



Ca' Foscari
University
of Venice

Corso di Laurea magistrale

in Economia e Gestione delle Arti e
delle attività culturali

Tesi di Laurea

La fortuna espositiva dei Macchiaioli

Relatore

Prof.ssa Stefania Portinari

Correlatore

Prof. Vittorio Pajusco

Laureanda

Veronica Fosser

Matricola 974758

Anno Accademico

2020/2021

INDICE

Introduzione	4
Capitolo 1	
Una breve premessa	
1. Tra la novità e il Caffè Michelangelo	7
2. Gli artisti e le prime sperimentazioni	17
3. I macchiaioli e l'eredità del Quattrocento nel dibattito critico novecentesco	19
Capitolo 2	
Uno sguardo sulla critica e sul collezionismo che promossero lo stile	
1. La difficoltà delle fonti e di una critica in atto	21
2. Critici e letterati	21
3. Amici e mecenati	23
4. Primi collezionisti	25
5. Pittori amatori	26
6. I mercanti	26
7. La collezione Angiolini	27
8. Un percorso dalle collezioni storiche al primo Novecento	28
9. I Dioscuri dell'Ottocento	33
10. Mario Borgiotti: una collezione votata alla analisi tecnico - formale	34
11. Enrico Piven: una collezione fondata sull'assunto che la bellezza è piacere	40
12. Conclusioni finali sul collezionismo macchiaiolo	42
Capitolo 3	
Le mostre, per una storia della valorizzazione dei Macchiaioli	
1. Prospettiva delle esposizioni dell'Ottocento	44
2. Prospettiva delle esposizioni del Novecento	69
Capitolo 4	
Selezione di lettere dei Macchiaioli riguardanti le esposizioni analizzate	
1. Contributi critici	78
2. Lettere	83
Capitolo 5	
Alcuni casi di studio contemporanei: un ventennio di mostre	
1. I Macchiaioli prima dell'impressionismo, Padova, Palazzo Zabarella 27 settembre 2003 - 8 febbraio 2004	93
2. "Silvestro Lega, I Macchiaioli e il Quattrocento", San Domenico a Forlì, 2007	94
3. "Il Nuovo dopo la Macchia, origini e affermazione del Naturalismo Toscano", Montecatini Terme, Terme Tamerici, 2009	96
4. "Telemaco Signorini e la pittura in Europa", Palazzo Zabarella, Padova, 2010	97
5. "Macchiaioli a Villa Bardini", Villa Bardini, Firenze, 2011	98
6. "I Macchiaioli e il loro tempo, opere e vita degli artisti del Caffè Michelangelo", Museo Statale di Palazzo Taglieschi ad Anghiari, 2015	100
7. "I Macchiaioli, le collezioni svelate", Chiostro del Bramante, Roma	101
8. "Il tempo di Signorini e De Nittis. L'Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piveni", Fondazione Matteucci per l'Arte Moderna, Viareggio, 2016	105
9. "I Macchiaioli, arte italiana verso la modernità", GAM Galleria civica d'Arte Moderna, Torino, 2018	106
10. "I Macchiaioli, storia di una rivoluzione d'arte", Palazzo delle Paure, Lecco, 2019	107
Capitolo 6	
Studio focus, i Macchiaioli a Palazzo Zabarella	
1. La fondazione Bano	109
2. Il filo conduttore delle mostre di Palazzo Zabarella	111

3. “I Macchiaioli, Capolavori dell'Italia che risorge”, 2020	112
4. La presentazione dei Macchiaioli rispetto agli Impressionisti: bilancio conclusivo	116
Conclusioni	121
Bibliografia	124

La fortuna espositiva e collezionistica dei Macchiaioli

“Più d’ogni altra l’ispirazione dei macchiaioli risponde al moto d’idee e di poesia che dette il nostro Risorgimento. Soltanto la lirica del Carducci e qualche pagina dell’Abba interpretano trasfigurazioni della natura quali in Fattori, Sernesi, Abbati: quegli etruschi verdi marini, e le vedove piagge, e il ‘silenzio meridian fulgente’”.

Emilio Cecchi

Introduzione

Questa tesi nasce dalla volontà di effettuare un’analisi approfondita sulla storia espositiva, critica e collezionistica dei Macchiaioli. Quando i Macchiaioli parteciparono alla Prima Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 sapevano che avrebbero dovuto cercare il consenso nei contenuti e non nella tecnica. Soprannominati “effettisti” e “macchiaioli”, rimaneva sempre il fatto di essere considerati eccentrici rivoluzionari. Inoltre, le poche volte che la pittura macchiaiola veniva inclusa in dimore patrizie divenute musei privati, veniva occultata tra altre opere che non ne valorizzavano la novità e il senso. E incontrare il favore di questi collezionisti non era facile considerando il messaggio di democraticità che andavano proponendo nelle loro opere.

Il lavoro di tesi prosegue con lo studio di momenti importanti, come l’Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 dove Vito D’Ancora e Giuseppe Abbati vennero premiati per soggetti non ispirati alla natura anche se di forte vigore cromatico, i Macchiaioli rifiutarono la medaglia come protesta per l’incompetenza della giuria. Ecco che allora si volsero all’imminente rassegna di Brera, dove senza seguire il consiglio dei pittori milanesi di proporre dipinti su temi risorgimentali, inviarono opere di paesaggio ambientate a San Marcello Pistoiese, Carrara, La Spezia e dintorni di Roma. Ma anche questa esposizione si rivelò un fallimento e divenne più importante trovare amatori nella borghesia emergente, in alternativa si poteva pensare di rendersi autonomi, ma in ciò si confermò solo Telemaco Signorini, sostenuto dapprima dall’avvocato Michele Corinaldi. Più difficile fu per Giovanni Fattori e Silvestro Lega, impacciati e schivi nelle questioni commerciali. In tale situazione di incertezza, i Macchiaioli necessitavano un forte sostegno, e nella critica a fare ciò fu Paolo Emiliano Giudici, che nonostante la sua carica di Professore dell’Accademia riconobbe la loro portata innovativa dichiarando nel 1861 sulla “Perseveranza” che “I proseliti della nuova scuola, con l’ostinato studiare la natura daranno l’ultimo crollo all’arte falsa e troveranno la via che mena alla vera”. Nel 1861, Signorini con una recensione sulla “Nuova Europa”, Diego Martelli con due arti-

coli su “Lo Zenzero”, in breve sarebbero divenuti, non per mestiere ma per passione, i referenti culturali del movimento. Toccarono l’apice negli articoli pubblicati nel 1867 sul “Gazzettino delle Arti e del Disegno”, fondato e finanziato dallo stesso Martelli, che nel corso degli anni Sessanta pose le basi per una raccolta ben rappresentativa delle opere degli artisti.

Il fulcro della trattazione sono figure di notevole rilevanza per i Macchiaioli tra cui Gustavo Uzielli, che non fu attivo nella critica tanto quanto nell’acquisizione di opere; il suo contributo fondamentale alla bibliografia macchiaiola però rimane una pubblicazione del 1905 degli *Scritti e ricordi* di Adriano Cecioni accresciuti con un epistolario. Quello che realizzò non fu una semplice trascrizione dei testi, ma diede il suo punto di vista riconoscendo i Macchiaioli come “antidoto al morbo accademico” e come responsabili dello “svecchiamento” della pittura. Martini esordì come critico d’arte nel 1864, quando i Macchiaioli in rotta con la Promotrice fiorentina avevano aderito alla mostra sostenuta dalla Fratellanza Artigiana, associazione patriottica di orientamento mazziniano attorno alla quale gravitavano Signorini e Martelli. Pubblicò quindi il volumetto *L’Arte Contemporanea e l’esposizione della Nuova Promotrice* (1865) affermando che “moltissimo fu il pubblico concorso, molti i quadri esposti, ma pochi i denari per comprarli”. Vide nell’Esposizione della Nuova Promotrice (1865) che sussistevano “motivi a consolarsi e a sperare” perché questi giovani ponevano le basi per educare quella “categoria di amatori, gente danarosa, ma per lo più sfornita di studi tecnici ed estetici che giudica colle regole istesse con le quali giudicherebbe un tavolino e dà al tavolino e al quadro l’ufficio istesso di ammobiliare una stanza”, dopodiché passava a commentare delle opere di “genere”. Sempre solidale nei confronti dei Macchiaioli, invitava a guardarli come una forma civile di progresso. Con Martini e Fucini si conclude la prima generazione di critici toscani sostenitori dei Macchiaioli, con Ugo Ojetti invece si apre quella “nata dopo il ’70” che avrebbe contribuito a ricostruire la loro storia e attribuito loro il ruolo principale nel collezionismo moderno. Ojetti in un certo senso fu il continuatore di Martini. Ma i suoi rapporti con gli artisti non si fermarono a scambi epistolari, a enfasi sui lavori recenti anche tramite l’invio di fotografie che egli stesso unì in una grande fototeca presso l’Istituto Matteucci a Viareggio, si svilupparono anche in un vasto mecenatismo come per Oscar Ghiglia, Libero Andreotti e Domenico Trentacoste. Nel 1914 il critico si trasferì a Fiesole, dove rese la sua villa dimora della sua collezione: tra le prime entrate ricordiamo Ciarle dei vicini di Cristiano Banti e Marina con barche e pescatori (1887) di Vincenzo Cabianca, esemplificative delle iniziali ricerche di macchia, entrambe furono acquistate dopo il 1904 in occasione dello smembramento da parte dei figli di Banti. Ma Ojetti si focalizzò soprattutto su Fattori, del cui lavoro iniziò a scrivere in occasione della partecipazione alla II Biennale veneziana (1897). Più si consolidava la sua posizione economica più si ampliava la collezione, arrivando ad un exploit nel ventennio 1910-1930 con la partecipazione alle aste fiorentine e milanesi, tramite i contatti con gli eredi dei pittori e la frequentazione di alcuni dei maggiori detentori del mercato della pittura macchiaiola quali Mario Galli, Mario Vannini Parenti e Angelo Som-

maruga. La galleria diventò evocatrice di una feconda stagione della quale era stato tra i maggiori animatori e al cui crepuscolo aveva assistito. Per quanto riguarda la diffusione di tavolette di piccolo formato e di scene di interno, si impegnarono non solo critici e letterati ma anche figure “non illustri”, in particolare per Lega che dando una svolta ritrattistica all’epoca alle donne di casa Fabroni, Batelli, Cecchini, Tommasi e Bandini, fu presente nel 1926 alla mostra commemorativa tramite lavori riconducibili agli eredi della famiglia Tommasi e Bandini. Una più tradizione relazione pittore-committente invece riguardava Signorini e Cabianca con Fiorella Favard de l’Anglade, Maria Ottavia Vettori Tempi e Isabella Robinson Falconer. Chi costituì invece un filo rosso tra l’aristocrazia e i compagni artisti che non vantavano successi fu Banti: disponeva di possibilità che in tante occasioni gli permisero di aiutare gli amici acquistando le loro opere. Alla sua morte nel 1905, parte della collezione consistente in circa 200 quadri sarebbe entrata nel mercato permettendo a nuove figure di entrare nel collezionismo dei Macchiaioli tra cui: Enrico Checcucci, Roberto Soria, Vincenzo Giustiniani, Alessandro Magnelli e Mario Galli. Le opere che rimasero vennero disperse dagli eredi tranne che per un nucleo costituito di lavori di Banti e Boldini che per volontà della nipote Adriana Banti Ghiglia sarebbe entrato nel 1958 nelle collezioni della Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti. Verso la fine degli anni Settanta, quando i Macchiaioli iniziarono a essere visti più come idealisti che come rivoluzionari, il mercato divenne più sensibile verso questi artisti. A dare un forte input a questo processo fu Luigi Pisani che aprì una galleria in Piazza Ognissanti esponendo quadri classici e reazionari dei Macchiaioli. A vent’anni dalla morte di Pisani, nel 1908-1914, la Galleria Pesaro mise all’asta l’intera raccolta.

Il breve spaccato che si è dato nell’introduzione sarà analizzato con più dettaglio nei capitoli di questa ricerca, approfondendo nomi ed eventi chiave nelle vicende espositive e collezionistiche dei Macchiaioli

La trattazione si conclude con un capitolo dedicato a uno studio focus su Palazzo Zabarella, che da più di vent’anni si dedica alla realizzazione di mostre sui Macchiaioli e dove si è tenuta l’ultima mostra registrata sul movimento analizzato.

Capitolo 1: Una breve premessa

Tra la novità e il Caffè Michelangelo

La vicenda del Caffè Michelangelo si svolge in un periodo assai complesso della storia italiana: la politica piuttosto libertaria del granduca Leopoldo di Toscana rese Firenze il luogo ideale per dibattiti politici, oltre che culturali, che altrove sarebbero stati censurati da governi ben più autoritari. Nel capoluogo toscano giunsero intellettuali da ogni dove: vi risiedevano, ad esempio, Nicolò Tommaseo, Paolo Imbriani e Giuseppe La Masa. Anche gli artisti arrivavano da altre zone della penisola: l'ancora giovanissimo Vincenzo Cabianca arrivava a Firenze nel 1854 da Verona, Vito D'Ancona era di Pesaro, Silvestro Lega veniva da Modigliana, in provincia di Forlì, Giuseppe Abbati da Napoli, mentre Saverio Altamura era originario di Foggia. La macchia, che consisteva nell'accentuazione del chiaroscuro per stabilire il valore strutturale della luce-colore contro l'alleggerimento della tecnica a velature, ovvero il colore veniva steso in modo più deciso organizzando il dipinto in zone omogenee di colore non attenuate dalle velature del chiaroscuro tonale che ammorbidisce la forma e crea maggior rispondenza dell'oggetto dipinto rispetto all'idea di quello reale, non era affatto un fenomeno toscano: essa nasceva, al contrario, da un dinamico e fertile scambio culturale tra artisti provenienti da aree assai diverse di un paese ancora politicamente, geograficamente e culturalmente frazionato.

Come affermato da Silvestra Bietoletti all'interno del volume *Arte Italiana, I macchiaioli verso la modernità*, la sensibile diminuzione degli acquisti pubblici e privati e la conseguente perdita di potere e di credibilità del sistema delle Accademie avevano sollecitato iniziative parallele quali la fondazione della Società Promotrice di Belle Arti, secondo una modalità già sperimentata altrove – a Torino, ad esempio –, mentre un'altra conseguenza della decadenza delle Accademie fu il fiorire della pratica dell'insegnamento privato, fenomeno che aveva già da tempo preso piede in Francia.

La Società Promotrice fiorentina, sorta nel 1845 sul modello di quella torinese, dette nuovo impulso al paesaggio, alla veduta e alla scena di vita contemporanea, generi pittorici graditi al gusto collezionistico borghese cui ora si intendeva rivolgersi. Occorreva quindi prima di tutto svincolarsi dal problema del rinnovamento dei generi, e il primo passo fu quello che portò dal quadro di storia antica al quadro di storia contemporanea, cui si accinsero in molti. Si trattava di opere destinate a pubbliche esposizioni: il concorso indetto da Bettino Ricasoli nel settembre del 1859 per l'esecuzione di quattro grandi dipinti raffiguranti le battaglie di Curtatone, Palestro, Magenta e San Martino; e la Prima Esposizione Nazionale italiana di Firenze del 1861, in questo caso gli artisti si erano a loro modo preparati per non deludere i loro detrattori. Tra questi Odoardo Borrani con Il

26 aprile 1859 in Firenze: il titolo avrebbe fatto pensare alla solennizzazione di un qualche momento eroico dell'insurrezione toscana, invece la celebrazione non è legata a un episodio popolare bensì è interiorizzata ed emblemizzata nella compostezza di una signora fiorentina che nel chiuso di una stanza cuce il tricolore. Attorno a questo dipinto, che fu acquistato dal principe di Carignano, si raccoglieva la setta dei "nuovi" con opere che davano quanto meno un'idea di quel che di più avanzato si stava configurando a Firenze in fatto di pittura. Sin da questo momento Borrani dette la misura della propria grandezza, sia con il dipinto citato sia con *La raccolta del grano sull'Appennino*¹.

Come asserito da Francesca Petrucci Cabianca dava una convincente interpretazione della macchia, applicata ad un soggetto in costume antico, nei novellieri toscani del XIV secolo (1860), opera acquistata dal re, mentre ne *Le monachine* (1861) raggiungeva straordinarie risultanze di luce e di fusione dei toni. Signorini vendette a Isabella Falconer il quadro militare *La cacciata degli austriaci dalla borgata di Solferino*, ma il suo *Pascoli a Castiglioncello* (1861) suscitò le più vive critiche e incomprensioni. Fattori e Lega esponevano dipinti militari, D'Ancona riceveva un riconoscimento per il dipinto *Dante Alighieri che s'incontra con Beatrice*, Abbati si segnalava per due interni della chiesa di San Miniato al monte, che gli facevano ottenere la medaglia²,

Un'immagine vivissima di cosa dovesse essere il Caffè Michelangelo ci è stata tramandata dagli scritti di Telemaco Signorini, "l'alfiere, anzi in qualche modo il capitano"³, del gruppo. In un articolo apparso sui numeri dal 25 maggio al 29 luglio del 1867 del "Gazzettino delle arti del disegno", ad esempio, ne descrive l'importanza con tono appassionati:

"E perché chiaro apparisca al lettore lo sviluppo delle idee che allo svolgersi dei fatti presero vigore da noi, crediamo indispensabile fare la storia retrospettiva del primo nucleo formatosi in Firenze, e raccontare imparzialmente le cause prime che produssero la nascita, la vita e la morte del Caffè Michelangelo. Conosciuta così la genesi del pensiero artistico moderno, intenderemo meglio come nessuna innovazione (se vi è innovazione possibile) si produca per mezzo di una volontà sovrana o per un eccentrico capriccio individuale, ma come invece la forza logica delle cose porti prima una minorità poi un numero maggiore di individui ad ostare allo spirito di conservazione che cercò, cerca e cercherà sempre di fare ostacolo alla progrediente attività della libertà del pensiero. Dopo la rivoluzione del '48 l'insegnamento accademico si scisse e tolse poche individualità che presero a studiare e produrre sotto a particolari professori e maestri, un numero non indifferente di giovani si emancipò affatto da qualunque insegnamento accademico, e preso a solo maestro la natura, tal quale si mostra coi suoi così detti difetti, colle sue così dette inutilità, trivialità, ed anche

¹ S. Bietoletti, *La sperimentazione della macchia* in, *I Macchiaioli, Arte italiana verso la modernità*, catalogo della mostra a cura di Cristina Acidini Luchinat e Virginia Bertone (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 ottobre - 24 marzo 2019), 24 ORE Cultura, Milano 2019, pp. 117-133.

² F. Petrucci, *Dall'Accademia alla Macchia*, in *I Macchiaioli, Arte italiana verso la modernità*, op. cit., pp. 37-51.

³ C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi*, Roma-Torino-Firenze 1877, p. 207.

indecenze, nuda insomma e libera da qualunque influenza di scuola, iniziarono fra noi quella che per il volgere di 15 anni fu combattuta e che oggi si impone e si imporrà ogni di più per la storia dei fatti che le daranno ragione. Se però le prime orme furono franche furono anche necessariamente assolute ed improntate di quell'esagerato esclusivismo che caratterizza sempre il primo moto di qualunque rivoluzione, poiché così come ben avverte Rousseau, l'albero che fu piegato fino a terra si slancia dapprima così rapidamente da toccare quasi la terra dal lato opposto, e presa poi in conseguenza di varie evoluzioni la linea verticale, giusto mezzo fra i due eccessi, si alza su se stesso e cresce rigoglioso di potenza e di vita. Ed in forza di ciò non potendo quei giovani dare all'indomani i frutti della loro emancipazione sentirono la necessità di vedersi, di conoscersi, riunirsi e nel 1850 circa, poco dopo la restaurazione del passato governo, dato ad un Caffè di via Larga, ora Cavour, il nome di Caffè Michelangelo ed in una stanza appartata appositamente scelta e dipinta tutta da loro, preso piede attirarono a sé quasi tutti gli elementi artistici che erano allora in Firenze.

Né si creda che queste prime loro riunioni fossero un pretesto a discussioni di arte [...]. Le burle di tutti i generi erano all'ordine del giorno, gli stornelli popolari delle campagne toscane cantati con mirabile armonia trattenevano la folla che sotto la finestra del Caffè inondava la strada e frammezzo alle nubi del fumo dei sigari e le gambe levate sulle tavole, vedevi taluno che schizzava da una parte un gruppo d'amici impegnati in una seria questione, ed un altro che, preso da mani di robustezza, alzava con un braccio solo diversi marmi dei tavolini legati insieme, e chi fatti dei cartoni di fogli inumiditigli in cima gli lanciava al soffitto ove rimanevano attaccati e in mezzo a tutto questo, la terribile ironia fiorentina, la finezza Macchiavellica che, facendo anch'essa parte della commedia, si riserbava pure il diritto di osservarla e di fischiarla quasi sempre ed eccitava le risa [...]. A questa scuola bisognava imparare la tolleranza, passando per una trafila tale di prove che gli affigliati di qualunque società segreta non conobbero mai le uguali.

Disposti a simpatizzare per ciò che era giovane e franco guai a chi avesse voluto portare fra noi la propria supremazia; egli era certo di averci pochi ponci da prendere...

A questo punto erano le cose ai primi esordi del Caffè Michelangelo quando le prime emigrazioni dalla Lombardia e dal Veneto portavano fra noi nuovi amici che dovevano anch'essi influire e cambiare il carattere di questa prima riunione di artisti.”⁴

Lungi dall'essere l'ambiente provinciale che talvolta si è voluto descrivere, il Caffè Michelangelo si rivelava dunque un locale dal respiro internazionale, alle cui serate parteciparono artisti provenienti da tutta Europa. Signorini ricorda anche, in epoche diverse, la presenza di Gustave Moureau, di James Tissot, di John Ruskin, personalità molto importanti della scena artistica e intellettuale del tempo, che sanciscono una volta di più il ruolo di Firenze come capitale della cultura.

L'assiduità presso il Caffè Michelangelo da parte degli artisti si intensificò a partire dal 1855 (l'anno dell'Esposizione universale di Parigi) e continuò per poco più di dieci anni con fervore ricettivo e innovatore; il caffè è passato alla storia come cenacolo dei macchiaioli, ma i componenti

⁴ T. Signorini, *Il Caffè Michelangelo (I)*, in "Gazzettino delle Arti del Disegno", n. 19, 25 maggio 1867, p.151.

di questo movimento, il più antico di quelli che sarebbero sorti fra l'Otto e il Novecento, ricevendo o dandosi ognuno una definizione e taluno poi affidando una o più descrizioni di sé a "manifesti" scritti e diffusi a stampa – non ebbero un nome sotto cui riunirsi e riconoscersi fino al 1862. Il 3 novembre di quell'anno, in un articolo della "Gazzetta del Popolo" a firma di un non altrimenti identificato Luigi, Telemaco Signorini e i suoi sodali venivano etichettati non benevolmente con l'epiteto di "macchiaioli": pittori che avevano ucciso il disegno per dare spazio esclusivo all' "effetto". Come sottolineato da Silvestra Bietoletti, fino a quel momento, in mancanza di una designazione che ne perimetrasse la poetica e lo stile, il gruppo originario, vale a dire, oltre a Signorini, Vincenzo Cabianca, Silvestro Lega, Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi, sostenuti da Diego Martelli quale critico e teorico, si era distinto per via di insofferenze e scopi comuni; condivisi peraltro, insofferenze e scopi, da artisti non toscani, che il clima politico moderato del Granducato lorenese (in aggiunta alle bellezze del luogo) attirava a Firenze. Univoco era l'oggetto della loro avversione: l'Accademia di Belle Arti, intesa come istituto formazione per futuri artisti e, altresì, come organismo ufficiale continuatore dell'antica Accademia del Disegno, deputato a impartire regole, a esprimere indirizzi, eventualmente a imporre veti in ogni campo delle arti⁵. In seguito, Diego Martelli avrebbe portato agli estremi, storicizzandolo, il moto di ripulsa verso l'insegnamento accademico che aveva dato vigore ai giovani ribelli:

"Nella situazione attuale dello Stato in cui l'economia è una suprema necessità ci sembra che sarebbe cosa ottima il sopprimere quante Accademie di Belle Arti esistono in Italia, conservando il valore di questi immensi stabili, nel capitale occorrente alla sistemazione degli impiegati ivi addetti e risparmiando poi in tutta la spesa necessaria al mantenimento di istituzioni secondo noi più dannose che utili all'incremento dell'Arte"⁶.

