed affinato dalla “macchia”. Alcuni pittori sparirono di scena, altri si ridussero al loro lavoro, altri ancora si recarono all'estero. Qualcosa era finito forse prima ancora di cominciare: e non solo in ambito artistico.

Pianissimo

Il morso malaugurato di un cane tolse Abbati dal mondo (Martelli lo vide morire quasi sotto i suoi occhi, nel 1868, in un ospedale fiorentino ove era stato ricoverato per idrofobia), ma aveva fatto in tempo a passare una estate a Castiglioncello con Fattori, il quale ne serberà non poche tracce; mentre Zandomenighi, non più tornato a vivere a Firenze, avrebbe trovato un compimento al suo personale contatto con la “macchia” trasferendosi a Parigi e divenendo parte della via impressionista⁵⁶:

55. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, II, a cura di N. Gallo, Einaudi, Torino 1958, p. 974.

56. Federico Zandomenighi: *Impressionista veneziano*, catalogo della mostra (Milano:

la quale assume in sé stessa caratteri “fiorentini”, specialmente con Edgar Degas, come afferma Martelli, amico del pittore e a periodi fattosi a sua volta parigino.

Ma, all'inizio del Novecento, il sogno fiorentino di una “immersione” misurata nella natura e nella storia sarebbe riemerso nel gruppo della «Voce» di Giuseppe Prezzolini. Se ne trovano tracce in scrittori, critici e artisti quali Giovanni Papini, Ardengo Soffici, Renato Serra, Piero Jahier, Ottone Rosai e Primo Conti, che furono quasi tutti coinvolti con trasporto nella Grande Guerra. Mentre Emilio Cecchi dedicò a Sernesi pagine critiche esemplari, ove si legge che «senza nulla di freddo e programmatico, egli sarebbe potuto riuscire un restauratore dell'arte e del gusto»⁵⁷.

Non era facile. E forse la responsabilità che abbiamo attribuito ai pittori, soprattutto fiorentini, andati volontari alla Terza guerra di indipendenza può risultare eccessiva. Certo: essi furono delle “macchie a margine” (il caso di Caffi costituisce una eccezione che, tuttavia, partecipa dello spirito del tempo). Ma, prima che il XIX secolo assuma i caratteri meccanici e quasi anonimi che trasmise al seguente, nelle vittorie e nelle sconfitte personali della generazione macchiaiola, garibaldina e mazziniana, l'ideale brilla entro la natura, la società, la storia, il coraggio; e la guerra stessa ambisce a tracciare l'inizio d'una nuova via al futuro individuale e collettivo. Dunque, tanto più “paradossale” fu il progetto in cui quei pittori si “immerse- ro”, tanto più apprezzabile ne riappare l'intento nell'arte e intorno a essa.

IDENTITÀ E DOPOGUERRA NELLA
LETTERATURA ITALIANA E STATUNITENSE.
UGO TARCHETTI E TONI MORRISON:
“UNA NOBILE FOLLIA” E “BELOVED”

di Silvia Boero

Premessa

Il 1866 segna un momento di crisi profonda sia per la “neonata” Italia che per gli Stati Uniti: è una pagina di storia nazionale che resta, ancora oggi, sia a casa nostra che oltre oceano, di difficile decodificazione.

In Italia ci troviamo, dopo gli entusiasmi e le speranze risorgimentali, ad affrontare una recrudescenza dei sistemi governativi reazionari; il 1866 è la disfatta militare per antonomasia con le sconfitte di Custoza e Lissa, che segnano l'inizio di una presa di coscienza, per quanto cupa; è il momento del crollo di quegli ideali che avevano portato molti italiani *in fieri* ad auspiciare un'unità repubblicana nell'ambito di uno stato di diritto. Ma l'altro problema – a questo conseguente ed altrettanto grave – è di natura identitaria: gli italiani devono ancora capire cosa significhi fare parte di uno Stato unitario; moltissimi fra loro sono ancora divisi tra il localismo e le aspirazioni nazionali, come il Carlino delle *Confessioni di un Italiano*, al quale argutamente Ippolito Nievo fa dire: “Io nacqui veneziano...e morirò per grazia di Dio italiano¹.”

Oltreoceano si tenta di sanare la frattura dovuta alla guerra civile, trauma di cui la società statunitense risente ancora oggi. È l'alba scura di una difficile ricostruzione, anche in questo caso identitaria; una fase cruciale segnata dall'apparente emanci-

2004), Mazzotta, Milano 2004 (saggi di F. Castellani, N. Colombo, T. Sparagni, I.E. Ferrario, M.G. Piceni, Giovanni C.F. Villa).

57. Cecchi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, cit., p. 126.

1. I. Nievo, *Confessioni di un Italiano*, Mursia, Milano, 1967. p. 5.

Un secolo e mezzo fa l'Italia affrontò il suo primo conflitto internazionale come Stato unito.

Accompagnata da grandi entusiasmi, la guerra del '66 si rivelò una prova disastrosa e fallimentare.

Questo libro la rilegge in un'ottica interdisciplinare, con un occhio al centro e uno alla periferia.

Zefirobooks

Euro 12,00

ISBN 978-88-97912-22-4



9 788897 912224

ASSOCIAZIONE DI STORIA CONTEMPORANEA

La Terza guerra d'indipendenza

N.6
2016



ASSOCIAZIONE DI STORIA CONTEMPORANEA

La Terza guerra d'indipendenza

Tra centro e periferia

A cura di *Marco Severini*

I MARCHI DI KRZYSZTOF
COLLANA DI STORIA E SAGGISTICA CONTEMPORANEA