In che modo si sarebbe poi provveduto alla formazione dei giovani artisti Martelli non lo specifica. Come si può evincere consultando il volume *I macchiaioli, Storia di una rivoluzione d'arte* a cura di Simona Bartolena, più articolato, ed espresso con varietà di accenti, era lo scopo generalmente da tutti perseguito: il rinnovamento dell'arte e specialmente della pittura, che avrebbe investito contemporaneamente il duplice ambito dell'iconografia e dello stile, ovvero del contenuto e della forma. Per entrambi gli aspetti, percepiti nei canoni accademici come inadeguati a esprimere in termini artistici sentimenti e fatti della contemporaneità, i futuri macchiaioli intrapresero percorsi di rinnovamento in audace coincidenza d'impegno, vale a dire sperimentando insieme nuovi stili e nuovi soggetti, ovvero rivolgendosi a temi inusitati che di per sé non solo richiedevano, ma in una

⁵ S. Bietoletti, *La fase sperimentale della "macchia": i primi studi all'aperto e i rapporti con la scuola di Barbizon*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, catalogo della mostra a cura di Giuliano Matteucci, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Ettore Spalletti (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009 - 31 gennaio 2010), Marsilio Editori, Venezia 2009, pp. 78-92.

⁶ D. Martelli, *Dell'Accademie di Belle Arti*, in "Gazzettino delle Arti del Disegno", n. 38, 18 ottobre 1867, p. 151.

certa misura implicavano la messa a punto di codici originali e addirittura rivoluzionari della pittura. Gli appartati interni borghesi, i paesaggi suburbani e rurali, le figure dei protagonisti di episodi feriali, umili o eroici, mal si accordavano al medesimo impianto grafico, alla stessa gamma cromatica, all'identica stesura chiaroscurale della pittura di storia o della ritrattistica aulica. I racconti e la verifica di quanto veniva accadendo in Francia con la pittura di paesaggio a Barbizon, ma anche a Napoli e a Staggia, e degli esperimenti ottico-pittorici (il *ton gris* francese, lo specchio nero), furono decisivi per corroborare la validità degli esperimenti intrapresi e indirizzarli. Nel definire i nuovi oggetti della loro creazione pittorica, esponenti di spicco e primi storiografi del movimento, tra i quali un intellettuale acuto come Signorini, un critico militante come Martelli, un testimone della prim'ora come Cecioni, si avvalsero di una quantità di termini, non necessariamente omogenei né appartenenti alla sfera estetica, ma piuttosto filosofica o etica: la natura, il vero, il vero palpante, l'ingenuità, l'onesto, il giusto. Solo più avanti si sarebbe parlato di verismo e di realismo, ammettendo col suffisso un processo avvenuto di codificazione, come parallelamente accadeva in letteratura. Si tratta di concetti generali e in qualche modo generici, efficaci soprattutto in funzione antitetica agli ideali accademici, percepiti come lontani e anzi opposti alla natura e al vero. Non si menzionava il bello, così tenacemente perseguito dall'arte accademica, nella convinzione che ogni pur vile o deforme soggetto potesse dar luogo a una bella creazione artistica. A partire dai tardi anni cinquanta, mentre si continuano a dipingere ed esporre tra il generale consenso quadri di soggetto storico consentanei a un assestato romanticismo, il repertorio dei macchiaioli è ormai definito: vi s'incontrano scene militari dell'epopea risorgimentale, angoli appartati e silenziosi di città e borghi, intime stanze private, frange di verde ai margini delle nuove periferie, paesaggi rurali nella cui vastità va in scena la fatica del lavoro umano e animale, solitarie marine sotto lunghi cieli orizzontali⁷.

Seguirono come si è anticipato mesi di ricerche febbrili e di discussioni animate incentrate sull'arte come convenzione formale e sul procedimento analogico di origine positiva quale eccellente strumento d'indagine della realtà naturale, cui parteciparono gli artisti più coinvolti nel rinnovamento del linguaggio pittorico e che sfociarono nelle sperimentazioni all'aria aperta compiute con l'ausilio dello specchio nero per ottenere la semplificazione dei toni cromatici, in Valdarno, a Montemurlo e a La Spezia, da Signorini, Banti, Borrani, Cabianca fra il 1858 e il 1860.

Come affermato da Francesca Dini all'interno del volume *I macchiaioli* a cura di Fernando Mazzocca e Carlo Sisi alle soglie del 1860, ad accelerare la diffusione del soggetto di vita contemporanea contribuirono non poco le vicende della Seconda guerra d'indipendenza; le "scene di accampamenti e di bivacchi, di scaramucce e di battaglie", divenute argomento ricorrente fra gli artisti, si dimostrarono il tramite più efficace per l'affermazione del tema di vita moderna, permettendo ai pittori del Caffè Michelangelo, molti dei quali avevano preso parte alla guerra come volontari, di mettere alla prova l'originalità del loro stile nel confronto con la realtà.

⁷ *Le origini della ricerca macchiaioli*, in *I Macchiaioli, Storia di una rivoluzione d'arte*, catalogo della mostra a cura di Simona Bartolena (Lecco, Palazzo delle Paure, 4 ottobre 2019 - 19 gennaio 2020), Skira Editore, Milano 2019, pp. 38-44.

Sull'esempio di Silvestro Lega, il primo a sentire il fascino della campagna suburbana, i pittori macchiaioli si ritirarono a lavorare a Piagentina, nella periferia di Firenze. Là, a ridosso delle mura fuori porta alla Croce, "la strada chiusa fra muri si divideva in due: una portava a un bel viale di platani che andava dritto al ponte sospeso sull'Africo, aveva sul suo argine una villetta dove, colla famiglia Baetelli, abitava Silvestro Lega," scriveva Signorini riandando con la memoria a quelle "deliziose giornate" trascorse dipingendo sulle rive alberate dell'Arno o "lungo le arginature" del suo affluente Affrico, "in una continua rispondenza d'ideali artistici con Abbati, Borrani, Lega, Sernesi, i francesi Gustave Langlade e Albert Madier, e quindi Cecioni, tornato in Toscana una volta concluso il pensionato artistico napoletano. A Piagentina essi applicarono il severo procedimento dell'analisi positiva a soggetti amati, dunque emotivamente coinvolgenti, ottenendone espressioni intessute di sentimento ma sorrette dalla qualità della forma. Erano interni abitati da donne intente a lavori domestici e a passatempi immutati negli anni, angoli quieti di giardino, di distese erbose, di boschetti di pioppi.

Nel 1865 i pittori antiaccademici e innovatori avevano acquisito la forma di un movimento, anche se fluttuante tra alleanze, scismi, abbandoni per partenze e morti, da potersi riconoscere, con polemico orgoglio, nell'epiteto di cui erano stati fregiati, "macchiaioli". Pittori di macchia inclini all'effetto della luce tramite chiazze e campiture di colori accostati e giustapposti, più che alla costruzione spaziale e volumetrica ottenuta attraverso l'uso tradizionale del disegno. Più che il disegno come strumento mentale generatore di ordine compositivo, fu il contorno a dissolversi, quello che costruiva e rilegava con artificio convenzionale figure e forme. Inesistente in natura, fu divorato dal colore, riassorbito in pennellate larghe o sottili, così da lasciare che alla costruzione di scene e figure provvedesse appunto, la macchia. Molto più avanti, negli anni Ottanta, Adriano Cecioni affrontò la definizione dello stile dei macchiaioli con una dovizia un po' affannata di specifiche tecniche:

"Furono i primi che si diedero, fra noi, agli studi nuovi, e che cominciarono a cercare e studiare la vera ragione degli effetti, a forza di prove o bozzetti appena macchiati con le tinte locali dei diversi colori o toni che avevano parte in un dato effetto, ed ora tentando un effetto di sole, ora di riflesso o di pioggia, elaboravano il modo di ottenere una giusta e propria divisione fra la luce e l'ombra, senza far luogo a transazioni di sorte alcuna"⁸.

"La macchia non fu altro che un modo troppo reciso del chiaro scuro, ed effetto della necessità in che si trovarono gli artisti d'allora di emanciparsi dal difetto capitale della vecchia scuola, la quale, ad un'eccessiva trasparenza nei corpi, sacrificava la solidità e il rilievo dei suoi dipinti": così Telemaco Signorini definiva la caratteristica principale del nuovo stile della pittura toscana di cui era stato uno dei primi e più convinti sperimentatori. Il pittore, dunque, sottolineava l'intento provocatorio che, sulla metà del secolo, aveva guidato un esiguo numero di amici a elaborare un linguag-

⁸ A. Cecioni, *Arte moderna e arte di moda*, in Id., *Scritti e ricordi*, Tipografia Domenicana, Firenze 1905, pp. 268 - 269.

gio formale rivoluzionario rispetto a quello della precedente generazione: una pittura rinnovata nei soggetti e nello stile, come nuovo appariva l'orizzonte culturale degli anni dopo il '48, la data decisiva per mostrare l'insofferenza borghese non soltanto verso l'assetto politico degli Stati europei, tanto da cancellare il concetto di Restaurazione, ma anche nei confronti del conservatorismo culturale da questa sostenuto.

Come asserito da Laura Lombardi, la crescente insoddisfazione per la limitatezza dell'orizzonte artistico ufficiale aveva portato, come si è anticipato a inizio capitolo, all'apertura, nel 1845, della Società Promotrice di Belle Arti, sull'esempio di quella operante con successo a Torino dal 1842: fu subito evidente che la nuova istituzione intendeva promuovere l'arte al di fuori delle usanze granducali, rivolgendosi a un mercato borghese che chiedeva quadri di dimensioni adatte agli appartamenti cittadini, con ameni soggetti di paesaggi, vedute, scene di vita contemporanea, diversi dai monumentali temi storici o religiosi privilegiati dalla tradizionale committenza nobile ed ecclesiastica. Le esposizioni della Promotrice acquistarono dunque un carattere alternativo e concorrenziale a quelle dell'Accademia, promossero una produzione più moderna e commerciale e, anche per le numerose presenze di artisti stranieri che vi prendevano parte, contribuirono notevolmente all'aggiornamento generale della pittura.

Con questi maestri e in questi anni di confronto polemico tra il romanticismo al tramonto e l'avanzante realismo si formarono la maggior parte dei protagonisti del futuro gruppo dei macchiaioli: dall'Accademia di Belle Arti di Siena veniva Cristiano Banti che nel 1848 completò il percorso di studi con la vittoria al concorso triennale della scuola di pittura diretta da Francesco Nenci; alla scuola di pittura di Bezzuoli si formarono Giovanni Fattori, Vito D'Ancona e Silvestro Lega, che però studiò anche privatamente con Luigi Mussini e con Antonio Ciseri, nel cui studio si educò pure Raffaello Sernesi; Adriano Cecioni era invece iscritto dal 1848 al corso di scultura presso la scuola di Aristodemo Costoli, e dopo aver vinto il pensionato si trattene a Roma fino al 1857; Odoardo Borrani, dopo aver svolto un apprendistato presso il restauratore Gaetano Bianchi, nel 1853 passò alla scuola di Pollastrini, entrato allora docente in Accademia come maestro di disegno e, con i suoi consigli, giunse a vincere il concorso triennale del 1858. Persino Telemaco Signorini, tra i più accesi oppositori dell'insegnamento accademico, frequentò le lezioni di nudo in piazza San Marco, mentre dal padre Giovanni apprese le regole del vedutismo; infine ebbero una formazione da paesisti, presso Carlo Markò, Serafino e Felice De Tivoli, Lorenzo Gelati ed Emilio Donnini⁹.

La presenza di questo eterogeneo gruppo di giovani diversi arricchì, dunque, l'ambiente fiorentino e favorì la diffusione delle tendenze più moderne della cultura; le discussioni artistiche uscirono dal ristretto mondo accademico per circolare liberamente nelle sale dei caffè, fra cui il famoso Michelangelo di Via Larga: qui, ricorda Cecioni, "si parlava di tutto, di arte, di politica, di musica, di poesia, di religione, di astronomia, di medicina, di filosofia"¹⁰ e, come è noto, proprio all'interno delle sue sale si svolsero gli animati scambi verbali sulla situazione dell'arte che avrebbero portato

⁹ L. Lombardi, *Nel segno di Courbet e di Degas: L'Alzaia e La sala delle agitate nuovi traguardi del realismo europeo*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, op. cit., pp. 112-122.

¹⁰ A. Cecioni, *Serafino Tivoli*, in *Id.*, *Scritti e ricordi*, op. cit., p. 298.

all'introduzione della "macchia":

"gli artisti moderni, cioè i realisti [...] si scatenarono contro le teorie del convenzionalismo accademico per non poter più sopportare che si basasse l'arte principalmente sulla scelta del soggetto, sull'abbellimento della forma, sullo stile della composizione, sul modo di collocare il protagonista, sui partiti delle pieghe, sul modo di colorire le carni, sul modo di far gestire le figure, le quali dovevano essere sempre, per regola estetica, di tre braccia ognuna",

commenta Cecioni a proposito di quegli anni¹¹.

Come sottolineato da Carlo Sisi, l'interesse per la pittura di paesaggio dal vero fu certamente incoraggiato dalle mostre della Promotrice: dai titoli dei dipinti presentati alle Promotrici si intende come, per dipingere paesaggi ameni, l'intera Toscana fosse considerata stimolante meta di studio, dalla provincia di Pisa al Valdarno, a Seravezza, alla Maremma. Tuttavia, dal 1853 il luogo privilegiato delle loro sedute all'aperto sembrò divenire Staggia nel senese.

Forti dell'esperienza di Staggia e desiderosi di vedere da vicino i moderni paesaggisti francesi, conosciuti fino ad allora attraverso descrizioni e critiche letterarie, Serafino De Tivoli e Saverio Altamura partirono alla volta di Parigi, che da maggio a novembre del 1855 fu sede dell'Esposizione universale dei prodotti dell'agricoltura, dell'industria e delle belle arti, dove scoprirono e approfondirono il concetto di *ton gris*¹².

Ad accrescere l'interesse per l'arte moderna francese da parte dei fiorentini contribuì, nello stesso 1856, l'apertura al pubblico della collezione del principe Anatolio Demidoff, trasferita di recente da Parigi nella sua villa di San Donato in Polverosa.

La quantità di fatti e di presenze stimolanti che si manifestarono nel 1856 ha fatto spesso eleggere questa data come l'anno di nascita del nuovo corso della pittura toscana, facilitato dalla contemporanea decadenza dell'Accademia granducale: il governo di Leopoldo II, assillato da ben più gravi problemi politici, sembrava disinteressarsi dell'istituzione. Le esposizioni annuali si presentavano di anno in anno più ridotte nell'entità e qualità delle opere, e vi venivano apprezzati soprattutto i paesaggi dal vero degli artisti della "scuola di Staggia", estranea all'istituzione, che contemporaneamente esponevano con successo alla Promotrice¹³.

Per approfondire le caratteristiche storiche delle scuole settentrionali, il tonalismo cromatico, l'interesse per il paesaggio e per le scene di genere dei veneti, egli emiliani e dei lombardi, nel 1856 Telemaco Signorini e Vito D'Ancona intrapresero un viaggio di studio che, attraverso Bologna, li condusse a Venezia, inducendo il solo Signorini, sulla via del ritorno, a fermarsi a Milano, in Piemonte e a Genova. Come si può evincere consultando il volume *I macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge* a cura di Giuliano Matteucci e Fernando Mazzocca, da quel viaggio il pittore riportò dipinti vigorosi con vedute di Venezia tanto contrastate in definizioni di masse luminose e in om-

¹¹ A. Cecioni, *Arte moderna e arte di moda*, op. cit., p. 289.

¹² Cioè quel particolare modo di ritrarre, guardando attraverso il riflesso di uno specchio scuro che filtra nettamente i contrasti del chiaro scuro.

¹³ C. Sisi, *I macchiaioli e i generi della pittura*, in *I macchiaioli*, op. cit., pp. 7-21.

bra, ottenute con stesure piatte, che il suo *Ponte della Pazienza* (1856 circa) fu rifiutato alla Promotrice fiorentina “per eccessiva violenza di chiaroscuro”¹⁴: il rinnovamento della scena di genere interessò da allora Signorini, che nel 1858, durante il soggiorno in terra ligure con Cabianca, approfondì le ricerche sulla tematica con l’esecuzione del bozzetto per il *Merciaio di La Spezia*, un’opera dai colori vivaci e dalla violenta illuminazione solare che, con gli studi per *Il quartiere degli israeliti a Venezia*, rappresentano i primi esempi conosciuti della macchia applicata a scene quotidiane di vita contemporanea.

Con l’avvio a ricerche più sperimentali sul linguaggio e ormai svincolate dal problema del rinnovamento dei vari generi pittorici, volgeva al termine la prima stagione della macchia, quella della guerra alla tradizione figurativa. Molti dei frequentatori del Michelangelo, fra cui Borrani, Martelli e Signorini, partirono per il fronte a combattere da volontari nella seconda guerra d’Indipendenza; il 27 aprile Leopoldo II abbandonò Firenze per un esilio senza ritorno e nel maggio le truppe di Girolamo Napoleone giunsero a Firenze suscitando grandi entusiasmi popolari. Nei mesi seguenti i loro accampamenti alle Cascine, animati da vivaci divise colorate, furono la meta preferita delle passeggiate dei fiorentini e il soggetto prediletto dei disegni di Fattori. Questi, giunto a Firenze subito dopo la guerra, fu di grande importanza per l’ambiente del Michelangelo per la sua fede sincera nella pittura dal vero, che lo guidava a realizzare paesaggi e scene di vita lavorativa ricchi di sottili notazioni cromatiche e altrettanto privi di ogni eccesso chiaroscurale, esempi, dunque, che mostravano valide alternative “realiste” alle applicazioni estreme della macchia proposte da Signorini. Nello stesso tempo il Concorso Ricasoli, bandito nel settembre, offrì per soggetto anche temi di battaglie risorgimentali: le giornate di Curtatone, di Palestro, di Magenta e di San Martino. La citata vittoria di Fattori con *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* mostrò l’affermazione del nuovo linguaggio, insieme analitico e sintetico, nel trattare un episodio di storia moderna; in pochi anni, dalle aule dell’Accademia alle sale del Caffè Michelangelo, si era compiuta la rivoluzione pittorica e affermata la libertà individuale e critica che nella macchia riconobbe la sua prima, sintetica sigla¹⁵.

“Cinque uomini attaccati ad una fune colla quale tirano una barca carica di mercanzie che risale la corrente dell’Arno, ecco ciò che si dice tirar l’alzaia di Telemaco Signorini di Firenze. La spiaggia è nuda, senz’alberi e senz’ombra; i cinque alzaioi sudano, anelano, gemono e non parlano; le braccia loro pendono a terra, come pure la testa di volge a manca e guarda, ma non vede intorno a sé altro che il vuoto [...]. Queste poche figure sono condotte con molta robustezza di colore e si staccano bene in cupo sul fondo chiaro”¹⁶.

¹⁴ F. Mazzocca, *La fortuna critica di Signorini tra esposizioni, collezionismo e mercato*, in *Telemaco Signorini 1835-1901*, catalogo della mostra di Montecatini Terme, a cura di Piero Dini, Firenze 1987, p. 19.

¹⁵ *I Macchiaioli, capolavori dell’Italia che risorge*, catalogo della mostra a cura di Giuliano Matteucci e Ferdinando Mazzocca (Padova, Palazzo Zabarella, 24 ottobre 2020 - 18 aprile 2021), Mediagraf Spa. Padova 2020, pp. 8-20.

¹⁶ L. Delâtre, *Esposizione della Società Promotrice*, Il parte, in “La Nazione”, n. 290, 16 ottobre 1864.

Così Luigi Delâtre commentava il grande quadro di Signorini presentato nell'autunno 1864 alla prima mostra della nuova Società Promotrice in seno alla Fratellanza Artigiana, nata in alternativa a quella istituita nel 1845, con l'intenzione di assicurare indipendenza di espressione agli artisti, in sintonia con le loro idee di progresso e libertà. Attendendosi alle aspirazioni della nuova associazione il recensore aveva cercato di soffermarsi sui caratteri pittorici dell'*Alzaia*, ma davanti alla forza evocativa di quel dipinto, che dà risalto alle sagome degli uomini chine nello sforzo, non aveva potuto astenersi da un'interpretazione morale del soggetto.

I motivi che avevano portato alla fondazione della Nuova Società Promotrice erano condivisi dalla gran parte dei pittori impegnati nel rinnovamento dei linguaggi figurativi, definiti "progressisti" da Signorini; a quella prima mostra del 1864, oltre all'*Alzaia* (1864) e a opere di Odoardo Borrani che presentò *Il disseppellimento di Jacopo Pazzi* (1864), di Silvestro Lega che espose *L'elemosina* (1864), di Raffaello Sernesi presente con *Pastura in montagna* (1864 circa) si poterono anche vedere due dipinti di Antonio Fontanesi, un *Tramonto* (1860 circa) e un *Abbeveratoio*. Non fu quella la prima volta che a Firenze si poterono conoscere opere dell'artista; già nel settembre 1861 egli aveva partecipato all'Esposizione nazionale italiana con "un vero riassunto della sua carriera, il frutto di tutte le sue nuove meditazioni e convinzioni", fra cui *Dopo la pioggia*, straordinario esito dei "sogni di progresso"¹⁷ a detta di Marco Calderini, del pittore volti a ottenere effetti d'aria e di luce sempre più delicati.

Nonostante il fervore culturale, anche innovativo, che animava la vita del tempo, l'arte dei macchiaioli, nome dispregiativo apparso per la prima volta sulla Gazzetta del Popolo il 3 novembre 1862, non riuscì mai a trovare sostegno nella cultura ufficiale se si esclude il concorso bandito nel 1859 dal Ricasoli per celebrare le vittorie di quell'anno. Nelle "Promotrici", importanti rassegne d'arte, era ancora privilegiata la pittura accademica. I macchiaioli rifuggirono sempre da ogni azione bassa e vile per giungere al successo.

Come affermato da Silvestra Bietoletti all'interno del volume *Macchiaioli a Villa Bardini*, nel 1863 Odoardo Borrani aveva inviato alla Promotrice di Torino *Le cucitrici di camicie rosse* (1863), un dipinto intonato alle stesse assonanze di spirito e di pensiero che animano le scene d'intimità domestica di Lega. Eseguito all'indomani della campagna di Sicilia, il quadro esprime con tono riposto, la disillusione dei macchiaioli di profonda fede democratica dinanzi alla sconfitta delle idee mazziniane.

Fattori si distaccò definitivamente dal retaggio romantico del maestro Bezzuoli e, nei bozzetti presentati al Concorso Ricasoli del '59, mostrò una fattura rapida e macchiata, mantenuta nella redazione finale del *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta* (1861-1862), che segnò l'inizio del nuovo corso del quadro di storia contemporanea, di cui Fattori sarebbe stato uno dei massimi interpreti.

L'Esposizione italiana allestita a Firenze nel settembre del 1861 fu per i macchiaioli l'occasione per presentare le loro opere a un pubblico più vasto di quello che abitualmente frequentava le mostre della Società Promotrice, motivò che esortò alcuni di loro a elaborare dipinti adeguati a

¹⁷ M. Calderini, *Antonio Fontanesi. Pittore paesista 1818-1882*, Paravia, Torino 1901, p. 88.

quell'importante manifestazione senza per questo discostarsi dalle loro idee sull'altre. Giuseppe Abbati espose più raffigurazioni dell'*Interno della chiesa di San Miniato al Monte* (1861), la più grande delle quali rappresenta la fuga delle colonne marmoree della navata sinistra verso il presbiterio; al soggetto egli si applicò spesso nei miei primi del soggiorno fiorentino attratto dal carattere austero di quell'edificio antico che gli consentiva di esercitarsi nello studio dei "bianchi", come avrebbe rammentato Diego Martelli, cui egli si applicò con passione nel tentativo di risolvere i valori luministici connessi alla scala cromatica del bianco e del nero. Un soggetto, dunque, meditato per le opportunità di ricerca che offriva, così come lo è *Scena medievale* (1861) di Vincenzo Cabianca, risolta tramite la sintesi tra i valori della forma e quelli del colore, e pervasa di una nota nostalgica per una cultura e una bellezza assediate dalla modernità. Odoardo Borrani presentò *il 26 aprile 1859 in Firenze* (1859), un tema di storia moderna ispirato alla "pacifica rivoluzione toscana", come messo in risalto da una delle guide all'esposizione, ed esemplificativo della particolare intonazione di pacata compostezza, quando non di dimessa accettazione degli eventi, con cui i macchiaioli affrontarono il tema patriottico¹⁸, .

La sostanziale condizione di *refusés* vissuta dai giovani del Caffè Michelangelo nei confronti dell'arte ufficiale aveva determinato la loro esclusione dal museo, se si eccettuano le acquisizioni sabaude dei quadri di soggetto militare di Lega, di Fattori e di Signorini, e quindi l'emigrazione delle loro opere più innovative in collezioni private destinate appunto ad assumere la cruciale funzione di "musei domestici" garantiti, anche al di là delle varieguate intenzioni dei collezionisti, dalla memoria, ma soprattutto della sopravvivenza di testimonianze figurative che, nel loro insieme, ci restituiscono oggi un panorama organico del movimento macchiaiolo e delle sue molteplici filiazioni naturalistiche. La conclusione dell'avventura della rivista di Diego Martelli coincide del resto con il venire meno dello sforzo corale che i Macchiaioli hanno vissuto a Castiglioncello e a Piagentina: il diversificarsi delle singole vicende umane e anche lo squarcio sulla scena europea aperto proprio dal "Gazzettino" inducono molti di questi artisti ad intraprendere viaggi all'estero; anche Martelli con i suoi soggiorni parigini del 1869, del 1870 e poi del 1878 si condurrà molto presto su questa strada internazionale.

Gli artisti e le prime sperimentazioni

Come asserito da Silvio Balloni, nel 1856 Telemaco Signorini si reca a Venezia in compagnia di Vito D'Ancona e di Federico Maldarelli. Il viaggio nella Serenissima significa molto per Signorini, che a quei tempi è poco più che ventenne. La sua pittura muta radicalmente, prendendo una direzione inedita. Dagli appunti veneziani egli trae numerosi dipinti, alcuni realizzati in loco, altri al suo

¹⁸ S. Bietoletti, *Riflessioni su una raccolta di pittura macchiaiola*, in *I Macchiaioli a Villa Bardini*, catalogo della mostra a cura di Silvestra Bietoletti e Roberto Longi (24 giugno - 30 ottobre 2011, Firenze, Villa Bardini), Silvana Editoriale, Milano 2011, pp. 35-50.

rientro a Firenze, avvenuto alla fine del 1856, dopo un passaggio a Milano, Torino e Genova con Maldarelli. Le opere veneziane presentano un chiaroscuro molto accentuato, con una tecnica vicina a quella di Alexandre-Gabriel Decamps e Henri Rousseau riveduta e corretta sulla scorta degli studi di De Tivoli. Due suoi dipinti, una *Veduta di casa Goldoni* e un *Ponte delle Piazze* (1856), inviati alla Promotrice di quell'anno vengono rifiutati per "eccessiva valenza di chiaroscuro"; per queste tele si guadagna la nomea di "effettista" e "macchiaiuolo". Stessa sorte gli toccherà l'anno successivo. La battaglia è cominciata: Signorini sembra averne piena coscienza nei suoi scritti, che identificano questa fase come il vero momento di inizio della rivoluzione macchiaiola.

Ha miglior fortuna alla Promotrice del 1857 Odoardo Borrani, un cui dipinto, *Il veglione al teatro della Pergola* (1855), oggi perduto, trova subito un acquirente. L'opera viene definita da Cecioni "uno dei suoi primi tentativi di pittura dal vero"¹⁹, Borrani qui affronta il tema della vita moderna²⁰. La pittura di paesaggio è in generale assente alle esposizioni della Promotrice di quegli anni. L'Italia non aveva conosciuto in epoca romantica l'importante sviluppo della pittura di paesaggio che aveva interessato invece Francia, Inghilterra e Germania; il genere paesaggistico veniva, anzi, spesso considerato come "un mezzo per ingannare le ore di ozio"²¹ come viene affermato dallo stesso Signorini. Anche Cecioni insiste sul medesimo punto: la pittura di paesaggio è "individuale" perché ciascuno ritrae il vero "qual è e ciascuno alla sua maniera"²².

Cresce la convinzione che, come sottolinea Ferdinando Mazzocca in arte "la parola finito" non esista e non debba esistere. In opposizione al modello accademico, che vede nella perfezione dell'opera l'essenza della sua bellezza, i macchiaioli propongono dipinti che agli occhi di critica e pubblico paiono studi preparatori: una sorte affine a quella che attenderà Monet e compagni un ventennio dopo, aperte le porte alla celeberrima esposizione di Boulevard des Capucines²³,.

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

"uscivano assolutamente dall'ordinario perché in essi non si era cercato di comprendere nella visuale la maggior veduta della cosa rappresentata né con leziosa particolarità di disegno fatto quasi dirò l'inventario minuscolo di tutte le piccolezze che in essa si trovano. Ma l'artista vi aveva cercato un motivo che rispondesse al senso suo pittorico, alle melanconie del suo pensiero ed a questo motivo aveva cercato di dar tanto carattere da fare comprendere dalla parte il sentimento del tutto riuscendo

¹⁹ A. Cecioni, *Opere e scritti*, cit., p. 341 (consultato su <https://archive.org/details/scrittiericordi00ceci/page/n15/mode/2up> in data 13 Gennaio 2021).

²⁰ S. Balloni, *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, op. cit., pp. 32-38.

²¹ T. Signorini, *Del paesaggio e della sua influenza nell'arte moderna*, in *Gazzettino delle arti del disegno*, 31, VIII e 9, IX, 1867.

²² A. Cecioni, *Opere e scritti*, cit., p. 398 (consultato su <https://archive.org/details/scrittiericordi00ceci/page/n15/mode/2up> in data 20 Gennaio 2021).

²³ F. Mazzocca, *Il dibattito sui macchiaioli nel Novecento*, in *I macchiaioli*, op. cit., pp. 21-41.

meravigliosamente e distinguendosi come pittore per una franca interpretazione del vero ed una ardita e larga maniera del colorire”²⁴

Martelli scrive questo commento a proposito delle due opere presentate da Abbati all’Esposizione nazionale fiorentina del 1861: un’edizione segnata da molte polemiche come si è già anticipato, poiché alcuni artisti, tra i quali lo stesso Abbati, avevano rifiutato le medaglie loro assegnate dalla giuria. Al macchiaiolo era toccata una medaglia per il suo *Interno di San Miniato*, elogiato per “buona prospettiva, giustezza di toni e buon effetto”. Con lui avevano rifiutato il riconoscimento anche Francesco Saverio Altamura, Vito D’Ancona, Luigi Bechi, Bernardo Celentano, Domenico Morelli, Eleuterio Pagliano, Stefanp Ussi, Gerolamo Induno e molti altri.

I macchiaioli e l’eredità del Quattrocento nel dibattito critico novecentesco

Nel suo saggio *Pittura italiana dell’Ottocento*, pubblicato nel 1926, Emilio Cecchi sintetizzava la rivoluzione attuata dalla “macchia” in una sintassi formale la cui modernità aveva delle radici antiche. Un’identità formale così forte delegittimava ogni possibile confronto con l’Impressionismo dato che

“I francesi, che ricercavano nuove vibrazioni nel tessuto cromatico dei veneti e, principalmente del spagnuoli. E i toscani che tendevano alla geometria coloristica dell’Angelico e di Domenico Veneziano. Già alla morte di Fattori fu rilevata (Ojetti) l’analogia di certi scorci paesistici con quelli di Piero; indi il rapporto, assai più stringente, con l’Angelico (Ghiglia). Richiami dei quali può anche essere stato abusato, ma che vigono in piena accezione formale: a parte ogni altra parentela tra la schiettezza di quegli antichi e di chi, sopra il neoclassicismo (astratto come un nuovo gotico), ricongiungendosi alla semplicità quattrocentesca, riaffermò la inesausta felicità della natura paesana”²⁵.

Questo primitivismo lirico di Fattori diventava un motivo diffuso inserito in una trama di affinità non solo formale, ma anche esistenziale, nel confronto con Giotto instaurato da Mario Bacchelli, recensendo ne “La Rona” la retrospettiva organizzata nel 1921 alla prima biennale romana:

“Anima così viva e sensibile, dinnanzi alla luce del sole, agli uomini, al mondo, alle campagne, a ogni essere vivente, a ogni cosa formata, che ogni suo quadro è un documento di vita e avvince di palpitante interesse qualunque uomo lo guardi e l’intenda. Han detto che soltanto i pittori posson comprenderlo: io dico che anche i pittori, davanti a’ suoi quadri, si dimenticano di esser tali, per ritrovare il gusto e l’amore delle cose create. Come davanti a Giotto. Intendiamoci: Giotto sta dove sta, e non

²⁴ *Scritti d’arte di Diego Martelli*, op. cit., p. 135.

²⁵ Emilio Cecchi, *La pittura italiana dell’Ottocento*, Firenzelibri, Firenze 1988, p.122.

tiriamolo in mezzo: ma voglio dire che si può trovare, in questi due lontanissimi Toscani, lo stesso amore alla terra e la stessa specie di espressiva manifestazione di tale amore, che ne allarga l'importanza della pittura a quella di un documento vitale"²⁶.

Per quanto riguarda Lega, la cui rivalutazione novecentesca fu merito di Tinti soprattutto con la mostra del 1926 realizzata a Modigliana in occasione del primo centenario della nascita, non emerse nessun prezioso disegno a confermare un rapporto con gli antichi maestri sul quale il critico basava la sua interpretazione della rivoluzione macchiaiola.

²⁶ *Ivi*, p. 122.

Capitolo 2: Uno sguardo sulla critica e sul collezionismo che promossero lo stile

La difficoltà delle fonti e di una critica in atto

Come affermato da Giuliano Matteucci e Fernando Mazzocca all'interno del volume *I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge*, Il “rabuffato antiaccademismo del Cecioni, i contributi del Martelli” che “documentano un ingegno critico e garbo di scrittore che non occorre sopravvalutare, ma c'erano abbastanza fuori dall'ordinario”, l'“istinto burlesco” di Signorini, sottoscrivendo ancora le impressioni di Cecchi, risultano testimonianze inevitabilmente sfasate, considerabili “un tardivo ricordo dei tempo eroici della macchia”. La mancanza di una vera “critica in atto” che aiuti a chiarire e giustificare un'esperienza differenziata tra gli incunaboli della “macchia” manifestatisi dopo il 1848 e gli esiti più maturi condensati nel primo decennio unitario, ha creato molti equivoci sul ruolo, la cultura e la consapevolezza del gruppo come dei singoli. La comparsa nel gennaio del 1867, l'anno successivo alla chiusura del Caffè Michelangelo, del Gazzettino delle Arti e del Disegno fondato da Diego Martelli, dava al movimento macchiaioli quella “critica programmatica e pragmatista, a base antiaccademica”. Tuttavia, questa esperienza era ormai in via di esaurimento, o per la morte di alcuni degli artisti o per il venire meno di intenti comuni. Lo stesso vale per la pubblicazione nel 1953 delle *Lettere dei Macchiaioli* da parte di Lamberto Vitali, poiché si tratta ancora una volta di testimonianze successive alla rivoluzione Macchiaiola. Quello di ricostruire la complessa cultura dei macchiaioli, fu il compito assolto dagli studiosi del secondo dopoguerra, da Dario Durbè a Piero Dini e Giuliano Matteucci, accelerato e reso più consapevole, quando, in occasione della grande mostra su *I Macchiaioli* allestita nel 1976 in Forte Belvedere a Firenze, Sandra Pinto invitava a capire meglio la scansione e evoluzione stilistica delle opere, da immagini solari e raggianti fino alle esperienze di Castiglioncello, passando per la malinconia di Piagentina fino alle formule tarde degli artisti²⁷.

Critici e letterati

Diego Martelli nel 1878 comincia ad allestire una personale collezione di dipinti italiani e francesi – costituita grazie ai suoi numerosi viaggi compiuti a Parigi –, composta di opere legate a personali

²⁷ *I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge*, op. cit., pp. 20-38.

occasioni di incontro e di amicizia e ai suoi interessi culturali. La collezione presenta un profilo personale, eccentrico e di respiro internazionale:

“Ho trasportato a casa mia e collocato alle pareti quasi tutte le cose di Fattori e le ho messe accanto a due pitture francesi, una di Pissarro e una di Moreau [...]. Mi conforta il pensiero che le cose del nostro Gianni ed anche uno studietto del Nappa Cane [Zandomeneghi] ci stiano bene a fianco, dimostrando la vera stoffa di artista che il Fattori possiede. Da questo mi è venuta l'idea di fare una piccola raccolta internazionale di Impressionisti, ed ho scritto a Fattori perché mi mandi un pezzo di tela o di tavola dipinta del vero di Cannicci, di Signorini e di Ferroni e lo stesso dico di te ed a Eugenio”²⁸.

Martelli e lo scienziato Gustavo Uzielli vissero a Parigi entrando in contatto con la cultura internazionale, questo motivo oltre a una ragione intima li spinse a collezionare la pittura dei Macchiaioli, una delle prime rappresentazioni della cultura positivista francese e tedesca. Come punto di partenza di entrambi i collezionisti, troviamo una impostazione di pensiero all'avanguardia, che univa una coscienza positivista della realtà a ideali risorgimentali. Impegno sociale e civile unito all'arte nell'estetica di Martelli e Uzielli, che si sono avvicinati alla pittura realista da premesse positivistiche, intrise di ideali politici democratici. Ciò nutrirà l'estetica di Ojetti, il quale elabora un sistema di pensiero che fa derivare dal razionalismo della tradizione rinascimentale, molto amata dai Macchiaioli, una rinnovata percezione della realtà naturale ordinata dalla sensibilità moderna, innestata sull'eredità del pensiero umanistico. Come asserito da Giuliano Matteucci e Ferdinando Mazzocca la raccolta di Ojetti si sviluppava a partire dalle opere Giovanni Fattori, Libero Andreotti e Oscar Ghiglia: le fondamenta di tale collezione erano un razionalismo di matrice illuminista innestato sulla tradizione rinascimentale italiana, e che dunque porta Ojetti a collezionare quei pittori che erano capaci di esprimere nelle loro opere lo spirito dei Quattrocentisti, non con il sentimento divino dell'epoca quanto con il sentimento umano dell'Ottocento. Ugo Ojetti venne, poi, incaricato dal Comune di Firenze di seguire le prime campagne di acquisti di opere di Signorini, Cabianca e Fattori per la costituenda Galleria d'arte moderna di Firenze, e avendo iniziato a comprare opere macchiaiole già negli anni Novanta dell'Ottocento, ne incrementa la collezione nel biennio 1909-1910, arrivando a possedere un corpus di circa cinquanta dipinti macchiaioli.

Tornando a Diego Martelli, egli è tra i primi a richiamare nel 1867, nel suo *Gazzettino delle Arti del Disegno*, l'attenzione all'opera di Lega evidenziandone le grandi qualità pittoriche, in relazione anche alle importanti tangenze culturali con i “quattrocentisti padri dell'arte” a cui si erano volti i Macchiaioli. Parlando di Lega e della sua pittura nel numero del 7 dicembre 1867, Martelli trae spunto per rinnovare il tono, nonché il linguaggio della discussione critica, con un brio in sintonia con il lessico macchiaiolo, espressione del rinnovamento dell'estetica realista; in questo caso oggetto di disamina era *Il canto di uno stornello* (1867), esposto in quei giorni nelle sale della Promotrice di via della Colonna. Martelli richiama l'attenzione non sulla fedeltà oggettiva, ma sull'ingenuità iconografica di un quotidiano che il fare sapiente del pittore eleva a risultato degno dei

²⁸ Lettera a Gioli, Ottobre 1878, (consultata in <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/impresionismo-francese-prima-volta-in-italia-1878> in data 5 Aprile 2021).

grandi maestri del passato. Il riferimento al Quattrocento, sta nella sacralità di quel momento fissato in una visione prospettica completamente ribaltata, come se Lega possa aver concepito il quadro prevedendone la visione dal basso verso l'alto. Inoltre, Martelli fa intendere come inizialmente Lega fosse ancorato a un rigido rigore formale, che tramite un loro dialogo costante si sciolse in favore di uno stile più vicino a quello dei compagni. Mentre il primo vi si rapportava con il tono dello scrittore-amico impegnato a riscattare moralmente un'anima negletta, Signorini per esempio appuntava il proprio giudizio sugli esiti e sulla fisionomia della pittura, sostenendone l'attualità, la spontaneità, i sentimenti e la distanza dalle formule tradizionali. Lo fa con *Gli sposi novelli* (1869) ma questo piglio connoterà anche i successivi interventi di Signorini dove a potenziare il tono della polemica sarà il disappunto e il rammarico per i mancati riconoscimenti e l'indifferenza delle istituzioni nei confronti dell'opera dell'amico. Martelli invece vi si rivolgerà non tanto per definirne stilisticamente la pittura, ma come chi avendo conosciuto l'uomo da vicino, ne ha compreso la personalità.²⁹

Si è detto che quella di Diego Martelli era una collezione "su misura", espressione concreta delle sue amicizie e dei suoi interessi prevalentemente rivolti al paragone della pittura di macchia con il *ton gris* degli impressionisti, nell'intento palese di sollevare a dignità sovranazionale il nuovo sentimento della realtà insidiato dal gusto borghese del "grazioso". Sulle pareti della casa di via del Melarcio i quadri di Pissarro e di Moreau erano per questo accostati alle tavolette di Abbati e Sernesi, alle opere di Fattori, Lega, Signorini e Zandomeneghi, che furono i protagonisti di una stagione estetica vissuta coniugando l'analisi critica delle esperienze figurative in atto con la vena sperimentale della generazione nata nel clima del Positivismo. Incunabolo di quelle che le sarebbero seguite, la collezione di Diego Martelli si può configurare come ideale modello d'una raccolta espressiva del gusto e della militanza del suo proprietario, che sulle pareti di casa aveva ricomposto le proprie passioni figurative allestendole in una sorta di diario personale o anche di catalogo destinato a tracciare le cadenze espositive di un museo, nuovissimo e inatteso, della pittura moderna.

Amici e mecenati

Gli amici e mecenati rappresentano la categoria di collezionisti di pittura macchiaiola dove l'alta posizione sociale fa intravedere affinità intellettuali che aprono la strada al contatto con una pittura europea. Come si può evincere consultando il volume *I Macchiaioli, le collezioni svelate*, posseggono dipinti macchiaioli sia per la frequentazione di evoluti ambienti culturali fiorentini come nel caso della baronessa Fiorella Favard de l'Anglade, sia perché sono legati da un gusto personale alla moderna pittura realista, anche per quella che si focalizza sugli ideali del Risorgimento,

²⁹ *I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge*, op. cit., pp. 20-38.

come nel caso della britannica Isabella Falconer – titolare di un salotto intellettuale nella sua villa della Falconiera a Collegigliato –, che oltretutto veniva consigliata da Signorini stesso.

Un altro esempio di collezionismo è quello legato a una committenza che prende forma inizialmente da un'ospitalità di determinate famiglie nei confronti di vari artisti, trasformandosi poi in ammirazione verso questi e in forme di mecenatismo, andando quindi oltre il semplice rapporto di ospitalità. Un esempio di tale situazione lo troviamo nel caso del ritratto di Titta Guidacci Carraresi eseguito da Lega e in quello del ritratto di Giuditta Benini eseguito da Antonio Puccinelli.

Una famiglia che si rivela di grande importanza per Signorini fu quella dei conti De Gori Pannilini, al quale figlio Giulio impartì anche lezioni di pittura: nei loro ambienti cosmopoliti e culturalmente avanzati, assieme a Nencioni, ebbe la possibilità di leggere gli articoli di Jules Jamin su *Reve des deus mondes* riguardanti la teoria della visione come restituzione analogica della realtà su una scala artificiale di valori cromatici di matrice intellettuale, ovvero quello che diventerà poi la macchia, inoltre c'era la possibilità di leggere *Illustrated London News*.

Il fatto che la pittura macchiaiola derivi da posizioni del pensiero positivista, è il motivo per cui muove l'interesse anche di figure impegnate dal punto di vista scientifico come Giovanni del Greco e Rodolfo Panichi, la cui collezione si configura come quella di un amateur, politicamente schierati alla sinistra e alla repubblica, e sempre da questo legame con il pensiero positivista nasce il legame tra Fattori e la famiglia di Stefano Siccoli, uno degli artefici della rivoluzione del 27 Aprile del 1859 a Firenze. Infine, parlando di alveo tutelare della famiglia, diversi approdi nel corso della sua vita li incontrò Lega, dapprima con la famiglia Fabbroni di Tredozio dove fece evolvere l'arte del ritratto nella deriva macchiaiola, dopodiché presso la famiglia Batelli dove nel corso dell'amore infelice per Virginia Batelli³⁰, che verrà a mancare, apprenderà come dipingere il sentimento umano. Sotto lo stimolo dei sentimenti per Virginia, realizzerà una coincidenza tra visione diretta nel vero naturale, di tipo impressionista, e visione interiore mediata dal riferimento alla pittura del Quattrocento. Sul finire della sua vita è la famiglia Bandini a offrire all'anziano Lega del ristoro, dove l'affetto per la signora Clementina sviluppa una vivace tensione impressionista che ne connota l'ultima stagione pittorica. Qui le forti sensazioni che lui vive si esprimono in colori squillanti, materia densa e tratti rapidi e convulsi³¹.

³⁰ Nel 1861 Silvestro Lega si trasferisce a Piagentina, piccola località di campagna situata alle porte di Firenze, ospite della ricca famiglia Battelli. In questo periodo conosce e si innamora perdutamente di Virginia, una delle tre sorelle della famiglia Batelli. La loro relazione sentimentale dura circa un decennio fino al giugno del 1870, quando Virginia Batelli muore per tisi, lasciando il pittore romagnolo nello sconforto più totale. Al dolore per la perdita dell'amata segue un periodo di crisi artistica del pittore romagnolo, aggravata da una malattia agli occhi che gli impedisce di dipingere.

³¹ F. Dini, *Fortuna dei macchiaioli, dalle collezioni storiche al primo Novecento*, in *I Macchiaioli, le collezioni svelate*, catalogo della mostra a cura di Francesca Dini (Roma, Chiostro del Bramante, 16 marzo - 4 settembre 2016), Skira, Ginevra - Milano 2016, pp. 11-57.

Primi collezionisti

Tra le prime personalità a collezionare pittura macchiaiola si ricordano il già citato Martelli e Banti, che a più riprese accoglie i Macchiaioli presso la sua villa di Poggio Adorno, dove emerge che il suo milieu rimane più fedele al paesaggismo naturalistico della Scuola di Barbizon e a esperienze artistiche maggiormente in linea ai valori dell'establishment liberal-moderato a cui Banti stesso apparteneva.

Come sottolineato nel volume *I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge*, l'Italia in questi anni vede affermarsi la borghesia, fenomeno che si verifica anche in Francia e in Inghilterra, di conseguenza la pittura dei Macchiaioli inizia a coinvolgere figure come l'otologo Salvatore Monselles, collezionista appassionato dell'opera scultorea e pittorica di Adriano Cecioni, il direttore d'orchestra Ottavio de Piccolellis che inizia la collezione negli anni '80 dell'Ottocento e l'amministratore di enti comunali Ottavio Parenti, i quali nelle loro scelte esprimono la predilezione per l'estetica dell'opera. Altra deriva collezionistica tra le due guerre è da riconoscere a imprenditori e negozianti come Alessandro Magnelli, il quale oltre a essere spinto da ragioni di gusto, insisteva molto anche su ragioni di investimento; nel 1909 inizia una raccolta di dipinti di Giovanni Fattori che sarà posta all'incanto venti anni dopo presso la Galleria Lino Pesaro di Milano, collezione che Enrico Somaré giudicò "la più vecchia fra tutte le raccolte di arte toscana... un punto estremo di perfezione, una forza definitiva... per tutti i critici dell'opera di Fattori una preziosa sorgente di osservazioni". Chi unirà questi due mondi invece sarà Angiolo De Farro, noto attore, che acquisterà quadri macchiaioli in modo sistematico unendo gusto e passione all'obiettivo di creare una raccolta dalla cui vendita ottenere un significativo ritorno economico. La prima importante collezione che De Farro allestisce insieme a Ruggero Focardi fu posta all'incanto a Firenze dal 15 al 18 aprile 1914, e si componeva di importanti opere che furono esposte anche alla Esposizione Retrospettiva di Firenze del 1907 organizzata dalla Società delle Belle Arti, la seconda andò in asta dal 14 al 16 novembre 1916, sempre a Firenze.

Chi più si distingue nel coniugare interesse economico a quello collezionistico nei primi decenni del novecento è Enrico Checcucci, che introdotto nelle collezioni di Banti e Carnielo, rappresentò con la sua attività pluriennale di raccoglitore un'importante punto di unione tra la fase del primo collezionismo dei pittori amatori, svolto per solidarietà nei loro confronti, e quello rispondente alle esigenze rappresentative del nuovo status borghese, che come ben capì Ugo Ojetti, la pittura dei Macchiaioli definiva culturalmente. Le opere collezionate da Checcucci spiccano soprattutto per l'omogeneità tematica che le caratterizza, essendo centrate sulla raffigurazione della vita infantile che per i Macchiaioli fu un tema favorito dopo la prima fase di sperimentazione *en plein air*, quando si dedicarono a scene di interno³².

³² *I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge*, op. cit., pp. 68-92.

Pittori amatori

Questi collezionisti si distinguono per collezionare dipinti collegati a momenti della loro biografia che li vedono essere direttamente in contatto con gli artisti con i quali sono in rapporti di amicizia. Questi collezionisti in particolare, stabiliscono con gli artisti un legame privilegiato, grazie al rapporto di amicizia che li unisce sin dall'inizio, dove oltre alle ragioni di solidarietà poetica e preferenza affettiva, emergono anche scelte fatte in virtù della valenza rappresentativa che l'opera poteva avere all'interno del corpus di un artista ormai affermato. Cristiano Banti ritratto da Boldini è già di per sé la fotografia di un'epoca e di una classe sociale; per la sua collezione sceglie due dipinti di cui uno è un fedele documento della vita religiosa dell'epoca – *Il Mattino di Cabianca* (1861) – elemento che si ritrova anche in *Storia di una Capinera* di Giovanni Verga, il secondo invece è un elemento rappresentativo della vita di Lega a Piagentina – *Una veduta di Piagentina* (1863) – .

Come sottolineato da Eugenia Querci Rinaldo Carnielo dal canto suo, scultore ma anche collezionista per passione e per investimento economico, rappresentò le diverse fasi evolutive della pittura realista in Toscana, dalla lirica contemplativa di Abbati in *Marina a Castiglioncello* (1864), alle fredde atmosfere di *Il Mugnone* (1870 circa) di Borrani. Assieme a Diego Martelli e Francesco Gioli costituisce quel gruppo di mecenati che sostengono la pittura realista toscana intessendo con gli artisti un profondo rapporto umano di amicizia, dove Carnielo era particolarmente legato a Borrani e Fattori, che lo aiutava anche nella sua attività di collezionista come si può evincere da una lettera del 1905 scritta a Nomellini, chiedendogli se “per mio mezzo, potrebbe avere uno schizzo dipinto tuo”. La raccolta di Carnielo consta di opere che rappresentano le fasi *clou* dello sviluppo della pittura macchiaiola, ciò si vede in *Artisti toscani volontari nel 1859 nella caserma di Modena* (1855) di Buonamici, appartenente al primo periodo della ‘macchia’, si inseriscono anche quadri della stagione aurea di Abbati e Fattori a Castiglioncello e di Lega a Piagentina, fino a opere mature dello stesso Lega come *All'ombra della villa* (1872-1873) e di Borrani che negli anni Ottanta dipinge *Il Mugnone presso il Parterre* (1870 circa)³³.

I mercanti

Come asserito da Giuliano Matteucci Matteucci e Federico Mazzocca, l'avanguardia artistica nazionale nata a Firenze con la galleria in Palazzo Lenzi di piazza Ognissanti di Luigi Pisani fece assumere al flusso e alla circolazione dei dipinti macchiaioli una dimensione europea. Pisani fondò

³³ F. Dini, *I Macchiaioli, le collezioni svelate*, op. cit, pp. 79-89.

la sua galleria per sostenere gli artisti che espongono alle Promotrici nazionali, sul modello della galleria di Adolphe Goupil³⁴, e si interessò della 'macchia' perché vi intravide le potenzialità. Motore di ciò furono gli esponenti delle colonie francesi e angloamericane residenti a Firenze che fecero apprezzare questo tipo di pittura prima all'estero e poi in Italia. Ecco perché un mercante come Giacomo Molena puntò subito su Signorini e sui suoi lavori, acquistando *Panorama di Firenze dal colle di San Miniato* (1856 circa) e *Veduta dell'Arno e di Santa Maria del Fiore dal Forte di Belvedere* (1856 circa), due ovali apparsi anche alla mostra di *La Firenze di Giovanni e Telemaco Signorini* a Palazzo Antinori. Molena fu il principale agente commerciale di Telemaco Signorini, del quale acquistò quasi quaranta opere tra il 1860 e il 1885. Si inserisce come mercante di Signorini in un momento preciso, ovvero dopo che il pittore si è affermato come principale mediatore in Italia delle risonanze del gusto europeo pittorico. Nella generazione successiva la figura del mercante assumerà le sembianze di Mario Galli, personalità romanzesca e persuasiva, con un infallibile occhio critico. Sarà tra i primi collezionisti che avviano il mercato dell'arte toscana dell'Otto e primo Novecento nel momento in cui essa beneficia di un processo di storicizzazione da parte di grandi personalità, tra cui Ugo Ojetti. Sarà definito da Mario Borgiotti "il più acuto e raffinato intenditore di Macchiaioli", arrivando a possedere una collezione di 300 opere. Rivelandosi consapevole dell'importanza della letteratura artistica come fonte di legittimazione estetica e valorizzazione economica dell'arte, sosterrà Mario Tinti nel progetto del periodico "Il vaglio critico-letterario" e l'edizione della monografia di Fattori promossa da Gustavo Sforzi³⁵.

La collezione Angiolini

"Questa raccolta [...] oltre a rappresentare per me la realizzazione di un'opera vivamente agognata, come frutto di un lungo lavoro di ricerche appassionate e amorose, vuol dire significare anche, e principalmente, il disinteressato, reverente, quasi - vorrei dire - filiale attaccamento a questi grandi maestri dell'ottocento toscano che fin dalle mie prime esperienze e alle prime emozioni artistiche che ebbi al loro contatto, presi ad amare sempre di più, così come si possono amare tutte quelle cose che - per un bisogno intimo, ora di gratitudine, ora di ammirazione, ora di vera e propria affettività - entrano a far parte del nostro animo, del nostro cuore, della nostra vita"³⁶.

³⁴ Una Galleria, fondata da Adolphe Goupil nel 1829 insieme al mercante tedesco Henry Ritner, che annoverava tra le sue fila pittori di diversa provenienza e formazione - francesi, italiani, spagnoli, ungheresi: una scuola vera e propria di artisti che, uniti da un comune progetto e sentimento, dipinsero scene di vita quotidiana e di genere che divennero immediatamente popolari, alimentando un gusto collezionistico di respiro europeo ed internazionale.

³⁵ *I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge*, op. cit., pp. 118-138.

³⁶ *Ivi*, p. 138.

Alvaro Angiolini, il collezionista livornese di una delle poche collezioni di pittura macchiaiola rimasta integra e non smembrata, ha creato con naturalezza la propria collezione, rispecchiando il suo modo di vedere il mondo. Rappresenta un *trait d'union* tra una linea di collezionisti appassionati e la linea dei *connoisseurs*; in tale orientamento giocò un peso notevole Enrico Somarè, uno dei più aggiornati esperti dell'arte dell'800 italiano, fu per Angiolini una delle principali fonti di approvvigionamento e mentore per la scelta dei dipinti. A nutrire in lui l'attitudine al collezionismo fu il contatto con i protagonisti della stagione postmacchiaiola labronica, riunitisi nel Gruppo Labronico, che lui promosse con la sua Bottega d'Arte di Livorno attraverso mostre e pubblicazioni. Gli ambienti di Bottega d'Arte Livorno ospiteranno rassegne selezionatissime e di alto calibro, con un focus sull'Ottocento italiano e sui maestri della 'macchia' e i loro eredi, incentivandone gli studi critici e il collezionismo. A comprovare la risonanza del suo lavoro, nel 1963 venne interpellato da *Europa Oggi* assieme a Mario Borgiotti, Emilio Cecchi ed Enrico Piveni per selezionare le opere da presentare in un'esposizione itinerante negli Stati Uniti, in occasione del centenario della prima presenza dei Macchiaioli come gruppo alla Società Promotrice fiorentina, la pittura macchiaiola sarebbe così approdata per la prima volta in territorio statunitense.

Un percorso dalle collezioni storiche al primo Novecento

L'idea che per conoscere i macchiaioli sia utile indagare anche il collezionismo privato che li affiancò e ne perpetuò il ricordo può risultare insolita. La dissoluzione della collezione di Cristiano Banti a partire dal 1904 ad opera dei figli, alimenta l'interesse del mercato intorno a questi artisti; a interessarsi di loro sono imprenditori, intellettuali impegnati nel dibattito culturale del tempo e artisti. Gustavo Sforzi, figura ricorrente in questa ricerca, è imprenditore e cultore dell'opera di Giovanni Fattori di cui ama collezionare i piccoli formati, cioè le tavolette dipinte dal vero, operazione che fa nel corso dei primi del Novecento e nella quale sarà assistito incessantemente da Oscar Ghiglia, artista al quale allo stesso tempo fa da mecenate. Dall'inventario redatto nel 1940 si evincerà il numero delle opere di Giovanni Fattori facenti parte della collezione dell'imprenditore: cinquantacinque dipinti, due disegni e nove acqueforti. La villa di Sforzi sarà in parte svuotata prima dell'occupazione tedesca e dopo la fine del conflitto, Tullio Terni, medico di Gustavo, tenterà il recupero delle opere trafugate ma senza riuscire a ricostituire l'intera collezione.

Come si è detto, la raccolta d'arte di Cristiano Banti venne dissipata dagli eredi; trattasi di una raccolta che fiancheggiò la vita stessa del movimento toscano e permise agli artisti di verificare strada facendo i propri progressi e di riflettere sul proprio percorso. Tale dissoluzione, come si è anticipato, ha alimentato la nascita di importanti collezioni storiche dei macchiaioli, dunque in qualche modo è stata costruttiva per la fortuna postuma del movimento. Oltretutto non tutta è andata dispersa, buona parte ha raggiunto la sede museale andando ad affiancare la raccolta di Diego Martelli nella Galleria d'arte moderna di palazzo Pitti. In un articolo pubblicato su *La Dome-*

nica Letteraria nel 1884 Adriano Cecioni dedica ampio spazio all'attività collezionistica di Cristiano:

“La parte che il Banti ha avuto nel movimento rivoluzionario dell'arte non si è limitata ai lavori e ai discorsi, ma si è estesa fino alla formazione di una Galleria che rappresenta il rinascimento dell'arte avvenuto per opera dei Macchiaiuoli. Quando gli altri infierivano contro gli studi e le ricerche di questi artisti, il Banti comprava ogni tanto qualche loro lavoro, ed arrivò per tal modo a comporre una Galleria che conta, cominciando da' suoi dipinti: 3 quadri di Telemaco Signorini, 3 di Giovanni Costa, 6 di Serafino Tivoli, 3 di Vincenzo Cabianca, 1 di Odoardo Borrani, 5 tra quadri e studi di Giuseppe Abbati, 3 di Silvestro Lega, 10 di Giovanni Fattori, 1 di Giuseppe de Nittis, 8 di Giovanni Boldini, 1 di Michele Tedesco, 1 di Vittorio Avondo, 1 di Ernesto Berteola, 1 di Lorenzo Gelati, 1 di Giovanna Cecioni. Quella Galleria è unica nel suo genere ed è, dal punto di vista storico dell'arte, importantissima perché da alcuni lavori di scuola accademica si passa ai primi tentativi della macchia, poi ai primi risulamenti, e si arriva fino ai tempi attuali, che vengono rappresentati dalla seconda maniera del Boldini. Credo che quella sia la sola Galleria moderna particolare in Italia. Se l'esempio del Banti fosse stato imitato, chi sa quali altri saggi avremmo avuto da quell'arte che, per mancanza di incremento, causa l'ignoranza delle moltitudini agiate, procede lentamente al suo fine”³⁷.

Anche Fattori si esprime in merito alla collezione di Banti: “La sua piccola galleria moderna segna una storia dell'arte di quel tempo, assai interessante; ma andrà perduta stante la tirannia degli eredi mediante l'egoismo delle divisioni e della loro poca intelligenza artistica”³⁸. Forse Fattori ebbe modo di valutare la questione visitando la prima esposizione della collezione Banti, allestita in via della Colonna nel 1905 e organizzata nell'ambito della “Prima Mostra d'Arte Toscana” dal titolo “Arte toscana. Prima esposizione. Anno MCMV, Firenze 1905”. L'associazione Arte Toscana era stata fondata da Galileo Chini, Ludovico Tommasi, Domenico Trentacoste e dai critici Nello Tarchiani e Pietro Torrigiani. Fu l'unica mostra organizzata perché l'associazione si sciolse dando vita a La Giovane Etruria. Ma già ad altezza di questa mostra si notava un impoverimento della collezione, forse per motivi di successione. È probabile che le opere siano andate in vendita a vantaggio di mercanti collezionisti come Galli, Checcucci, San Donato. In ogni caso la mostra indicava come la continuità con la pittura macchiaiola fosse il cardine per la ricomposizione di un nuovo ideale classico fondato su canoni di sintesi e di semplificazione. Ma delle questioni ereditarie tra i Banti si ha notizie anche fuori dall'Italia, precisamente a Parigi, come si evince dalla lettera di Boldini inviata alla sua fidanzata Alaide, datata 24 gennaio 1905: “Cara Alaide, rammento benissimo che essendo in villeggiatura molti anni fa feci un bozzetto di buoi senesi che ti regalai come mio ricordo e come tale desidero che detto bozzetto non ti sia tolto. Addio. Boldini”³⁹. La divisione della quadreria ha tenuto conto quindi del fatto che Alaide è la protagonista di molti di-

³⁷ A. Cecioni, *Cristiano Banti*, in *Opere e scritti*, a cura di E. Somaré, Milano 1932, pp. 172-173.

³⁸ G. Fattori, *Ricordi sulla nascita della macchia* (1905 circa), in *Scritti biografici editi e inediti*, a cura di F. Errico, De Luca, Roma 1980, p. 101.

³⁹ P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini*, op. cit., vol. II, p. 180.

pinti e studi sia del periodo macchiaiolo che del periodo parigino di Boldini. Questo attaccamento a Boldini ha significato per Alaide rinunce importanti, dovendo concedere ai fratelli dipinti straordinari. Sarà poi di Adriana, nipote di Alaide, la decisione di legare alla città di Firenze le opere ricevute in eredità dalla zia: quarantatré opere sono così giunte alla Galleria d'arte moderna di Firenze.

Altra raccolta storica è quella di Diego Martelli, che desidera lasciar conto ai posteri del suo operato di critico; la tesi di fondo è quella di un rinnovamento dell'arte europea, avviatosi in Francia con Courbet e con Corot, arricchitosi di contenuti e di poesia con la rivoluzione dei macchiaioli e culminato negli esiti cromatico-luminosi dell'impressionismo francese. Non è un caso allora che proprio all'altezza dell'ultimo suo soggiorno parigino (1878-1879) Martelli riveli l'esistenza, seppur embrionale, di una collezione, e non è casuale che ciò avvenga nell'ambito di una lettera scritta da Parigi a Francesco Gioli:

“Ho trasportato a casa mia, e collocato alle pareti, quasi tutte le cose di Fattori, e le ho messe accanto a due pitture francesi, una di Pissarro e una di Moreau, molto belline. Però mi conforta il pensiero che le cose del nostro Gianni, ed anche uno studietto del Nappa Cane (Zandomeneghi), ci stanno bene a fianco, e dimostrano la vera stoffa d'artista che il Fattori possiede. Da questo mi è venuta l'idea di fare una piccola raccolta internazionale di impressionisti, ed ho scritto a Fattori perché mi mandi un pezzo di tela o di tavola dipinta dal vero di Cannicci, di Signorini, e lo stesso dico a te e a Eugenio, ché in tal modo mi gioverei del contrasto e del confronto...”⁴⁰.

Antecedentemente a tale data si ipotizza che la raccolta non avesse nulla di organico, ma fosse per lo più frutto di relazioni amicali importanti, di atti di mecenatismo nei confronti di amici in forte difficoltà. Ma il disegno della collezione si fa preminente nella mente di Diego nel 1884, come attestano le lettere di Zandomeneghi che gli danno conto del diniego di Degas a inviare a inviare a Firenze il ritratto che raffigurava il critico all'epoca del soggiorno parigino⁴¹.

Prende così avvio l'iter burocratico necessario per dar seguito alla volontà testamentaria di Martelli di donare il proprio patrimonio artistico ai musei della sua città; un iter che, sorvegliato dall'amico Gustavo Uzielli, approda all'esposizione temporanea della collezione nel 1901 in Palazzo Vecchio. In quell'occasione si costituisce un comitato di sottoscrittori per l'edizione di un opuscolo *Ricordo a Diego Martelli* che rende noti i documenti relativi alla donazione del critico, questo riproduce anche l'elenco completo delle opere d'arte donate. Soltanto nel 1914 la collezione di Martelli trova stabile dimora nella Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, di cui costituisce il nucleo fondante⁴².

Per quanto riguarda, invece, la collezione di Rinaldo Carnielo, dai documenti conservati nell'Archivio dei Musei Civici Fiorentini si evince che già nel 1905 Carnielo aveva avviato una trattativa

⁴⁰ P. Dini, F. Dini, *Diego Martelli. Storia di un uomo e di un'epoca*, Allemandi, Torino 1996, p. 196.

⁴¹ F. Dini, *Federico Zandomeneghi, La vita e le opere*, Il Torchio, Firenze 1989, p. 508.

⁴² S. Condemni, *Il legato Martelli. Dalla raccolta alla collezione pubblica*, in *I disegni della collezione di Diego Martelli*, cit., pp. 43 - 48.

con il sindaco per la cessione della collezione, allo scopo di preservarla nel suo insieme, ma l'operazione non ebbe seguito⁴³. Tuttavia l'esistenza e il valore della collezione era molto noto, tanto che in occasione della mostra retrospettiva promossa nel 1910 dalla Società di Belle Arti di Firenze, è richiesto a Carnielo di partecipare: centoventisei opere di scuola diversa sono presentate nella sesta sala della mostra come proprietà dello scultore. L'improvvisa morte di Carnielo nello stesso anno, lascia irrisolto il destino della collezione: nel 1923 questa sarà venduta in blocco a Mario Vannini Parenti⁴⁴; si ritiene consono allora far uscire dai confini nazionali una consistente selezione di opere per supportare l'esposizione d'arte italiana contemporanea che Vannini Parenti era stato incaricato di organizzare a Buenos Aires. La selezione venne operata da una commissione composta da Ugo Ojetti, Plinio Nomellini e Ruggero Focardi. Da allora le opere Carnielo iniziarono ad apparire sul mercato.

Come si evince dal testo *I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge*, altro collezionista storico fu Mario Galli⁴⁵, e fu Giovanni Fattori l'artista che per primo suscitò il suo interesse, inducendolo ad acquistare i suoi dipinti; la possibilità di avere contatti diretti col maestro, circondato dall'ammirazione degli allievi e degli intellettuali che andavano scoprendo i valori formali della sua pittura, dovette essere di stimolo per Galli. Già nel 1910 egli era in possesso di una raccolta di dipinti di Fattori di tutto rispetto per qualità e quantità di esemplari, tanto che il governo italiano aveva offerto a lui e al cognato Alessandro Magnelli una discreta somma in previsione della nuova galleria d'arte moderna fiorentina ma invano perché la cessione non avvenne⁴⁶. Attaccamento alle opere di Fattori che trova una conferma nella decisione di Galli di non presentare alcun quadro dell'artista di sua proprietà all'*Esposizione retrospettiva* tenuta a Firenze nel 1910, alla quale tuttavia egli inviò due dipinti macchiaioli, un *Ritrattino di signora* di Odoardo Borrani, e *Nello studio* di Vito D'Ancona⁴⁷. Fu proprio quella mostra che sanciva la rivalutazione della pittura macchiaiola quale modello di stile e di semplicità memori della tradizione quattrocentesca toscana, a rendere sempre più intensa e brillante l'attività di mercante-amatore di Mario Galli. Coadiuvato dall'amico Ruggero Focardi, si prodigò a sostenere l'arte dei macchiaioli anche attraverso l'organizzazione di mostre. A tal proposito Giardelli riporta come già nella tarda estate del 1910 Focardi ne avesse

⁴³ L. Lucchesi, *La collezione dello scultore Rinaldo Carnielo*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, a cura di L. Mannini (Firenze), Polistampa, Firenze 2011, pp. 217-219.

⁴⁴ Collezionista d'arte (Fiesole 1887 - Firenze 1983). Dal 1913 al 1924 visse a Buenos Aires, svolgendo attività di mercante di quadri macchiaioli e promuovendo gli artisti italiani contemporanei. Allestì a Lima nel 1922 il Museo d'arte italiana, organizzò nel 1923 a Buenos Aires l'Esposizione d'arte italiana, dove dedicò una sala anche alle opere ottocentesche da lui acquistate dagli eredi Carnielo, e nel 1924 fece realizzare a G. Graziosi e V. Gemignani la monumentale Fuente China per Lima.

⁴⁵ Scultore fiorentino, tra le sue mani sono passati i più importanti capolavori macchiaioli che egli raccoglieva esponendosi economicamente oltre misura per essere poi costretto a cederli a importanti collezionisti, come Giacomo Jucker: da *Casa e marina a Castiglioncello* (1862) di Borrani, a *La filatrice* (1862) di Cabianca, alla mai esposta in precedenza *Ciocciara - Ritratto di Amalia Nollenberg* (1881 ca.) di Fattori, sono solo alcune opere che rappresentano in mostra la collezione Galli.

⁴⁶ A. Franchi, *Giovanni Fattori*, Firenze 1910, p. 6.

⁴⁷ *Esposizione Retrospettiva della Società delle Belle Arti. Catalogo*, Firenze 1910, p. 82, n. 157; p. 133, n. 597.

organizzata una ad Arezzo, quasi un'eco di quella fiorentina⁴⁸, cui sarebbero seguite le più significative manifestazioni volte allo scopo di sostenere l'arte dei macchiaioli, fra cui la celebrazione del centenario di Fattori nel 1925, prestando circa novanta delle cento opere da lui possedute. L'attività di Galli si sarebbe conclusa solo con la morte giunta all'indomani della Seconda guerra mondiale, quando il suo impegno era rivolto al progetto di un'importante, grandiosa esposizione dei macchiaioli, impegno che sarebbe stato assolto da Mario Borgiotti nell'estate del 1946⁴⁹.

Diversamente dalle collezioni di Bruno e di Sforzi, si sa molto della collezione di Enrico Checcucci, di cui sono stati realizzati dei cataloghi; mercante-collezionista affiancato da Mario Galli nella ricerca dei capolavori, in un rapporto che mescolò costantemente vicinanza e rivalità, Checcucci attinge ad alcune delle prime e più importanti collezioni di pittura macchiaiola nella fase della loro dispersione come quelle di Banti e Carnielo, come si evince dal testo *Riflessioni critiche a partire dagli esordi del collezionismo macchiaiolo*⁵⁰. Nel 1910 un centinaio di opere della sua raccolta viene presentato all'"Esposizione retrospettiva dei Macchiaioli" organizzata dalla Società delle Belle Arti di Firenze. Purtroppo nel 1913 Checcucci per instabilità della sua azienda si trova nella situazione di dover mettere in vendita la sua collezione di duecentottantotto opere. A tal proposito afferma: "È pur vero che nulla va distrutto di ciò che è bello, e che lo sparpagliamento di tutte queste opere sarà una seminazione feconda"⁵¹. Ma negli anni successivi a questa vendita, resosi conto di aver disperso un nucleo importantissimo di dipinti e del fatto che il mercato artistico nazionale era molto povero delle opere di Boldini, diventato inarrivabile anche dal punto di vista economico, Checcucci si rimette a caccia di altri capolavori, e si capisce come la seconda raccolta sia stata il veicolo di passaggio tra le collezioni storiche (Banti e Carnielo) e le più note collezioni lombarde degli anni trenta e come pertanto sia difficile rappresentarla della vastità e conformità della sua conformazione. Nei quindici anni che intercorrono tra la prima e la seconda collezione Checcucci, rappresentate dai rispettivi cataloghi di vendita, va situata l'attività di consulenza e di scambio.

Si arriva così a metà Novecento, a un nuovo capitolo del collezionismo macchiaiolo, quando nel 1955 giunge a Milano Mario Borgiotti con l'intento di contribuire alla valorizzazione dei macchiaioli stimolando la formazione di nuovi collezionisti; la sua poliedrica attività di esperto e divulgatore della pittura dei macchiaioli si esplicherà dal 1956, anno della prima mostra di questi artisti a Palazzo Pitti.

⁴⁸ M. Giardelli, *I Macchiaioli e l'epoca loro*, Milano 1956, pp. 377 - 464.

⁴⁹ *I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge*, op. cit., p. 175.

⁵⁰ C. Ulivi, *Riflessioni critiche a partire dagli esordi del collezionismo macchiaiolo*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, [Firenze, 2011-2012], a cura di L. Mannini, Firenze 2011, p. 189.

⁵¹ cit. in C. Sisi, *Dalla parte dei Macchiaioli, collezionismo e memoria*, in *La collezione Renato Bruson. Boldini, Fattori, Lega, Segnattini, Signorini e i vedutisti*, catalogo della mostra [Parma, 2014-2015], a cura di G. Godi, C. Mingardi, Parma 2014, p. 25.

I Dioscuri dell'Ottocento

Come si può evincere consultando il volume *Il tempo di Signorini e De Nittis, L'Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni*, Via Manzoni a Milano, un tempo via Del Giardino, ha rappresentato dal dopoguerra il cuore del collezionismo dell'arte moderna prodotta a seguito dell'Unità d'Italia. Tra piazza Cavour e La Scala, hanno avuto successo due dei più decisi difensori della pittura italiana dell'Ottocento: Mario Borgiotti e Enrico Piceni. A breve distanza l'uno dall'altro, in un prestigioso appartamento al numero 30 in Palazzo Gallarati Scotti il primo, al numero 16 in una mansarda il secondo, sono stati per molto tempo referenti principali di alcuni dei maggiori protagonisti dell'arte europea di quel periodo. Straordinario come, con autorevolezza abbiano orientato il gusto influenzando il collezionismo in tempi in cui l'affermazione di nuove tendenze oltre oceano obbligava Rodolfo Pallucchini a rimarcare nel 1950 che la partecipazione italiana doveva essere vagliata in modo da presentarsi degnamente al confronto di quelle straniere. Fondendo intuizione ed esperienza, passione e sensibilità, mettendo sullo stesso piano forma, tecnica e composizione, i due collezionisti avevano scritto saggi illuminanti, recuperando il metodo introdotto dall'antiaccademico Giovanni Morelli. Caratterizzati dalla sorprendente capacità di risalire alla paternità del quadro indipendentemente dall'iconografia, restituirono identità a non pochi capolavori, stabilizzandoli attraverso un'intensa attività editoriale e la promozione di mostre di alto livello. Ecco che non possono essere configurati come semplici amateur, ma piuttosto meritevoli eredi del pensiero di un esteta come Enrico Somaré alla cui figura di critico-conoscitore si sono ispirati. Della "completezza" del personaggio di Borgiotti come autodidatta, pittore, amatore e divulgatore hanno scritto Pietro Annigoni, Ardengo Soffici e Orio Vergani, mentre gli interessi di fine intellettuale e le preferenze figurative di Piceni sono state illustrate da Mario Monteverdi. Ebbene queste due figure gareggiarono per quasi trent'anni, in difesa dei proprio artisti prediletti. Se nel 1963 vediamo Piceni canonizzare de Nittis in un vasto catalogo generale, divenendone l'esperto per eccellenza, Borgiotti in risposta pubblica *Genio dei Macchiaioli* (1964), affermando la propria autorevolezza. Piceni dal canto suo, in stretto rapporto con Zandomenighi, nel 1967 organizza a Parigi un'antologica sull'artista, pubblicando contemporaneamente il corpus corredato da un'esaustiva ricostruzione storiografica. Anche Borgiotti nel 1968 intensifica il suo operato, alla Galleria Sant'Ambrogio di Milano presenta *La lezione pittorica di Fattori*, ed è anche per questo contributo che sempre più l'interesse internazionale si appunta sul movimento fiorentino, attenzione che sfocerà nel 1975 nella realizzazione alla Haus Der Kunst di Monaco di Baviera della grande mostra *Toskanische Impressionen* curata da Erich Steingraber, Direttore della Alte Pinakothek. Diversi per carattere e temperamento, sin dall'inizio mostrano preferenze ben distinte: se Borgiotti, in quanto lui stesso pittore, considera la tecnica uno degli elementi essenziali per la riuscita del quadro, ciò spiega la predilezione per un'arte creativa, maturata da un moderno impiego del colore come appunto quella dei Macchiaioli. Piceni invece si mostra sensibile alle caratteristiche e peculiarità della scena, meglio se d'impronta parigina. È la pittura sulla quale aveva fatto da apripista in Italia Angelo Sommaruga, creando a Milano e in Brianza negli anni Venti-Trenta le prime raccolte costi-

tuite da quadri di Zandomeneghi e de Nittis⁵². Due orientamenti quindi opposti, ma nel contempo complementari per come la linea impressionista di Piceni e quella macchiaiola di Borgiotti trovano un'ideale convergenza nella profetica visione di un Ottocento aperto al mondo espressa da Diego Martelli nella lettera del 1878 inviata da Parigi e indirizzata a Francesco Gioli:

“Ho trasportato in casa mia, e collocato alle pareti quasi tutte le cose di Fattori e le ho messe accanto a due pitture francesi, una di Pissarro e una di Moreau molto belline. Però mi conforta il pensiero che le cose del nostro Gianni, ed anche uno studietto del Nappa Cane [Zandomeneghi], ci stanno bene a fianco, e dimostrano la vera stoffa d'artista che il Fattori possiede, da questo mi è venuta l'idea di fare una piccola raccolta internazionale d'impressionisti, ed ho scritto a Fattori perché mi mandi un pezzo di tela o di tavola dipinta dal vero di Cannicci, di Signorini e lo stesso dico a te e ad Eugenio [Cecconi] ché in tal modo mi gioverei del contrasto e del confronto”. Il merito di Borgiotti e Piceni, trasposto in questa mostra, è quello di aver fuso armonicamente due mondi diversi per mentalità e contesto socio-culturale, ma vicini per la ricerca di un'espressività non convenzionale. In questo metaforico ponte tra il Caffè della Niuelle Athènes e il Michelangiolo sta la soluzione trasversale dell'interrogativo sul rapporto Macchiaioli-Impressionisti. In occasione dell'omaggio tributato a Zandomeneghi alla Biennale del 1952 scriveva Piceni: “Quando giunse a Parigi era già un pittore formato, un artista d'avanguardia come si dice oggi, agguerrito dall'esperienza macchiaiola [...] stabilire quanto egli abbia dato agli impressionisti e quanto ne abbia preso è un indovinello”.

Mario Borgiotti: una collezione votata alla analisi tecnico - formale

“Davanti a questa Livorno crepuscolare, ma stravolta, lirica a pieni polmoni, Borgiotti è un ragazzino assetato di sapere [...] e per campare e poter ricevere lezioni si avvicina a un figaro che cava suoni egregi dall'archetto: s'improvvisa garzone ai suoi ordini, con umiltà [...] Nella bottega vengono i pittori più rinomati della Livorno post-macchiaiola, e Borgiotti scopre e s'innamora della pittura. Giura a se stesso che vivrà di pittura e per la pittura, che sarà valorizzare i grandi pittori”⁵³.

Come asserisce Claudia Fulgheri, contemporaneamente, quindi alla maturazione dell'attitudine collezionistica di Borgiotti, si fondano le premesse dell'attività di pittore, che troverà massima espressione nella galleria di ritratti di “uomini illustri”, tanto quanto dei compagni di vita. Nel corso dei suoi svariati viaggi a Parigi conobbe Zandomeneghi: proprio nel suo studio, in quelle tavolette gelosamente custodite e accuratamente appese, Borgiotti fu folgorato dalla rivelazione luminosa

⁵² *Il tempo di Signorini e De Nittis, L'Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni*, catalogo della mostra a cura di Claudia Fulgheri e Camilla Testi (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 2 luglio 2016 - 26 febbraio 2017), Fondazione Matteucci per l'Arte Moderna, 2016, pp. 15-19.

⁵³ A. Santini, *Mario Borgiotti*, Alfieri & Lacroix, Milano 1966, p. 9.

della “macchia”, innamorandosene e comprendendone la carica rivoluzionaria⁵⁴. Il maestoso Hotel Palazzo fu luogo in cui Borgiotti incontrò il suo maestro spirituale, Mario Galli, momento ricordato come uno dei più intensi⁵⁵:

“Galli, il più acuto e raffinato intenditore dei Macchiaioli, che era venuto a Livorno per organizzare una mostra dei Macchiaioli all’Hotel Palazzo [...] aveva la straordinaria capacità di inoculare in un’altro la passione per l’arte; nonostante la differenza di età, nacque una comunione di intenti così stretta che mi ha seguito per tutta la vita”⁵⁶.

Un sodalizio che si arricchisce di una confidenza molto stretta, come si può intuire anche da alcuni ritratti di Galli eseguiti da Borgiotti stesso. Tale amicizia si traduce, rafforzandosi nel tempo, in una perfetta adesione di intenti e ideali, che condurrà, al momento del ritiro del più anziano mercante, ad un passaggio di consegne, come ci trasmette Santini, nell’operato critico e commerciale:

“Fa la conoscenza di Mario Galli, l’esperto appassionato fiorentino dei Macchiaioli, e acquista uno dei suoi Fattori, una marina. “Quanto vuole?” “Per cento lire” “Accetta una cambiale?” Il Galli sorride e gli stringe la mano, ammirato. Borgiotti firma [...]. Galli si convinse presto che il giovane Borgiotti aveva le carte in regola per continuare la sua opera. Trovò in lui un discepolo di straordinaria attitudine. I Macchiaioli erano ancora i “parenti poveri” degli artisti di successo, come ebbe a definirli Emilio Cecchi che fra i primi li comprese e sostenne. Il Galli era il loro più valido paladino, ma essi non avevano un mercato sicuro, all’altezza del loro valore. Quando Galli morì, le sue ultime parole furono per Borgiotti: “So di lasciarli in mani buone”⁵⁷.

Come sottolineato in *Il tempo di Signorini e De Nittis, L’Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piveni*, dopo aver acquistato nel 1929 un primo Fattori (*Dietro l’orto*) dal nucleo di opere del Galli invendute alla Galleria Pesaro, con il suo supporto amplia il proprio raggio d’azione nell’area lucchese, prima allestendo alla Bottega d’Arte Calligani del capoluogo una esposizione di opere macchiaiole che attrae gli interessi delle famiglie più in visita, poi continua affittando una saletta di fronte all’Hotel Royal a Viareggio per istituirvi l’appuntamento espositivo fisso relativo ai Labronici e all’Ottocento. Nel 1983, forte di tali conquiste, Borgiotti compie il primo spostamento del proprio centro gravitazionale da Livorno a Firenze, evento decisivo e importante ma sofferto. Qui dal Palazzo Migliorini di via Magliabechi, poi da Via del Proconsolo, dove risiederà fino al 1943, egli prosegue incessantemente la propria attività di mercante, forgiando la propria abilità di

⁵⁴ P. Nicholls, *Dialogo con un artista. Mario Borgiotti, una vita per i Macchiaioli. Appunti, note e testimonianze raccolte e corredate da Paul Nicholls*, Edizioni Paul Nicholls, Milano 1976.

⁵⁵ C. Fulgheri, *La “purissima perla”*, in *Il tempo di Signorini e De Nittis, L’ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piveni*, op. cit., pp. 31-95.

⁵⁶ A. Santini, *Mario Borgiotti*, Alfieri & Lacroix, Milano 1966, p. 9.

⁵⁷ A. Santini, *Mario Borgiotti*, Alfieri & Lacroix, Milano 1966, p. 9-11.

discernimento qualitativo. Il fervente clima letterario fiorentino dovette instillare in Borgiotti il desiderio di dare forma critica compiuta al proprio pensiero, già forte dell'esperienza pittorica e della rete di contatti con il mondo collezionistico e mercantile. Lo strumento editoriale, nella sua forma divulgativa, con commento e ampia illustrazione, venne individuato come forma primaria per evidenziare l'azione di recupero e valorizzazione dell'Ottocento italiano e dei Macchiaioli. Tale impulso gli fornirà la carica necessaria per la messa a punto negli anni successivi, dell'articolato corpus di opere volte alla promozione, difesa e diffusione di quel periodo artistico. Un cammino iniziato con la pubblicazione nel 1946 per la casa editrice Arnaud del volume *I Macchiaioli*, raccolta critica e illustrata di una selezione di opere dalla propria collezione, col desiderio di stabilire "l'esatto valore artistico dei Macchiaioli", in un momento di decisa egemonia impressionista sia per quanto riguarda i contributi critici che quelli espositivi, quali la mostra sulla pittura francese curata da Bernard Berenson, inaugurata il 29 giugno 1945 nelle sale di Palazzo Pitti. Nelle righe iniziali di *I Macchiaioli* Borgiotti spiega le motivazioni scatenanti una simile iniziativa critica, le stesse che lo guideranno nelle scelte successive: egli si muove spronato a creare un sistema di promozione della scuola macchiaiola parallelo a quello messo in campo, anche in territorio italiano, per la pittura francese, a colmare la "mancata valorizzazione" dovuta alla assenza di "coraggiosi e intelligenti editori" alla "insufficiente [...] iniziativa e [...] organizzazione dei commercianti d'arte", nonché a rettificare la "scarsa conoscenza da parte straniera della pittura macchiaiola"⁵⁸: proprio per questo motivo il testo è riportato in tre lingue, una scelta pionieristica nell'editoria artistica italiana. A coronare il progetto si inserisce la concessione da parte del Sovrintendente Giovanni Poggi di cinque sale della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti (stessa sede che ospitò, un anno prima, l'esposizione di pittura francese)⁵⁹. La lettera del 23 giugno 1946 conservata nell'archivio dell'Istituto Matteucci di Viareggio⁶⁰, inoltrata da Borgiotti all'amico Gino Romiti, in un momento di crescente entusiasmo patriottico conseguente il referendum del 2 Giugno, costituisce una testimonianza della rilevanza che l'evento assunse non solo sul piano personale, ma anche all'interno del contesto storico-critico, nel porre le fondamenta per l'ufficializzazione della pittura macchiaiola nell'avviare la sinergia fra collezionismo privato e pubblico:

"Come ti dissi, ho già scelto le sale a Palazzo Pitti per la mostra dei miei "Macchiaioli" [...]. Ho scelto cinque sale [...] sarà una cosa bellissima e un avvenimento eccezionale per me. È la prima volta che Palazzo Pitti apre le sue sale a un privato per esporre la propria raccolta. Anche questo è un miracolo voluto dai Macchiaioli. Dillo a tutti i fessi, l'entusiasmo e la fede smuovono le montagne e credi che tutto avrei pensato ma mai avrei potuto pensare che un giorno avrei avuto le sale di Palazzo Pitti a mia disposizione, con una mostra fatta a mio nome [...]. Sarà un momento d'auge per i nostri poveri grandi Macchiaioli e chissà che non si svegli finalmente su di loro un interesse internazionale? Sareb-

⁵⁸ M. Borgiotti, *I Macchiaioli*, Arnaud Editore, Firenze 1946, p. 8.

⁵⁹ *Il tempo di Signorini e De Nittis, L'Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni*, op. cit., pp. 31-95.

⁶⁰ *Il tempo di Signorini e De Nittis, L'Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni*, op. cit., p. 39.

be l'ora. Oltre al valore morale, sarebbe una ricchezza per la Nazione. Ma sarà proprio vero che non ci sono altro che gli Impressionisti?”.

L'episodio espositivo inoltre farà da occasione per l'ampliamento della sezione ottocentesca della Galleria, grazie alle conseguenti donazioni di illuminanti collezionisti (quali Gaetano Marzotto), fra i quali lo stesso Borgiotti che nel 1952 affiancherà il nucleo di disegni di Signorini, precedentemente esposto nella mostra organizzata dalla Antica Compagnia del Paiolo alla Galleria degli Uffizi. Il successo di entrambe le circostanze ebbe ampia eco. Non pare azzardato affermare che, dal dopoguerra, l'attività mercantile ed editoriale di Borgiotti apportò un fondamentale contributo allo studio e valorizzazione della produzione di Lega; una quantificazione numerica che consideri i soli acquisti e vendite, l'imponente mostra di Palazzo Pitti del 1946 e le note pubblicazioni dedicate ai Macchiaioli, giunge a evidenziare “novantacinque [dipinti] pubblicati; settanta opere inedite ritrovate [...]; venticinque opere riscoperte”⁶¹.

Come afferma Claudia Fulgheri, Borgiotti si impegna nella presentazione al pubblico di opere inedite — quali *L'adolescente* di Lega, *Il pergolato* (1866 circa) di Abbati, *Il muro bianco* (1866 circa) di Signorini), frequentemente tratti dalla propria collezione che permettano di definire nuovi parametri di valutazione e di far emergere un volto ignorato dell'arte toscana del secondo Ottocento; uno scopo perseguito con l'impegno espositivo, come nel caso della mostra organizzata nel Salone dello stabilimento termale “Tamerici” di Montecatini Terme (1951), dove cura l'esposizione di sessantasei opere. Ma anche con alcune pubblicazioni, fra cui si ricordano il volume *12 Capolavori Macchiaioli* (1949), testo in quattro lingue accompagnato da tavole a tutta pagina pagina che invitano a una lettura nuova dei dipinti, e *Opere inedite dei Macchiaioli* (1952). Inoltre a rafforzare l'affermazione in territorio extra-toscano sono la partecipazione alla Sesta Quadriennale di Roma (18 dicembre 1951 - 15 maggio 1952), con opere di Abbati, Costa, Fattori, Sernesi dalla propria collezione, e anche la partecipazione alla mostra del 1956 alla Galleria d'Arte Moderna di Roma con Palma Bucarelli, per cui presterà *Il chiostro con monachine* di Puccinelli, *Signora in nero* e *La vacca nera* di Fattori, *Lido con buoi al pascolo* e *Bimbi a Castiglioncello* di Abbati, *Parma* e *Luci e ombre* di Cabianca, *Bocca d'Arno* di Costa. Contemporaneamente si infittiscono i contatti di Borgiotti con il mondo del collezionismo milanese e delle sue gallerie, come si intuisce dalla corrispondenza con Anna Franchi, Enrico Somarè, Luciano Cassuto e Siro Carini e Gerardo Celestini, questi ultimi rispettivamente titolare e direttore della Galleria Carini. Muovere il proprio quartier generale da Firenze a Milano nel 1956 fu un atto direttamente conseguente ai progetti già avviati negli anni precedenti. Casse di risonanza del rilancio della pittura macchiaiola operata da Borgiotti, tra 1951 e 1956 furono le Gallerie Carini, Celestini, Molteni, Guglielmi, Sacerdoti, e Gussoni di Milano; dal momento dell'inaugurazione del proprio studio nel Palazzo Gallarati Scotti, in via Manzoni 30, Borgiotti avrà una presa più diretta e agevole su tale attività. Si possono ricordare la mostra del 1959, intitolata *Macchiaioli 100 opere*, e quella per il cinquantenario della morte di Fattori, allestita l'anno precedente; un evento di enorme successo, con oltre 20.000 visitatori e un grande

⁶¹ G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, voll. I-II, Giunti Editore, Firenze 1987, vol II, p.9.

interesse dimostrato dalla stampa dell'epoca. La crescente fama di Borgiotti come mercante, collezionista e conoscitore attrae su di lui l'attenzione dell'editore Aldo Martello, grazie al quale Borgiotti riesce a portare a compimento le pubblicazioni più rilevanti, dotandole di un carattere di maggiore scientificità. Sottoponendo all'ammirazione del pubblico ben 193 opere in *Poesia dei Macchiaioli* edito nel 1958, affianca l'inquadramento storico della macchia a un profilo critico incentrato sui singoli artisti, agli apparati bibliografici specifici e ai dati tecnici dell'opera. Inoltre, lo stesso intento di trovare affermazione in opere sconosciute, favorendone l'osservazione fuori dagli schemi artificiosi delle mode, ne stimola la collaborazione a fianco di Alfredo Schettini e Giorgio Nicodemi, al rilevante compendio in tre tomi *I grandi pittori dell'Ottocento italiano*. Nel corso della sua permanenza a Milano uno degli incontri più fruttuosi fu quello con Emilio Gagliardini, un imprenditore e collezionista il cui nome è celebrato alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, con un lascito di circa cinquanta opere dove si trovano dei quadri capolavoro conquistati grazie all'intuito di Borgiotti. Conosciuto negli anni Sessanta, come conferma l'acquisito di *Novembre sull'Arno* di Borgiotti, in occasione della personale alla Galleria Gussoni, egli ne indirizzò il gusto collezionistico, nutrendo allo stesso tempo un sodalizio che aveva come obiettivo la volontà di rilancio della produzione artistica dell'Ottocento italiano⁶². È sempre grazie all'aiuto economico finanziario di Gagliardini se Borgiotti riesce a dare un'impronta originale alle due pubblicazioni prima citate, impronta che ritorna anche in *Genio dei Macchiaioli*, due volumi pubblicati nel 1964 per Alfieri & Lacroix. A quest'altezza Borgiotti ha sviluppato la maturità nel suo giudizio critico, e tale consapevolezza gli deriva anche dal paragone con gli Impressionisti dei quale riesce a vedere i dipinti e studiarli nei suoi soggiorni a Parigi tra 1962 e 1963:

“Riassumo ancora i miei argomenti per ribadire, specialmente di fronte alla critica ed agli amatori italiani e stranieri, non solo gli eccezionali meriti artistici, ma anche l'importanza storica dei nostri Macchiaioli: il rinnovamento da essi impresso all'arte italiana, si svolse contemporaneamente a quello degli impressionisti francesi e va considerato come un contributo importante dato al nuovo corso della pittura europea. La simultanea apparizione a Parigi e a Firenze di un anelito alla libertà di interpretazione del vero con la rapidità visiva di una tecnica immediatamente aderente alla realtà, è un fatto che prova l'identità rivoluzionaria delle vedute alle quali aderì la pittura di tutta l'Europa”⁶³.

Sempre nell'archivio dell'Istituto Matteucci di Viareggio, si trova un appunto biografico databile al 1963 dove Borgiotti appare consapevole del proprio fondamentale contributo:

“Via via gli aneddoti passavano in seconda linea e si guardavano le opere [...]. Insieme, Giuseppe Abbati, il Sernesi, Odoardo Borrani, Cristiano Banti, Vito D'Ancona, il Cecioni, il Cabianca, il Cannicci e tanti altri uscivano dal silenzio ovattato nel quale erano stati confinati. Direttori di Musei, schiere di amatori si svegliavano, si accaparravano le testimonianze della presenza dei Macchiaioli; studiosi di

⁶² *Il tempo di Signorini e De Nittis, L'Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piveni*, op. cit., pp. 31-95.

⁶³ *Ivi*, p. 43.

adoperavano per illustrare le loro opere. Ho avuto la fortuna di essere stato tra questi ultimi e di aver fatto conoscere quanto mi parve degno di essere rivelato. Non posso dimenticare di quanto aiuto mi furono Giovanni Papini, Giovanni Poggi, Salvatore Romano, Ardengo Soffici, Piero Bargellini nella mia opera di rivelazione e di rivalutazione, perché da essi e dai loro incoraggiamenti mi venne il desiderio di dare alla luce una bella serie di libri dove le opere dei Macchiaioli figurano luminose; e più mi sento penetrato di riconoscenza, ora, vedendo di quanta fortuna furono giudicati degni i dipinti che, radunati nel “Grattacielo” di Livorno in una mostra promossa da P. Egidio Guidubaldi S.J., stanno ora percorrendo sotto gli auspici dell’American Federation of Arts, le principali città degli Stati Uniti, ospitati nei più famosi Musei”.

Anche in questo grande progetto di esportazione dei Macchiaioli negli Stati Uniti, consistente in una serie di mostre dal titolo *Macchiaioli Toscani d’Europa* (1963), la lungimiranza di Borgiotti trova sostegno in Gagliardini che viene coinvolto sia come collezionista sia come organizzatore di una mostra itinerante nei musei americani, tramite la società Europa Oggi di Montecatini Terme. Per il successo riscosso, la rassegna fu prorogata e rientrò in Italia solo nel dicembre 1964.

La piena immersione nell’ambiente milanese non impedì il rafforzarsi del legame con la realtà collezionistica fiorentina, in particolare con la galleria di Italo Spinetti; in occasione della mostra autunnale in corso nei mesi di settembre e ottobre del 1966, Borgiotti consolida l’appuntamento chiamandolo “Settembre fiorentino”; con cadenza annuale quindi egli predispone una piattaforma per il rilancio commerciale, oltre che critico, di “opere selezionate e rare, molto inedite”⁶⁴, non solo di ambito macchiaiolo e post-macchiaiolo, ma anche extra-toscano. Successivamente, nel novembre del 1966 alla Galleria Gussoni di Milano Carlo Munari presenta una personale di Borgiotti. A distanza di un anno — ottobre 1967 — in quegli stessi spazi, sarà inaugurata da Gagliardini la nuova Galleria Sant’Ambrogio; il luogo divenne attualizzazione del sogno di Borgiotti e Gagliardini, con la collaborazione di Paul Nicholls, di riscoperta e valorizzazione dell’ottocento italiano, anche tramite lo strumento editoriale, la Collana d’Arte Sant’Ambrogio. In occasione della mostra commemorativa dei sessanta anni dalla morte di Fattori tenutasi nel 1968 viene pubblicato, assieme a Nicholls, *La lezione pittorica di Fattori*, rientrante nella Collana. Ecco che la produzione scritta di carattere storico-critico risulta inscindibile dall’attività espositiva, risultato del binomio Borgiotti-Nicholls: nel 1969 la mostra *La donna e i bimbi nell’arte del nostro Ottocento pittorico* viene corredata dalla pubblicazione di una triologia, omonima. La collaborazione tra i due continuerà anche nell’opuscolo *Mario Borgiotti, una vita per i Macchiaioli* (1976) che Nicholls dedica a Borgiotti per i suoi sessanta anni. Borgiotti dà la possibilità a una nuova generazione di studiosi di proseguire il suo cammino, tra cui Giuliano Matteucci col quale l’eccellente pittore e collezionista collabora tra 1965 e 1975, contribuendo alla redazione dei cataloghi a cura di Matteucci come quello della mostra su Telemaco Signorini organizzata presso il Centro d’Arte Dolomiti di Cortina d’Ampezzo, quello dedicato a Ulvi Liegi (1970) e quello sull’esposizione di pittura dell’Ottocento tenutasi alla Galleria Spinetti (1973). Ma Borgiotti partecipa attivamente anche al rilancio della scuola post-

⁶⁴ *Il tempo di Signorini e De Nittis, L’Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni*, op. cit., p. 45.

macchiaiola, prestando delle opere agli organizzatori della mostra al Forte di Belvedere di Firenze (1976) e alla rassegna *Toskanische Impressionen* di Monaco di Baviera (1975-1976), curata da Matteucci, Dario Durbé ed Erich Steingraber. Inoltre affianca Matteucci negli omaggi verso Oscar Ghiglia alla galleria bolognese di Paolo Stivani (1974), alla milanese Sant'Ambrogio di Nicholls (1974) e al Centro d'Arte Dolomiti di Cortina d'Ampezzo (1974-1975). Egli monitora anche il mondo del mercato d'asta, immettendo opere da lui autenticate ma anche partecipando in prima persona alle aste. Le tappe del suo lungo cammino saranno ripercorse nel catalogo *Gli anni milanesi di Mario Borgiotti*, relativo alla mostra realizzata al Museo Civico di Milano nel 1984, dove Matteucci cerca di offrire un punto di vista oggettivo e non affettivo del maestro.

Borgiotti morirà il 19 dicembre 1977 per malattia, e il giorno seguente la stampa lo ricorderà con una sua frase: "I Macchiaioli mi vogliono bene e il giorno in cui non vi sarà più dubbio sulla loro grandezza che è enorme, il mio destino sarà compiuto ed essi mi chiameranno nel Caffè Michelangiolo che certamente avranno riorganizzato per l'eternità"⁶⁵.

Enrico Piveni: una collezione fondata sull'assunto che la bellezza è piacere

Come asserito da Camilla Testi, all'alba degli anni Trenta, Enrico Piveni frequentava l'élite del mondo culturale per via delle sue vesti di traduttore di grandi classici, polizieschi e romanzi popolari, e anche per il suo scrivere delle colonne su l'*Ambrosiano*, giornale futurista. Aveva quindi già dato prova di quell'intuito e di quelle capacità grazie alle quali si sarebbe in seguito affermato come uno dei più autorevoli esperti della pittura italiana del secondo Ottocento, in particolare di tre figure italiane a Parigi: Giovanni Boldini, Giuseppe de Nittis, Federico Zandomenighi. Il colpo di fulmine arriva davanti a una tavoletta di de Nittis, caratterizzata da atmosfera nebbiosa, cavalli e donne della Ville Lumière; quel primo amore aveva iniziato a imporgli sforzi spropositati per le sue tasche, dati gli anni duri in cui si trovava. Alla sera a Milano, Piveni frequentava assiduamente mostre e vendite presso gallerie milanesi come da Lino Pesaro, al piano terra del Poldi Pezzoli; da Geri, in via Fiori Oscuri 3; e poi da Lurati, da Scoipinich, più tardi da Carini e alla Galleria dell'Annunciata. Tutti luoghi fondamentali per chi si occupava di pittura a cavallo tra XIX e XX secolo. Viene da chiedersi però chi dava ormai peso all'Ottocento "annientato" dalle avanguardie novecentesche? O agli artisti espatriati e oscurati dall'Impressionismo francese? Agli occhi del regime fascista l'Ottocento italiano non meritava di essere valorizzato. La critica ufficiale, presa dai contemporanei, esaltava il gruppo Carlo Carrà, Mario Sironi, Giorgio de Chirico, Arturo Tosi. Il Futurismo aveva ripreso nuovo slancio e il Gruppo Novecento, sostenuto da Ugo Ojetti tra l'altro, si stringeva attorno a Margherita Sarfatti. Poi c'erano l'Astrattismo, il Chiarismo, nel 1938 nasceva il movimento di Corrente. L'idea dominante era che nel secolo precedente l'Italia non avesse avuto

⁶⁵ *Ibidem*.

un solo artista degno di nome, eccetto forse Segantini e Medardo Rosso. Ma fin da allora, Piceni scommesse su Boldini, de Nittis e Zandomeneghi, ricordando che gli Impressionisti, ciascuno dei tre aveva assorbito solo ciò che poteva arricchirlo, senza assopire la propria personalità e arte. Gli fece da guida nella sua impresa di rivalutazione critica Angelo Sommaruga, dal quale verso la fine degli anni Venti acquista all'asta *La Masseria* di de Nittis. Era una tela piccola con una rappresentazione di campagna, e Sommaruga incuriosito volle conoscere l'acquirente dato che il prezzo di vendita stabilito era oneroso. Ecco che da quell'incontro nacque la loro collaborazione, testimoniata da un corpus di circa 150 lettere, inviate tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta. La corrispondenza dà una misura del lavoro capillare che dovettero sobbarcarsi per riuscire nel difficile proposito di rilanciare i loro pittori, quasi del tutto ignorati dalla critica, convinta che la ricerca artistica dell'Ottocento italiano non fosse degna di nota.

Sommaruga venne a mancare per le conseguenze di una caduta a guerra iniziata, ma quando morì, il collezionismo aveva raggiunto vertici inaspettati, tanto che amatori e intenditori si accalcavano nelle sale delle aste, sfidando persino gli allarmi aerei.

A tal proposito scrive Piceni: "Poi vennero i bombardamenti massicci e le gallerie d'arte furono praticamente colpite tutte quante. Sffollamento, coprifuoco. Niente più aste... Che dico? Niente più pareti, quasi, per appendere i quadri... Chi avrebbe mai più pensato alla pittura in un mondo così sconvolto?"⁶⁶. Invece, finita la guerra, Piceni proseguì lungo il cammino intrapreso, sempre diviso tra Milano e Parigi, cercando quei segni della Belle Époque che Giovanni Boldini ben rappresentava. Fu in quegli anni d'oro che la XXVI Biennale veneziana ospitò nel 1952 una retrospettiva su Zandomeneghi, la seconda dopo quella, altrettanto grandiosa ma passata inosservata, allestita nel 1914 da Vittorio Pica e Angelo Sommaruga. La retrospettiva vide trentadue opere presentate, e poté contare sulla collaborazione di Roberto Longhi che si occupava di Zandomeneghi da vent'anni. Ma un anno di grandi risultati fu il 1963, al quale risale la mostra su Boldini al Jacquemart André di Parigi (e poi a Ferrara): la mostra venne curata da Piceni e dalla vedova dell'artista, Emilia Cardona. Seguirono negli anni successivi importanti pubblicazioni di cataloghi in particolare su Zandomeneghi⁶⁷. Si deve a Piceni il fatto di aver posto fine a molti stereotipi: su Boldini come artista delle donne fatali e poco equivoche; su de Nittis come pittore superficiale di Parigi e Londra; su Zandomeneghi considerato colui che copia Degas e Renoir. Seppe dare risonanza anche al movimento dei Macchiaioli, quando non era contato riconoscerne il valore, nonostante gli studi di Emilio Cecchi ed Enrico Somarè e la rivalutazione operata da Borgiotti che li portò alla ribalta; nonostante il riconoscimento di cui godeva già Fattori, Piceni sentì la necessità di ricordare che l'artista non era solo "quello dei cavalli e dei soldati", esisteva un Fattori paesista e ritrattista.

"L'arte del livornese possiede la semplicità, l'austero fascino delle grandi forze della natura e [...] al pari degli spettacoli naturali la sua opera è fuori dal tempo; Primitivismo e Impressionismo, Quattro-

⁶⁶ E. Piceni, *Uomini e quadri*, in *Lettura*, 25 Ottobre 1946.

⁶⁷ *Il tempo di Signorini e De Nittis, L'Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni*, op. cit., pp. 95-169.

cento e Novecento, tutti i richiami sono validi, tutti i paragoni legittimi. Che cosa v'è di più astratto (o surrealista se preferite) di certe sue stralunate marine, grandi poco più di un palmo, e immense?"⁶⁸.

Conclusioni finali sul collezionismo macchiaiolo

Margherita d'Ayala Valva, nel suo saggio *Cézanne, Fattori e il collezionismo fiorentino del primo Novecento. Il caso Sforzi*, aveva suggerito questa similitudine tra un albero genealogico e il primo collezionismo macchiaiolo; partendo dagli "antenati", la triade Martelli, Banti, Carnielo, la studiosa elenca la "seconda generazione": "Mario Galli, Gustavo Sforzi, Enrico Checcucci, Luigi Sambalino, Vincenzo Giustiniani, Romolo Monti, Emanuele Rosselli"⁶⁹. La nascita delle vicende collezionistiche dei personaggi elencati si può collocare tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del secolo successivo. Tranne la raccolta Sforzi che è giunta quasi integra sino ai nostri tempi, le altre verranno disgregate attraverso vendite, ma quel che è importante notare è che simili collezioni, in un periodo di ancora scarsa presenza di dipinti macchiaioli nelle raccolte pubbliche, rivestivano un ruolo importante per i primi cultori e studiosi del movimento. Nella "seconda generazione" di collezionisti, una delle prime raccolte a essere venduta all'incanto fu quella di Enrico Checcucci nel marzo 1913 a Firenze, ne seguiranno poi altre due storiche tenute alla Galleria Pesaro di Milano alla fine degli anni venti. Come già detto, anche la quasi totalità delle altre collezioni della "seconda generazione" andranno incontro a vendite: nel 1917 la raccolta Sambalino, corredata di un catalogo con il pregevole contributo critico di Mario Tinti, nel 1929 la raccolta Giustiniani, nel 1931 la raccolta Rosselli. A quest'anno risale anche la dispersione della collezione del duca di San Donato, questa volta indagata dalla penna di Emilio Cecchi. È da rilevare come tutte e quattro le ultime vendite citate si fossero tenute in due note gallerie di Milano, la Scopinich e la Pesaro. Silvestra Bietoletti, nel suo saggio *I macchiaioli e la cultura asiatica a Firenze tra le due guerre*, riguardo al fenomeno descritto puntualizza:

"La vivacità del mercato d'arte aveva assunto ritmi frenetici; le aste di collezioni macchiaiole divenivano sempre più frequenti, i quadri passavano da una raccolta all'altra, fino a acquisire inevitabilmente l'aspetto di oggetti di lucro, anziché di interesse spassionato per i loro valori estetici e culturali. Il collezionista medesimo, inteso come estimatore e conservatore attento alle opere di sua proprietà, pareva farsi più raro, tanto da divenire egli stesso motivo d'interesse quale intelligente e metodico raccoglitore d'arte secondo principi di qualità e di gusto"⁷⁰.

⁶⁸ E. Piceni, *Dieci anni fra quadri e scene*, Bramante, Milano 1961, p. 136.

⁶⁹ M. d'Ayala Valva, *Cézanne, Fattori e il collezionismo fiorentino del primo Novecento. Il caso Sforzi*, in *Studi in onore di Leone Ambron*, a cura di L. Casprini, D. Liscia Bemporad, Firenze 2004, pp. 79.

⁷⁰ S. Bietoletti, *I Macchiaioli. La storia, gli artisti, le opere*, Giunti 2001, pp. 108-109.

La vicenda collezionistica di Leone Ambron è stata ripercorsa nel 2002 in occasione di una giornata di studi, alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze, effettuata per inaugurare la fondazione a lui dedicata. Durante tutto l'arco della sua lunga esistenza egli fece del collezionismo un vero e proprio scopo di vita, nel 1938, a quarantadue anni, effettuò la sua prima donazione acquistando un dipinto alla Biennale di Venezia e destinandolo alla Galleria d'arte moderna⁷¹. Nel maggio 1947 realizzò il suo desiderio, espresso due mesi prima, di regalare alla Galleria fiorentina un gruppo di opere che facevano parte della sua raccolta. Entrarono così in Palazzo Pitti quarantaquattro dipinti, tra cui un superbo nucleo di opere macchiaiole, che unite a quelle del legato Martelli andranno a costituire il corpus più significativo del Museo. Il 29 novembre 1948 ci fu l'inaugurazione delle due sale destinate all'esposizione della raccolta; l'allestimento dei dipinti fu curato dallo stesso Ambron. Nel 1964 concretizzava un nuovo ingente lascito cedendo al museo fiorentino ottantuno dipinti, dei quali, anche stavolta, molti erano macchiaioli. Con tre ulteriori donazioni Leone Ambron, dal 1938 alla sua scomparsa, donò complessivamente alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti ben trecentottanta dipinti.

È un dato che in Italia, dalla seconda metà dell'Ottocento, importanti vicende collezionistiche hanno preso forma da esponenti appartenenti a famiglie facoltose, o da chi aveva fatto della compravendita di opere, o del loro studio un mestiere, mentre con l'avvio del Novecento sono stati anche gli 'uomini di affari', sensibili al richiamo dell'arte, a costituire raccolte prestigiose.

⁷¹ Condemi, *Il collezionista e mecenate Leone Ambron*, Polistampa 2002, p. 31.

Capitolo 3: Le mostre, per una storia della valorizzazione dei Macchiaioli

Prospettiva sulle esposizioni dell'Ottocento

In questo capitolo ci si propone di analizzare e fornire un quadro di quella che è stata la vicenda espositiva dei Macchiaioli dalle origini fino alla prima metà del Novecento, attraverso un percorso tra opere selezionate in ordine cronologico.

Come si evince in *Silvestro Lega, I Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra del 2007 a Forlì, il quadro *Ritratto di giovane uomo* di Lega lo troviamo esposto per la prima volta nel 1955 a Modigliana, nella mostra per il centenario della morte dell'artista, dipinto della sua prima stagione artistica che unisce sintesi espressiva con penetrazione psicologica del personaggio.

Un anno dopo, nel 1856, Telemaco Signorini al ritorno da un suo primo soggiorno a Venezia, espone alla Promotrice dipinti che verranno fortemente criticati per i toni violenti e per il chiaroscuro troppo accentuato, come si nota nelle opere di questo momento, da *Portici a Venezia* (1856 - 1857) a *Calle della Scuola a Venezia* (1856), esemplari di quel processo di costruzione delle scene attraverso lo strumento della "macchia" derivata dai bozzetti di storia. Si trattava certamente di frutti ancora acerbi, dato che in questi dipinti la composizione appare rigida e le figure e i luoghi molto sommari, ma si trattava probabilmente di un primo tentativo molto sperimentale di superare nella composizione la tradizionale costruzione prospettica e, nella definizione delle immagini, l'impiego del chiaroscuro accademico.

Questi limiti vennero presto superati: nel 1858 egli compie un secondo viaggio a Venezia, seguito dalla permanenza di alcune settimane nel golfo di La Spezia; e da questi viaggi, egli riportò studi che poi saranno impiegati per la realizzazione de *Il quartiere degli Israeliti a Venezia* (1860) e *Il merciaio di La Spezia* (1859), esposto alla Promotrice fiorentina del 1858. Quest'ultimo dipinto deve essere considerato come un vero e proprio incunabolo della pittura macchiaiola dal momento che verrà subito recepito da amici e colleghi come una soluzione esemplare, che additava la via di una costruzione della forma per contrarsi cromatici, superando i limiti del vedutismo "alla Barbizon", e soprattutto invitava ad abbandonare definitivamente le ricerche sul rinnovamento della pittura di storia. La vivacità intellettuale di Fiorella Favard, di cui si è parlato nel secondo capitolo, emerge dall'acquisto de *Il merciaio di La Spezia* quando viene esposto alla Promotrice Fiorentina del 1859.

Sempre come emerge nello stesso catalogo, nel 1861, essendo stata dimessa la stazione lorenese di Porta al Prato, costruita nel 1849 per la linea ferroviaria Firenze-Livorno, fu possibile utilizzarla, previa le opportune modifiche, come sede per l'Esposizione nazionale agraria, industriale e delle belle arti inaugurata il 15 settembre del 1861; questa prima esposizione italiana, fortemente voluta da Bettino Ricasoli, rimase aperta fino all'8 dicembre con grandissima affluenza di pubblico. Era tanto estesa che, perché i visitatori non si stancassero, erano state messe a loro disposi-

zione delle poltroncine a rotelle che si affittavano a ore. Nella sezione artistica dell'Esposizione che raccoglieva circa mille dipinti e oltre quattrocento sculture, poterono esporre loro opere Cabianca, Signorini, Borrani, Abbati che venne premiato, D'Ancona, Fattori, Lega, Luigi Bechi, Lorenzo Gelati, Serafino De Tivoli: l'arte dei macchiaioli si proponeva come il fatto nuovo della cultura figurativa dell'epoca⁷².

Due importanti appuntamenti espositivi segnano questo arco di anni: il concorso bandito a Firenze da Bettino Ricasoli il 23 settembre 1859, a cui Lega partecipa con *Il Generale Garibaldi a Varese*, oggi perduto, e la citata Prima Esposizione Italiana che celebra l'unità d'Italia, inaugurata da Vittorio Emanuele II il 15 settembre 1861 con sede a Firenze: qui Lega, che nel frattempo si era cimentato in quadretti ispirati a eventi risorgimentali, presenta *L'imboscata dei bersaglieri*. Su questa scelta scriverà: "In questo quadro io credo accennassi al distacco assoluto dalle diverse scuole avute. Lì ero io, che cominciava a fare come voleva, come sentiva, come sapeva"⁷³.

L'anno seguente, il quadro *Avanzi della chiesa di San Pietro a Portovenere* (1860) di Cabianca fu presentato alla Promotrice fiorentina del 1860, e poi nel 1865, dopo esser stato esposto a Napoli, il quadro figurò all'esposizione della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, allestita in palazzo Mocenigo a Venezia; da allora, è riapparso in pubblico soltanto nel 1975, a Monaco di Baviera, in occasione della mostra sui macchiaioli.

Sin dalla suddetta Promotrice del 1860 si nota, da parte dei macchiaioli, l'abbandono del soggetto di storia antica e la scelta di temi risorgimentali affrontati però con animo sgombro da pretese eroiche, inclinato anzi a ricavare dalla cronaca contemporanea gli aspetti che riguardavano la sfera degli affetti e gli episodi accantonati all'agiografia trionfalistica della storia ufficiale.

Spostandoci a Torino, nel 1861 erano esposti i quadri di Signorini *L'abbeverata* (1859) e *Il quartiere degli Israeliti a Venezia* (esposto un anno prima a Firenze come prima espresso) che gli valsero un notevole successo di critica, nello stesso anno egli si recò a Parigi per visitare il *Salon* di quell'anno e da quel momento la conoscenza diretta della pittura europea contemporanea favorì in lui riflessioni che lo portarono a convincersi della necessità di superare la macchia, per arrivare a modulazioni più complesse, orientate sulle contemporanee tendenze del naturalismo europeo, senza rinunciare a momenti di lirismo cromatico assoluto. A tal proposito, egli scriveva di se stesso nel 1862 ne "La Nuova Europa" una recensione anonima alla Promotrice di quell'anno siglata "X" che si ritrova nel volume *Silvestro Lega, I macchiaioli e il Quattrocento*:

"Nei lavori del Signorini, se troviamo da encomiare il suo intento di studiare la natura e di cercare in essa quei momenti che esprimono un carattere e ispirano un sentimento speciale, non sapremmo astenerci dal criticare una certa tendenza a esagerare questo proposito inserendoci alcun che di troppo soggettivo e individuale, tanto più se si considera quanto sia malagevole rendere col ministero

⁷² Silvestro Lega, *I macchiaioli e il Quattrocento*, op. cit., pp. 262-393.

⁷³ *Ivi*, p. 112.

dell'arte questi concetti ed ottenere che il pubblico possa, al pari dell'artista, rendersi ragione di ciò che questi intese manifestare".⁷⁴

Si intuisce come Signorini qui considerava la "macchia" frutto di un eccessivo soggettivismo che ostacolava la comunicazione con il pubblico che egli riteneva indispensabile, giudicando negativamente un linguaggio pittorico che producesse l'isolamento dell'artista e della sua opera.

Nel 1959 Borrani partecipa tra i volontari toscani, insieme a Signorini, alla Seconda guerra d'indipendenza lasciandone ricordo nella tela *26 aprile 1859* (1861) presentata all'Esposizione nazionale di Firenze del 1861; lo spirito di quest'opera sopravvive in *Cucitrici di camicie rosse* (1863), anno in cui fu esposto alla Promotrice di Torino.

Come affermato da Silvio Balloni, il tema della guerra di indipendenza ricorre anche nel bozzetto di *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta* (1861 - 1862), con il quale Fattori vinse il concorso Ricasoli del 1859. In seguito, entrerà a far parte della raccolta di Alessandro Magnelli, presentato nel secondo capitolo, cui apparteneva quando venne esposto alla I Biennale romana nel 1921.

Come usava ricordare Signorini, annotando più volte l'episodio nei suoi appunti autobiografici, oltre che nell'elenco dei "Quadri d'invenzione venduti", il dipinto *L'artiglieria toscana a Montechiaro salutata dai francesi a Solferino* (1859) fu acquistato dal principe Eugenio di Savoia Carignano alla mostra della Società Promotrice fiorentina nel 1860, nella quale occasione tutti i quadri patriottici dell'artista tranne uno vennero venduti, ma il motivo del loro successo, a detta di Cecioni, era connesso al tema trattato e non allo stile innovativo, motivo per cui Signorini inizierà a trascurare i soggetti di storia risorgimentale.

L'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 ben riassume la situazione artistica toscana grazie a opere che testimoniavano la sempre maggiore importanza del genere di pittura di storia. A tal proposito, accanto al grande quadro di Ussi si potevano ravvisare le diramazioni moderne della pittura di storia sino agli esiti di Altamura e di Vincenzo Cabianca il quale coniugava, nei suoi *Novellieri toscani del XIV secolo*, lo stile immaginoso di Auguste Gendron e il realismo letterario di Domenico Morelli con le analisi cromatiche in quel momento ritenute il massimo progresso dell'arte, e che a partire dagli anni Cinquanta venivano regolarmente impiegate nei bozzetti di soggetto storico, contraddicendo così il primato del metodo disegnativo imposto dall'insegnamento accademico quale matrice fondamentale del procedimento compositivo. Sempre in riferimento al genere di pittura di storia, alla Promotrice del 1858 si poteva vedere infatti il bozzetto in grande de *L'origine dei guelfi e dei ghibellini* di Altamura, ove probabilmente dominava il *ton gris* studiato con entusiasmo in Francia dal pittore pugliese; mentre, all'esposizione dell'Accademia sempre del 1858, il concorso sul tema "Lorenzo de' Medici che, nella congiura de' Pazzi, si salva nella sagrestia del Duomo", aveva fruttato le opere di Borrani, Sarri, Bardini e Fabbrini, in cui la scena storica veniva definita da rapide macchie di colore accostate le une alle altre in tonalità decisive e fra loro complementari, come avviene anche nella vivida raffigurazione del *Torquato Tasso ed Eleonora*

⁷⁴ *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, op. cit., p. 5.

d'Este di Cristiano Banti, esempio fra i più significativi di sperimentazione formale applicata a un soggetto di genere storico⁷⁵.

Focalizzando l'attenzione sull'Esposizione Nazionale del 1861, importante prendere in considerazione come Cabianca in questa occasione esponga i *Novellieri toscani* (1860) che per la critica viene accusato come semplice abbozzo – come viene riportato da Lino Selvatico – ⁷⁶, nonostante riveli una sintesi ormai compiuta tra i valori formali e cromatici.

È interessante rilevare come Ernesto Berteà, responsabile della diffusione in Piemonte e nella Scuola di Rivara delle ricerche artistiche dei Macchiaioli, li difese pubblicamente in occasione della Promotrice torinese del 1861, quando con Vittorio Avondo esprime parole di sostegno per i dipinti inviati da Cabianca e Signorini, i quali esponevano rispettivamente *Il mattino* (1861) e *Il Ghetto di Venezia* (1860).

Si conoscono molte opere del Cabianca che hanno per soggetto le *monachine*, anche alla Promotrice fiorentina del 1861 tra i quattro dipinti esposti dal pittore due hanno questo contenuto: *Il Mattino* e *il Segreto del chiostro* (1861), i due dipinti furono poi mandati alla Promotrice di Torino dello stesso anno.

Cabianca presenta, infatti, una prima versione de *Il Mattino (Le monachine)* alla mostra della Società Promotrice di Torino nel 1861 con il titolo *Il Mattino*. L'opera viene accolta con entusiasmo dai giovani artisti estimatori di quel nuovo linguaggio pittorico, ma suscita risentite polemiche da parte della critica più conservatrice indispettita dalla “miserabilità di composizione e dalla pittura accidiosa della tela” che quasi sembrava “ancor da dipingere” come riportano Avinzi e Cagnola all'interno dell'Appendice dedicata all'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti e compresa nella “Gazzetta di Torino” dello stesso anno⁷⁷. A distanza di pochi mesi come si può constatare consultando il catalogo *Il nuovo dopo la Macchia*, il pittore presentò all'Esposizione Nazionale inaugurata a Firenze nel settembre 1861 una seconda redazione del dipinto, poi scelta dalla commissione governativa di Belle Arti per essere inviata all'Esposizione universale di Londra nel 1862, per accedere successivamente nella collezione di Cristiano Banti che lo denominò *Le monachine*⁷⁸.

L'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861 vede anche i due quadri ovali di Signorini, appartenenti alla collezione Molena e realizzati intorno al 1856, per poi essere nuovamente esposti al pubblico solo nel 2019, in occasione della mostra dedicata alla Firenze di Giovanni e Telemaco Signorini allestita a Palazzo Antinori, che segnarono a loro volta la transizione dal paesaggismo

⁷⁵ *Ivi*, pp. 32-38.

⁷⁶ P. Selvatico, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra rintracciate nell'Esposizione Nazionale seguita a Firenze nel 1861*, Firenze 1862,

⁷⁷ F. Avinzi-Cagnola, *Appendice — Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Torino*, in “Gazzetta di Torino”, 1861, n. 153.

⁷⁸ L. Angiolino, *Percorso espositivo fra gli inizi e l'affermazione del naturalismo toscano*, in *Il nuovo dopo la Macchia*, catalogo della mostra presso la Fiera di Pordenone 12-20 gennaio 2008, a cura di Tiziano Panconi, Pacini Editore Pisa 2008, p. 82.

della Scuola di Staggia, rappresentato dalla veduta presa dal Belvedere, verso una nuova concezione della luce direttamente esperita *en plein air*.

In occasione della Promotrice Fiorentina del 1861 Lega espone *Ritorno dei bersaglieri italiani da una ricognizione* (1861) che venne comprato dal governo e destinato alla Galleria di quadri moderni di Firenze, acquisto che contraddisse lo sconsolato commento di Signorini, il quale aveva consigliato all'artista di cambiare il titolo originario del dipinto, *Ritorno da una spedizione*, perché ogni quadro dei macchiaioli "*ritornando invenduto, prendeva da sé il suo titolo di 'Ritorno' da una spedizione!*"⁷⁹.

Al successo ottenuto da una delle quattro tele di soggetto militare, *Un'imboscata di bersaglieri italiani in Lombardia*, all'Esposizione Italiana di Firenze del 1861, allude il giornalista Pietro Cocco-luto Ferrigni, noto come Yorick, nel suo *Viaggio attraverso l'Esposizione*: "L'imboscata di bersaglieri italiani del signor Silvestro Lega di Modigliana è pregiato lavoro, ammirato dai più"⁸⁰.

Silvestro Lega espone *le Lavandaie* (1862) presso la Promotrice di Torino e di Firenze nel 1862, dopodiché segue la sua presenza a Genova nel 1863, qui insieme a *La toeletta* e *Le rose della primavera*: emerge come egli non rinunci a tradurre in temi moderni gli insegnamenti degli antichi maestri, cogliendo l'estetica del dato reale. Ma in occasione dell'esposizione genovese non riceve critiche lusinghiere, sarcastico e polemico nei confronti del realismo toscano, e come evidenzia il catalogo della mostra *Silvestro Lega, I macchiaioli e il Quattrocento*, sulla "Gazzetta del Popolo" del 3 Novembre 1862 un non identificato articolista, con lo pseudonimo di "Luigi", controbatteva l'elogio di Signorini apparso qualche giorno prima sulle pagine della "Nuova Europa":

"Le congratulazioni fatte dal sig. X al sig. Lega, richiamano la mia attenzione ai quadri di questo artista. Ohaimé! Se nella Europa di là da venire fra le rose della primavera e fra i fiori del giardino si troveranno quelle brutte creature che ci ha dipinto il sig. Lega, i nuovi Europei saranno costretti a cercare l'amore fra i più profondi burroni e le più inospite selve. E le lavandaie?!...Misericordi!"⁸¹

La toeletta, e fu ritrovata solo nel 1967 da Giuliano Matteucci e resa nota due anni dopo da Mario Borgiotti e Paul Nicholls.

Come afferma Ugo Ojetto, Signorini dal canto suo era riuscito a vendere le "tele patriottiche" presentate alle esposizioni ufficiali, come quella nazionale a Firenze del 1861, ma "forse non le amò perché le vendette. Del successo facile e immediato egli diffidò sempre". Così come il vecchio Fattori avrebbe confessato allo stesso Ojetto che "a me il commercio in arte è sembrato sempre una ladroneria civilizzata". Allora "tornò coraggiosamente alle *Pescivendole di Lerici*, alle *Acquaiole di Spezia* e al *Ghetto di Venezia* che non si vendevano, e ai suoi prediletti studioli dal vero che,

⁷⁹ T. Signorini, *Per Silvestro Lega*, Firenze 1896, p. 8.

⁸⁰ Ferrigni Pietro (Yorick), *Su e giù per Firenze*, Pistoia, Tellini, 1988.

⁸¹ *Silvestro Lega, I Macchiaioli e il Quattrocento*, op. cit., pp. 20-21.

secondo la moda venuta dalla Francia e dal Courbet, egli e i suoi compagni solevano dipingere sui fondi delle scatole da sigari”⁸².

Come sottolinea Silvestra Bietoletti, sempre nel 1861 Nino Costa espose *Donne che imbarcano legna al porto di Anzio* (1852) a Firenze: l’opera era stata già presentata alla Promotrice romana del 1856, in seguito a Parigi nel 1863 dove, ricorda Cecioni, il quadro fu molto ammirato perfino da Corot. Due anni dopo la morte di Costa, l’opera sarà oggetto di acquisizione statale in occasione della Biennale di Venezia del 1905.

Nello stesso arco di anni Michele Gordigiani, frequentatore del Caffè Michelangelo, fu solidale con gli artisti macchiaioli, rifiutò con loro la medaglia alla Esposizione Nazionale di Firenze del 1861, gesto simbolico contro le fredde regole predominanti nel panorama artistico cittadino, e nel 1864 partecipa alla mostra della Nuova Promotrice allestita dai Macchiaioli presso la Fratellanza Artigiana, entrando nel Consiglio di sorveglianza della Società di Incoraggiamento che nel 1866 nasce in seno alla Fratellanza medesima, oltre a presentare due ritratti alla Esposizione che sempre i Macchiaioli organizzano nel 1865 per celebrare il centenario Dantesco. Inoltre, nella collezione di Gordigiani era presente un luminoso dipinto di Abbati, l’artista che più si dedica alla intellegione lirica della forma, il solenne *Buoi al carro* (1867), esposto per la prima volta in occasione della retrospettiva di Firenze del 1910, circostanza in cui Mario Galli e Ermanno Fanfai tentarono di comprare dalla vedova Abbati il dipinto, la quale rifiutò vendendolo in seguito a Vincenzo Giustiniani⁸³. Come afferma Mario Tinti, nel 1862, Lega partecipa con *Motivo di grano* (1862) alla Esposizione di Brera, seguendo l’anno dopo nel 1863 Torino, mutando molto il suo repertorio fino ad allora legato a temi accademici espressi in opere di oggetto sacro, quest’opera infatti è il frutto della dedizione anima e corpo allo studio diretto del vero di cui riferisce Signorini⁸⁴.

Ma la migliore accoglienza da quando Lega inizia a esporre in pubblico nel 1852 gli fu riservata in occasione della presentazione a Genova della prima versione di *Due bambine che fanno le signore* (1865 versione definitiva). Pochi giorni dopo l’inaugurazione della mostra, che nel 1865 vedeva eccezionalmente riunite l’Accademia Linguistica e la Società Promotrice di Belle Arti, il “Gazzettino di Genova” pubblicava con un dettagliato resoconto nella cui appendice ampio spazio era riservato a quel quadro.

“Un grazioso quadro che vi ferma come lo farebbero due ragazzini che si trastullano è il divertimento infantile che il Sig. Lega Silvestro prese ad esprimere col suo pennello, rappresentandoci due ragazzine camuffate da signore, accompagnate dalle scroscianti risa della serva che dalla socchiusa porta sta a guardare quale effetto la mascherata da lei ideata farà sulla madre delle bambine che con una serenità e ilarità, che a dir vero contrasta alquanto con la povertà della camera in cui è seduta, ma è

⁸² U. Ojetti, *Ritratti d’artisti italiani*, Milano 1948. pp. 55-56.

⁸³ S. Bietoletti, *Riflessioni su una raccolta di pittura macchiaiola*, in *Macchiaioli a Montepulciano, Capolavori e inediti privati*, catalogo della mostra al Museo Civico Pinacoteca Crociani 25 aprile - 26 settembre 2010, Silvana Editore Milano 2010, pp. 36-106.

⁸⁴ Tinti Mario, *Giovanni Fattori*; con note biografiche di Matilde Gioli Bartolommei, Roma; Milano, Società editrice d’arte illustrata, 1926, p. 48.

per sempre invidiabile, si gode lo scherzo delle sue due graziose fanciullette. Questo soggetto infantile è trattato con tale verità, con tale soavità che l'animo si sente dolcemente richiamato alle care memorie della domestica tranquillità. E quando un artista giunge a far battere il cuore od almeno a far pensare lo spettatore, può andar contento”⁸⁵.

A questa precisa indagine iconografica, corredata da dettagli puntuali, faceva seguito un elogio del “Corriere Mercantile” nel quale la tela veniva entusiasticamente giudicata come un “graziosissimo lavoro per concetto e per espressione”, e un intervento sull’”Osservatore Genovese” che, sottolineando ancora una volta “la semplicità e la naturalezza di quell’innocente tema” ne denunciava, con profondo rammarico, l’ingiusta collocazione: “Il Lega [...] ha saputo intessere molto per la grande evidenza del vero, né certo meritava l’ultimo luogo”.

Alle Promotrici del 1863 e del 1870 troviamo *Il bindolo* (1863) di Lega, inventariato poi come *il lavatoio* dal momento dell’acquisto del Ministero della Pubblica Istruzione (data imprecisata); Matteucci suppose che l’opera fosse stata esposta, magari con altro titolo, in diverse altre occasioni, a partire dal 1863, fino al 1868 a Firenze, ma anche a Venezia nel 1868, a Verona nel 1866 e nel 1870 a Torino e a Pistoia.

Come si evince dal testo *I macchiaioli, Arte italiana verso la modernità*, alla Promotrice genovese del 1863 venne esposto anche *Primo dolore* (1863) di Lega, recensito sulla “Gazzetta di Genova”. Dopo di che, tuttavia, il dipinto venne rinvenuto solo nel 1987 da Giuliano Matteucci nel Palazzo della Provincia di Genova e non sono note le circostanze che lo hanno portato alla sede attuale. In occasione della mostra genovese un anonimo cronista scrive in un articolo della “Gazzetta di Genova” del 6 aprile 1863: “Il primo dolore’ di Silvestro Lega, di Modigliana, simboleggiato in un fanciullo che piange su di un uccellino che tiene morto in mano, è abbastanza ripetuto soggetto per non chiamare l’attenzione ma l’occhio è trattenuto dalla purezza delle linee e della intonazione del colorito”. In questo modo l’anonimo cronista dimostrava di anticipare in un certo senso l’orientamento critico di Martelli lasciando intendere come Lega fosse tutt’altro che attento alle facili ragioni di mercato.

Sempre di Lega, *Una veduta di Piagentina* (1863) venne esposto nel 1863 alla mostra della Società Promotrice di Firenze, insieme a *Il villino Batelli a Piagentina* (1863), *Educazione al lavoro* (1863) e *Un orto presso Firenze*. Alla promotrice fiorentina del 1863 il quadro fu esposto per semplice mostra, forse perché a quella data apparteneva già a Cristiano Banti. Dopo quella data, il dipinto è stato ripresentato al pubblico soltanto nel 1973, in occasione della mostra leghiana curata da Dario Durbé. *L’educazione al lavoro* di Lega venne esposta a Genova l’anno seguente, nel 1864, occasione in cui ottenne anche un premio di 400 lire.

Nel 1863 Michele Tedesco presentava alla mostra della Società Promotrice torinese del 1863 *Una ricreazione alle Cascine di Firenze* (1863), l’anno in cui Borrani esponeva *Cucitrici di camicie rosse*, *La crestaina di Firenze*, e Lega *Tra i fiori del giardino* (1862), *Orto presso Firenze*, *Un campo di grano*, *Ricreazione alle Cascine*. Tutto ciò dovette contribuire a illustrare quali fossero le finalità

⁸⁵ Silvestro Lega, *I Macchiaioli e il Quattrocento*, op. cit., pp. 174.

estetiche dei pittori di Piagentina, tesi alla ricerca di un'interezza espressiva che coniugasse il rigore della forma, fondato sul procedimento analogico di origine positivista, alla soggettività del sentimento.

Come si ritrova nel sopracitato catalogo, il quadro *Cucitrici di camicie rosse* di Borrani fu presentato alla mostra della Società Promotrice di Torino nel 1863, e forse acquistato in quell'occasione, giacché da allora non venne più esposto fino al 1928, anno in cui figurò con il titolo *Camicie rosse* alla grande retrospettiva dell'Ottocento italiano organizzata da Ugo Ojetti con l'aiuto di Emilio Cecchi, Nino Barbantini e Antonio Maraini, nell'ambito della XVI Biennale di Venezia. È stato soltanto nel 1975, in occasione della mostra dei macchiaioli a Monaco di Baviera, che il quadro ha assunto nuovamente il titolo assegnatoli da Francesco Saporì nel 1923.

La crestaina di Firenze, invece, venne presentato alle mostre delle Società Promotrici di Torino e di Firenze nel 1863, dopodiché venne con ogni probabilità acquistato in questa seconda esposizione, dato che da allora non fu più esposto fino al 1931, quando, di proprietà di Emanuele Rosselli, venne messo in asta alla galleria Pesaro di Milano, insieme a tutta la prestigiosa raccolta di quel colto e raffinato collezionista toscano.

L'anno successivo alla presenza di Sernesi a Castiglioncello si deve *Marina a Castiglioncello* (1864), da riconoscersi tra i quattro dipinti esposti alla mostra della Nuova Società Promotrice fiorentina del 1864, intitolati *La vigilanza*, *Motivo dal vero presso Castiglioncello*, *Il prato alle Cascine* e *motivo dal vero nella Maremma toscana*⁸⁶.

Sempre alla Promotrice fiorentina del 1864 fu presentata *L'elemosina* (1864) di Lega, la critica del tempo non sembrò intenderne il valore: Ferdinando Martini nel 1865 ne lamentava la monotonia di linee, interessandosi solo alla figura della vecchia, forse perché la più anedddotica, mentre Camillo Boito, nel 1873, portava il dipinto ad esempio dei "soggetti più comuni ed innocenti" preferiti dall'artista, che hanno "qualcosa, di puerile e fanciullesco, di stenterello e di duretto": giudizi che riflettono un'incomprensione verso quell'aspetto di semplificazione formale che tendeva a ricondurre, proprio come negli affreschi di Piero, le forme e volumi geometrici intrisi di luce. Annoverata tra le opere smarrite nella monografia di Tinti del 1926, in occasione del centenario della nascita di Lega, *L'elemosina* è riapparsa poi negli anni Sessanta sul mercato antiquario.

Come emerge in *Silvestro Lega, I Macchiaioli e il quattrocento*, esposto per la prima volta a Torino nel 1865, *La nonna* di Lega invece non riscuote grande successo, ma, presentato poi alla Nuova Promotrice fiorentina nello stesso anno, è recensito da Ferdinando Martini che ne sottolinea pregi e difetti. Il quadro, che Diego Martelli nel 1895 citerà come esempio di evoluzione degli anni di Piagentina, risulta acquistato dal Giurì alla Esposizione di Torino. Ferdinando Martini, allora appena agli esordi come scrittore d'arte, da tempo però in dimestichezza con alcuni macchiaioli, pubblicando nel 1865 l'opuscolo *L'Arte contemporanea e l'esposizione della Nuova Promotrice* metteva in rilievo le peculiarità de *La nonna*. Il dipinto veniva preso a modello dell'avvenuto sviluppo artistico di Lega:

⁸⁶ *I Macchiaioli, arte italiana verso la modernità*, op. cit., pp. 78-181.

“...oggi egli mostra con questa tela di non aver deluso le speranza di chi fidò in lui; che ai pregi del disegno e del colorito, alla verità dell’atteggiamento della vecchia, alla giustezza della luce (evidente così che lascia supporre una porta aperta dal lato degli spettatori) un solo difetto e piccolo, contrasta: ed è, secondo me, nella testa del bambino troppo accomodata: se quella berrettina che gli copre il capo fosse stata messa lì con un po’ meno di quella accuratezza artificiale la quale nuoce al sentimento, il quadro, ora buono, sarebbe stato anco migliore”.

“Le boscaiolo vennero fuori all’epoca della macchia per far guerra agli accademici e agli storici, in mezzo a dolori morali e a privazioni. Ebbi questo coraggio. Ebbi alla Società promotrice la medaglia d’oro per il valore di 150 lire, che fui costretto a prendere in contanti e mi fu negato il diploma”.⁸⁷.

Così Fattori, in un elenco sintetico dei suoi lavori redatto per Ojetti, ricordava le vicende legate al suo quadro presentato alla Promotrice del 1866 e frutto di un’elaborazione documentata da una serie di disegni e dipinti di più piccolo formato.

Sempre nel 1866 figurano alla Promotrice fiorentina *Speranze perdute* di Borroni e *Le macchiaiole* (1865) di Fattori, dipinti dei quali Signorini offrirà sul “Gazzettino delle Arti e del Disegno” una puntuale disanima nell’articolo del 3 febbraio 1867; un’analisi attenta a sottolineare la capacità interpretativa di Lega nel volgersi a un soggetto comune, tratto da un piccolo evento della vita del contado fiorentino, concedendogli l’impronta del proprio carattere.

Eseguito probabilmente nell’inverno del 1866, *Gli innamorati* di Lega fu annunciato in mostra alla Società Promotrice cittadina il 15 marzo di quell’anno nella “Gazzetta di Venezia”. Il quadro mostra più di un’assonanza con *L’orazione* (1865) di Giuseppe Abbati (Firenze, Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti), realizzato all’incirca in quel lasso di tempo. Nel contesto della Promotrice veneziana del 1866 il quadro fu esposto insieme a *La lettrice*: accanto, e delle medesime proporzioni, i quadri formavano una sorta di prezioso dittico, indicativo di quanto profondamente l’artista avesse meditato la grande lezione dei “primitivi”, traendone personali riflessioni.

Come affermato in *I macchiaioli, Storia di una rivoluzione d’arte*, in occasione della Promotrice del 1866 Silvestro Lega presenta anche *Gli sposi novelli*: Signorini dedicò sul “Gazzettino delle Arti Del Disegno”, nello stesso articolo in cui difendeva *Le macchiaiole* di Fattori, un’analisi attenta, tesa a sottolineare la capacità interpretativa dimostrata da Lega nel volgersi a un soggetto comune. Questo quadro seguì le mostre di Torino e Genova del 1867 arrivando a Milano nel 1869; Lega esporrà il dipinto per l’ultima volta nel 1870 alla mostra “Regionale, Agricola e di Belle Arti” di Pistoia, senza riuscire purtroppo a venderlo. Che il quadro fin dalla prima apparizione in pubblico nell’autunno del 1866 all’esposizione della Nuova Società d’Incoraggiamento di via della Colonna, avesse incontrato il favore della critica, attirando di riflesso l’attenzione della stampa sul pittore, è un dato di fatto; basti a dimostrarlo l’apprezzamento, per la verità non troppo convinto e assai generico dedicatogli da Cesare Calvi sul “Corriere di Firenze” del 27 Gennaio del 1867, come riporta il catalogo *I Macchiaioli, storia di una rivoluzione d’arte*: “È un bel quadretto, le fisionomie de

⁸⁷ Ivi, p. 164.

personaggi tratti dalla classe agricola portano le naturali caratteristiche campagnoli; gli accessori sono ingegnosi e collocati artisticamente; la tavolozza è modesta, ma non priva di effetto”. Di altro tenore invece fu l’articolo di Signorini su “Il Gazzettino” del 2 febbraio dove grande risalto era dato all’indagine iconografica portata avanti: “...il carattere locali sì nel colore che disegno formano i meriti principali di questo dipinto [che...] ha il merito non comune di aver le figure di quel paese e il paese di quelle figure”. Sostanzialmente riconosceva che in quella scena dove non c’era nulla di nuovo, c’era piuttosto una interpretazione personale e individuale. Nonostante l’apoggio critico di Signorini, i successivi interventi non furono molto favorevoli, come quello di tale Filippi su “La Perseveranza” dell’11 settembre: “Cito il Lega per l’ingenuità primitiva dei suoi dipinti, non perché ne franchi la spesa, ma perché quello stile che per voler essere semplice è duro e non raffigura niente, ha adescato molti artisti, e nei quadri di genere e di paese che vengono di Toscana ce ne ha molti. La visita e Gli sposi novelli, così legnosi e timidi, sono due quadri esposti dal Lega”. E così fece anche Carlo Lorenzini, che scrive su “L’Italia artistica” del 15 luglio con lo pseudonimo di “S. Nasi”: “Abbiamo riveduto (non diciamo con piacere) i quadri del Signor Lega il benemerito illustratore degli orti e degli ortolani nei pressi di Firenze. È l’arte ridotta a prosa e racchiusa fra i cavoli, le cipolle, i ciuchi, i bindoli, i villan cornuti...”. Ma al di là di ciò, Genova fu per Lega un’importante vetrina che, dato il gradimento riservato dal pubblico ai suoi quadri, continuava a offrirgli numerose opportunità di mercato. Oltre a *Le bambine che fanno le signore* e a *Gli sposi novelli*, aveva già figurato alla locale promotrice con *La curiosità* e, in seguito, vi avrebbe inviato *La carezza materna*, *Un passatempo* e *Fiori e spine*. L’ultima presenza registrata sui cataloghi risale al 1870 con *La visita della balia*, *La passeggiata* e *L’aspettativa*. Lo ribadirà anche Signorini, che a proposito della sua assidua partecipazione alle promotrici nazionali di quel decennio afferma: “...particolarmente a quella di Genova espose [...] la maggior parte dei suoi lavori e n’ebbe il suo maggior successo e lucro”⁸⁸.

L’anno successivo *Una grave occupazione* venne esposta e premiata nell’ottobre 1867 alla Promotrice di Firenze e ricordata dallo stesso Martelli in una recensione pubblicata sul “Gazzettino”⁸⁹: qui, nella stessa architettura compositiva è inserita una figura di contadino, in maniche di camicia, intento ad accendersi una pipa, presenza umana che forse Abbati aveva ritenuto utile inserire a fini espositivi.

Odoardo Lalli nello stesso 1867 figura come rappresentante di Cabianca alla Esposizione Solenne della Società d’Incoraggiamento di Belle Arti aperta al n. 31 di Via della Colonna il 5 febbraio di quell’anno, dove il pittore presenta *Cortile nel Duomo di Verona*, assieme a due acquerelli raffiguranti *Interno del chiostro di Santa Caterina in Parma*. A quel tempo era proprietà di Lalli anche il bozzetto *Educazione al lavoro* (1863) di Silvestro Lega, opera esposta alla Promotrice del 1863. Come si è detto, proprio il 1863 è un anno di svolta nella politica culturale dei Macchiaioli che fondano la nuova Promotrice, nella cui occasione Lalli entra nella Fratellanza Artigiana di Firenze.

⁸⁸ I Macchiaioli, storia di una rivoluzione d’arte, op. cit., pp. 88-109.

⁸⁹ D. Martelli, *Della Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze*, in “Il Gazzettino delle Arti del Disegno”, 1867, p. 321.

Lega invece inviò alla Promotrice fiorentina del 1867 *Il canto di uno stornello* (1867); l'artista lo dipinse durante l'estate del 1867 a Piagentina e può essere considerata opera emblematica della raggiunta maturità artistica dell'artista. Una volta esposta in occasione della Promotrice Fiorentina, tuttavia, l'opera passò quasi inosservata tra giuria e pubblico che non colsero la complessità di riferimenti orchestrati secondo un equilibrio compositivo e sapienza nel sovrapporre al tema scelto l'unità formale dei quattrocentisti toscani. Tra i primi a mettere in evidenza il valore di questo capolavoro fu Diego Martelli ne "Il Gazzettino delle Arti del Disegno", evidenziando per la prima volta le sue tangenze puriste e anticipando quell'interpretazione su cui Signorini avrebbe insistito:

“al suo programma di produrre un'arte dove la sincerità d'interpretazione del vero reale dovesse, senza plagio preraffaellista ritornare ai nostri grandi quattrocentisti e continuare la sana tradizione, non più col sentimento divino di quel tempo ma col sentimento umano dell'epoca nostra”⁹⁰.

Nel 1868, Lega presentava alla Promotrice fiorentina tre dipinti, *La visita* (1868), *Ritorno da San Salvi* e *Un dopo pranzo* (1868), tutti e tre legati al tono alto ma intessuto di sottile tensione che distingue l'opera dell'artista ispirata dalla pensosa solitudine di Piagentina dopo la metà degli anni Sessanta, quando le sue illusioni di ritrovare la misura solenne dell'arte rinascimentale, adeguandone il metro alla contemporaneità secondo meditate analogie, quale espressione di una società nuova fondata sugli ideali di patria e di democrazia, erano andate miseramente scemando. In quell'occasione Signorini giudicò il quadro *Un dopo pranzo* a suo avviso trascurato nell'esecuzione pittorica, una maniera che gli sembrava alterare il tenore neo-quattrocentista che interessava il dipinto⁹¹. A distanza di pochi mesi dal giudizio espresso da Signorini nell'aprile 1868, anche Cecioni commentò con condiscendenza il quadro⁹². Nonostante ciò, l'opera dovette quasi certamente essere venduta alla Promotrice fiorentina del 1868 come sostiene Giuliano Matteucci, poiché dal 1868 Lega non la inviò più ad altre mostre, contrariamente alle sue abitudini⁹³. Nel 1914 il quadro allora di proprietà di Mario Galli, passò nella raccolta di Emanuele Rosselli per poi venire disperso in un'asta presso la Galleria Pesaro di Milano nel marzo 1931. Invece *La visita* dopo essere stata esposta a Firenze, Milano (1869) e Genova (1869) fu acquistata dal mercante Luigi Pisani, rimanendo nella sua raccolta fino al 1910, quando entrò a far parte della collezione della Galleria d'Arte Moderna di Roma.

⁹⁰ [https://www.treccani.it/enciclopedia/silvestro-lega_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/silvestro-lega_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 18/06/21).

⁹¹ T. Signorini, *Della esposizione della Società d'incoraggiamento*, in "Il Corriere italiano", 15, 17 aprile 1868.

⁹² A. Cecioni, *Questioni artistiche a proposito della Società d'Incoraggiamento in Firenze*, in "L'Italia Artistica" 1869 cit. in *Scritti e Ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze 1905, pp. 107-114, p. 112.

⁹³ G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, voll. I-II, Giunti Editore, Firenze 1987, vol II, p. 98.

Come afferma Giuseppe Giacosa, nel 1869, a distanza di quattro anni dalla sua esecuzione, *La sala delle agitate al Bonifacio di Firenze* (1865) di Signorini fu presentato alla Promotrice fiorentina, e nel 1870 a quella torinese, dove suscitò sconcerto ma anche il giudizio intelligente di Giuseppe Giacosa, già intessuto dei fremiti della coscienza che avrebbero distinto la cultura dei decenni a venire; di quel quadro, che non gli piaceva, Giacosa metteva tuttavia in risalto “le spaventose attrazioni dell’abisso” e le qualità della forma di “una giustezza e una robustezza quale a pochi è dato di raggiungere”⁹⁴. Esposto alla IV Biennale di Venezia nel 1901, il dipinto venne acquistato per la costituenda Galleria d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro.

Una polemica sociale aveva contemporaneamente caratterizzato *La sala delle agitate* di Telemaco Signorini: commentando l’opera alla sua presentazione alla Promotrice torinese del 1869, dunque vari anni dopo la sua esecuzione, Giuseppe Giacometti scriveva: “E’ un quadro che non mi piace, ma che esercita le spaventose attrazioni dell’abisso e che rivela nell’autore una giustezza e una robustezza quale a pochi è dato di raggiungere”⁹⁵, riconoscendo così le qualità del dipinto, a prescindere dalla sgradevolezza del soggetto rappresentato. Più complessi furono i concetti espressi dallo stesso Signorini quando, recensendo ancora una volta in forma impersonale la Promotrice fiorentina di quello stesso anno per “L’Italia Artistica”, dopo aver esordito giudicando quel quadro opera di un pittore appartenente “all’opposizione artistica, e se vogliamo, all’estrema sinistra della medesima”, e frutto del desiderio dell’artista di inorridire il pubblico, subito lodava la grande abilità con cui era stata resa “quella sala bianca piena d’infelici donne rese contraffatte dalla demenza”⁹⁶. Dunque, l’artista teneva a porre in evidenza le qualità formali del suo quadro, rivendicando la scelta, in nome del “libero esame”, di rappresentare sulla tela anche scene di forti contenuti sociali senza per questo dover essere confrontato con l’arte di Courbet, rispetto alla quale opponeva l’autonomia della sua pittura e le ragioni della forma.

La risposta al clamore suscitato da *La sala delle agitate nell’ospedale di San Bonifacio* veniva dall’autore stesso che, intervenendo nel gennaio 1870 su “L’Italia artistica”, fece della sua dichiarazione una sorta di manifesto consapevole della propria poetica e di un impegno che l’aveva determinato consapevolmente a confrontarsi con la grande rivoluzione del naturalismo europeo sia letterario che figurativo. È uno dei momenti più incisivi del suo percorso artistico e critico:

“Esposto in mezzo a questi due quadri [si riferisce a *La pittura* e a *La musica* di Silvestro Lega, presenti all’esposizione fiorentina del 1869], solo coi suoi meriti e i suoi difetti, in faccia ad un pubblico offeso di veder riprodotto in una terza classe di manicomio quel sesso gentile che ogni esponente gareggia nel corteggiare, sta il quadro di Telemaco Signorini *La sala delle agitate* nel manicomio di Firenze. Il Signorini appartiene alla opposizione artistica, e se vogliamo, all’estrema sinistra della medesima. È noto che fin dai suoi primi passi, quest’opposizione oltre al cambiar di pianta il sistema di dipingere, cambiò pure la scelta dei motivi, e svincolandosi dai poetici fiori dell’Arcadia andò in cerca

⁹⁴ G. Giacosa, *La Società Promotrice di Torino*, in “L’Arte in Italia”, 8, 1870, pp. 125-126.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ T. Signorini, *Esposizione di Belle Arti della Società d’incoraggiamento*, in “L’Italia Artistica”, 17 gennaio 1870.

del vero, del grandioso, del terribile, sostenendo a proprie spese che poteva esistere un altro genere di poesia, ed una realtà degna di essere riprodotta anche dove l'antica scuola si arrestava per tema di cadere nell'orrore e nella bruttura. Questa specie di rivoluzione non del tutto pacifica, passò dal campo dell'arte anche in quello della letteratura ed ebbe una consacrazione in specie dagli artisti e dai letterati stranieri. Il Signorini, da vero portabandiera di questa scuola ha voluto, a quanto sembra, inorridire il pubblico, e colle sue pazzie vi è effettivamente riuscito. Soffermandosi avanti a questa tela è certo che molti grideranno e avranno già gridato al raccapriccio. A questi l'estrema sinistra risponde che, quando si tratta di scene più o meno atroci e di assassini registrati dalla storia, non si fa caso né al sangue né alle vittime sgozzate: producete invece una cosa moderna, vestite gli attori coi nostri medesimi panni, e allora ciascuno, nelle stesse condizioni, griderà al sacrilegio. Si tratta dunque di un pregiudizio da vincere, ed i pregiudizi bisogna cercare di estirparli senza pietà. Del resto, così parla l'opposizione: noi per oggi non vogliamo toccare un ginepraio e ci limitiamo a constatare soltanto che quella sala bianca piena d'infelici donne rese contraffatte dalla demenza aveva bisogno di essere resa da un vigoroso pennello, da un artista di cuore e d'ingegno, e tale è per noi e per molti Telemaco Signorini"⁹⁷.

Signorini poi torna con *Novembre* (1870), premiato al concorso di paesaggio della Promotrice fiorentina del 1870, alla pittura *en plein air*, l'accoglienza rimaneva controversa rispetto a un dipinto che suscitò pur nell'ammirazione per la sua forza espressiva anche molte perplessità per intenti programmatici, e ancora una volta per alcuni provocatori. In questa occasione Signorini attirava l'attenzione critica di Enrico Nencioni, per lui:

“Il novembre era un dipinto notevole per vivacità e realtà d'impressione, e per la sua intonazione. La scena è una di quelle non tanto spesso osservate e riprodotte nella maggior parte degli artisti. Il Signorini ci ha saputo dare veramente l'idea di una giornata di novembre, nei dintorni di Firenze. Non discuteremo la scelta del soggetto, né il realismo eccessivo dell'esecuzione. Loderemo il bel partito di cielo, la vigoria del dipinto, e l'effetto dell'insieme"⁹⁸.

La pittrice (1869) di Lega invece venne presentato per la prima volta alla Promotrice del 1869 a Torino e poi a Firenze nello stesso anno col titolo *La pittura*, figurando perfettamente assieme a *La musica*, opera oggi ancora non identificata, nota solo tramite alcune parole di Signorini: “una giovane donna vestita di seta nera, in piedi, nell'atto di cercare con la mano destra una nota di piano e di consultare una carta che si tiene nella sinistra”. *I promessi sposi* invece è l'ultimo quadro di un certo impegno e formato con cui l'artista partecipa all'Esposizione di Firenze del 1869. All'Esposizione dell'anno successivo a Parma, aperta nel settembre del 1870, Signorini ebbe l'incarico di scrivere in riferimento all'Esposizione sul giornale “La nuova Europa”. Banti, invece, ri-

⁹⁷ T. Signorini, *Esposizione solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze*, in “*L'Italia artistica*”, XL, 22, 5 gennaio 1870 cit. in *Zibaldone*, a cura di S. Balloni, Firenze 2008 (articolo inserito nello *Zibaldone*, p.21).

⁹⁸ *Telemaco Signorini e la pittura in Europa, op. cit.*, pp. 134-139.

coprì il ruolo di giurato alla suddetta manifestazione assieme a Signorini, Sorbi e Cecioni e fu incaricato dal senatore San Vitale, presidente dell'Esposizione, di formare in parte quel Giurì, di cui Signorini fu Segretario.

Come afferma Ferdinando Martini, in questa occasione figurano ben otto dipinti di Lega, nonostante in quell'anno si fosse ritirato nei mesi estivi per problemi economici e di salute. Dopo essere stato presentato a Parma nel 1870, dove *Episodio della battaglia di Custoza* (1870) di Fattori ottenne la medaglia d'argento, il quadro fu esposto alla mostra della Società Promotrice fiorentina del 1871 e qui Signorini, come sempre attento alle ricerche artistiche dei pittori a lui più vicini, giudicò con acume il dipinto, individuandone i "difetti" strutturali. Nel 1872, quando il quadro fu inviato a Milano, alla seconda Esposizione Nazionale, e là acquistato per la Pinacoteca di Brera; Ferdinando Martini non si discostò molto dall'opinione di Signorini, e pur indicando le "stupende qualità d'impronta" di Fattori, sottolineava che egli possedeva sì "pregi rari", ma mancava di quelli "più comuni"⁹⁹.

Come sottolineato da Silvestra Bietoletti, il 1873 è un momento molto favorevole per il lancio europeo della produzione artistica di Signorini. Tale situazione fortuita verrà ulteriormente confermata dal premio ottenuto all'Esposizione Universale di Vienna, dove aveva esposto *L'Alzaia e Aspettando* (1866 - 1867), vale a dire due tra i quadri più "europei" che l'artista avesse eseguito fino a quel punto della sua carriera. Questo naturalmente favorì la diffusione della sua pittura, che cominciava a incontrare sempre più frequentemente il gusto di collezionisti e mercanti, oramai anche italiani, tra i quali si segnalava Luigi Pisani, gallerista sul quale i pittori macchiaioli riposero molta fiducia. *L'alzaia* fu oggetto di accese polemiche quando fu ripresentato alla Promotrice fiorentina l'anno successivo. Il pittore veneziano Guglielmo Stella, in una sua cronaca da Firenze pubblicata su "La Stampa", riferiva il suo sconcerto quando, dopo aver ammirato gli affreschi "immortali" di Masaccio e del Gaddi, si era ritrovato "ad un tratto", entrando nella sala dove si teneva l'esposizione della Società Promotrice, "fra i più arrabbiati macchiaiuoli che Firenze conosca e il mondo tutto", "la piccola scuola fiorentina, insisteva, che fece un certo chiasso per un momento, e che ora va languendo meritatamente lasciando il campo a più elevate aspirazioni, ed a sforzi più coscenziosi"¹⁰⁰. *L'alzaia* veniva quindi segnalata come affronto alla bella pittura.

È interessante osservare come nella sua *Lettera informativa*, consultabile in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, Signorini considerandosi alla piena maturazione della sua carriera artistica, tentava un breve, ma completo, bilancio di una carriera che, dopo i primi difficili ma esaltanti inizi, fu caratterizzata da continue partecipazioni alle maggiori esposizioni nazionali, tra Firenze, Torino, Milano, Parma, Napoli e Venezia, e internazionali, tra Vienna, Parigi e Londra, dai molti riconoscimenti e premi ottenuti in quelle stesse occasioni, come nel caso de *L'alzaia*, esposta e insignita della medaglia d'oro a Vienna nel 1873, e del favore del mercato soprattutto in Inghilterra. Sul versante dei significativi acquisti "ufficiali", la sua fortuna risulta precoce, come dimostra la duplice acquisizione, alla Promotrice fiorentina del 1860, di due capolavori di una pittura di battaglie non

⁹⁹ F. Martini, *La seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti a Milano*, Venezia 1872, p. 56.

¹⁰⁰ *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, op. cit., pp. 112-116.

celebrativa: *L'artiglieria toscana a Montechiaro salutata dai francesi feriti a Solferino* (1860) fu acquistata dal Principe di Carignano, mentre *l'Alt di granatieri a Calcinatello* dalla prestigiosa Società degli Artisti di Milano. Dopo essere stato uno dei tanti italiani passati nella scuderia di Goupil, finirà per conquistarsi in Scozia e Inghilterra un suo più preciso e qualificato mercato. L'interesse dei collezionisti inglesi per Signorini è stato molto precoce, con *Il ritorno dalla capitale* (1859 - 1860) acquistata da Joseph Middleton Jopling alla Promotrice del 1860¹⁰¹, ma questo interesse giungerà a maturazione e passerà attraverso i nuovi galleristi soprattutto negli anni Ottanta, quando ricorda, sempre nella *Lettera informativa*, l'acquisto del *Ponte Vecchio* da parte del negoziante William Vizard, titolare della Vizard's Fine Art Gallery, Nort Parade. Mentre, nel

“1884 tornai a Parigi e Londra e in questa città esposi pubblicamente e privatamente i miei lavori. Diverse marine dipinte a Riomaggiore esposi all'Accademy e al Grosvenor, e venti tele, rappresentanti tutte venti motivi tolti dal nostro vecchio mercato, esposi privatamente in Anover Square in casa di un tal sig. Lucas, e tutti ebbi la fortuna di venderli”¹⁰².

Le tracce fornite dalla *Lettera informativa* e dagli altri scritti autobiografici vanno integrate con la testimonianza dell'attività critica dell'artista e della fortuna di cui ha goduto in vita rappresentata dallo *Zibaldone*, il volume di ritagli conservato alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti e finalmente reso maggiormente accessibile alla consultazione grazie alla recente ristampa in facsimile. Nel corso degli anni Novanta, Signorini vi aveva raccolto i propri articoli in modo da ricostruire, fatta eccezione per il “Gazzettino delle Arti del Disegno”, tutta la sua attività di critico d'arte. A questi suoi scritti sono alternati altri ritagli, ricavati anch'essi dai periodici dell'epoca, relativi invece ai giudizi espressi tra il 1862 e il 1891 sulla sua produzione letteraria e soprattutto pittorica, con il preciso intento dunque di documentare la propria fortuna critica attraverso gli interventi che aveva ritenuto più significativi e cercando, in diversi casi, di ricostruire il dibattito suscitato da alcune opere presentate alle esposizioni. Le prime reazioni negative rispetto all'audacia e alla provocazione degli esperimenti macchiaioli presentati a Firenze, a seguito del soggiorno di studio compiuto a Venezia nel 1856, sono ricordate dalla *Lettera informativa* nella quale segnalava come “al mio ritorno [...] ebbi i miei primi lavori rigettati dalla nostra Promotrice per eccessiva violenza di chiaroscuro e fui attaccato dai giornali come macchiajuolo”. Ancora nel 1861, a proposito dell'esposizione torinese del *Ghetto di Venezia* (1861), sottolineava come “il più sovversivo dei miei dipinti, per eccesso di chiaroscuro” avesse sollevato “in Torino le più clamorose polemiche”.

¹⁰¹ P. Nicholls, *Signorini, la Gran Bretagna e il collezionismo d'Oltremarica*, in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti) a cura di F. Dini, G. Matteucci, R. Monti, G. Pistone, E. Spalletti, Firenze 1997, pp. 259-266.

¹⁰² Enrico Somarè, *Monografia di Telemaco Signorini*, 1926, in <http://www.archimagazine.com/bsignorini.htm> (consultato in data 20/02/2021).

"Lettera informativa

Al Presidente della R. Accademia di Belle Arti in Firenze

Pregiatissimo signore,

Col diploma di socio onorario che ebbi l'onore di ricevere da codesta R. Accademia di Belle Arti, mi pervenne anche dalla S. V. la domanda di inviarle alcuni cenni biografici intorno al mio passato artistico. Eccole in brevi parole e per sommi capi, le mie origini, i miei studi e le mie principali produzioni.

Nell'anno 1835 da Giovanni Signorini pittore dell'ex Granduca di Toscana, e da Giustina Santoni possidente, nacqui in Firenze il 18 agosto. Nella mia prima giovinezza, per quanto avessi predilezione allo studio delle lettere piuttosto che a quello dell'arte, dovetti obbedire a mio padre e studiar la pittura.

Dopo gli elementi dell'arte fatti, non all'Accademia, ma sotto la direzione di mio padre, mi portai a Venezia coll'artista Vito d'Ancona e Federigo Maldarelli di Napoli. Là vi rimasi tutto l'anno 1856, studiai nei musei e nei canali, strinsi amicizia con Enrico Gamba e Federigo Leighton e vari altri stranieri.

Al mio ritorno in Firenze, ebbi i miei primi lavori rigettati dalla nostra Promotrice per eccessiva violenza di chiaroscuro e fui attaccato dai giornali come macchiajuolo.

Venuto il 1859, e fatta la campagna come artigliere, tornai e dipinsi soggetti militari che, non solo furono accettati alla Esposizione della nostra Promotrice, ma furono anche acquistati per la maggior parte, il più grande da S. A. R. il Principe di Carignano, il più piccolo dagli artisti di Milano che lo tennero nelle Sale del loro circolo.

Nel 1861 fui a Torino dove esposi il Ghetto di Venezia che fu il più sovversivo dei miei dipinti, per eccesso di chiaroscuro, e sollevò in Torino le più clamorose polemiche. Di lì passai a Parigi in compagnia degli artisti Cabianca e Banti. Vi conobbi Corot e Troyon, vi rimasi alcuni mesi e al mio ritorno, esposi alla prima Esposizione Nazionale che ebbe luogo in Firenze dove ebbi la medaglia per il mio quadro Un episodio della battaglia di Solferino.

Nel 1862 e 63 produssi molte marine in Liguria, inviandole alle Promotrici di Torino e Venezia e incominciai allora a scriver per i giornali facendo polemiche d'arte.

Nel 1864 feci un quadro dei miei più grandi con molte figure quasi al vero che tiravano una barca contro la corrente dell'Arno, L'Alzaia. Più tardi nel 1873, esposto alla Esposizione internazionale di Vienna mi fruttò la medaglia.

Nel 1865 dipinsi, fra i molti altri quadri, il Manicomio che esposto a Torino, sollevò polemiche per i giornali.

Nel 1866 acquistò il Municipio di Torino un mio quadretto che feci quell'anno Un giorno di vento che è presentemente in quella Galleria Municipale.

Nel 1867 coll'amico Diego Martelli feci un giornale d'arte " Il Gazzettino delle arti del disegno " che visse un anno solo agitando il mondo artistico.

Nel 1868 e 69 lavorai molto in Siena dipingendo strade, piazze e feste paesane e feci molte incisioni all'acqua forte per libri di scienza e d'arte.

Nel 1870 fui invitato dal Prof. De Gubernatis alla Esposizione Nazionale di Parma per fare una rassegna di quella esposizione al suo giornale " La Rivista Europea " alla quale collaboravo da due anni.

Fui intanto inviato a far parte del giurì di quella esposizione, insieme agli artisti Banti, Cecioni e Sorbi, e vi rimasi Segretario per preghiera di Cesare Correnti allora Ministro della Pubblica Istruzione. Al mio ritorno in Firenze, dipinsi al concorso di paesaggio alla nostra Promotrice, un quadro intitolato Novembre, ed ebbi il premio.

Passai quasi tutto il 1871 e 72 fra Roma e Napoli, lavorando insieme agli amici Cecioni e De Nittis. Alla Esposizione Nazionale di Milano, esposi alcuni piccoli studietti fatti a Vinci, patria di Leonardo.

Nel 1873-74 fui a Parigi dal De Nittis e fui a Londra con lui la prima volta, poi tornato a Parigi, rimasi vari mesi nella campagna di Seine et Marne a Combes-la-Ville in compagnia di Boldini e dipinsi in quella campagna per i negozianti Goupil e Reitlinger. Contemporaneamente corrispondevo con il " Giornale artistico " che il Cecioni faceva in Firenze insieme allo scultore Grita.

Nel 1875 fui a Ravenna e vi dipinsi diversi quadri fra i quali uno di Porta Adriana che esposto nel 1877 a Napoli, fu premiato e acquistato da Casa Reale. Oggi si vede esposto in Roma nella Galleria d'arte moderna.

Nel 1876 lavorai a Vinci in compagnia del Prof. Gustavo Uzielli, illustrai con acqueforti il suo libro scientifico su Leonardo. Fui segretario del Comizio artistico presieduto dal Conte Augusto De Gori contro l'accentramento di Roma.

Nel 1877 pubblicai un volume di sonetti artistici " Le 99 discussioni artistiche ", poi fui a Napoli giurato a quella esposizione Nazionale.

Nel 1878 fui a Parigi alla esposizione internazionale e al ritorno rimasi alcuni mesi lavorando in Borgogna e in Svizzera, a Ginevra, a Losanna e a Berna.

Nel 1879 dipinsi il Ponte Vecchio di Firenze che nel 1880 esposi alla Esposizione Nazionale di Torino. Al Congresso artistico che ebbe luogo in quell'occasione, fui relatore al IV tema e sostenni le pensioni contro i concorsi che allora si facevano per complemento degli studi dell'arte. Tornai di nuovo a Parigi e Londra esponendo all'Accademy e al Grosvenor.

Tornato nel 1881 vendetti il mio quadro del Ponte Vecchio a un negoziante di Bath, poi coll'amico Giordano mi portai di nuovo a Parigi e Londra e di lì fui nella Contea di Somerset a Bath dove rimasi un mese lavorando con l'amico Cecchi per il negoziante Visart che m'aveva comprato il Ponte Vecchio. Di là, traversata l'Inghilterra, passai in Scozia e in Edimburgo, dove raggiunsi il Giordano, lavorai con lui moltissimo per le vie di quella città e a Leith e Glasgow e a North Berwick. Al mio ritorno esposi al Donatello diversi quadri miei.

Nel 1882 lavorai molto nel mercato vecchio e in Settignano dove detti consigli d'arte a Ruggero Focardi.

Nel 1883, fatto Professore alla nostra Accademia, rifiutai la onorificenza non volendo farmi solidale di quell'insegnamento d'arte al quale avevo sempre fatta pubblica opposizione. In quest'anno fui al Monte Amiata e lavorai molto a Piancastagnaio.

Nel 1884 tornai a Parigi e Londra e in questa città esposi pubblicamente e privatamente i miei lavori. Diverse marine dipinte a Riomaggiore esposi all'Accademy e al Grosvenor, e venti tele, rappresentanti tutte venti motivi tolti dal nostro vecchio mercato, esposi privatamente in Anover Square in casa di un tal sig. Lucas, e tutti ebbi la fortuna di venderli. In quest'anno medesimo esposi a Torino il Ghetto di Firenze, che dalla commissione governativa fu acquistato per la Galleria d'Arte Moderna in Roma.

Nel 1885 lavorai ad Arcola in Liguria, qui ebbi l'onore di ricevere da Napoli il diploma di socio corrispondente di quell'Accademia.

Nel 1886 lavorai molto a delle acqueforti del nostro mercato che tolsi da miei quadri e da miei studi. Ebbi il dolore di perdere in quest'anno l'amicissimo mio Adriano Cecioni e di lui scrissi al "Fracassa" la biografia.

Nel 1887 presi a consigliare il bravo allievo del Cecioni, Giorgio Kienerk, ed esposi alla esposizione Nazionale di Venezia diversi lavori fra i quali un dipinto di Settignano rappresentante una Pioggia sui campi che anche questo fu scelto dalla giunta artistica presso il ministero dell'Istruzione.

Nel 1888 esposi a Bologna alcuni quadretti fra i quali ne ebbi uno venduto e fui fatto socio corrispondente di quell'Accademia. Esposi anche molti lavori in Livorno in una importante esposizione che ebbe luogo in quell'anno; di là fui a Portoferraio nell'Isola d'Elba dove mi ci trattenni due mesi lavorando moltissimo.

Nel 1889 ho presieduto in Firenze la commissione d'arte che ebbe l'incarico di inviare alla Esposizione internazionale di Parigi, i prodotti artistici del nostro paese. In questa occasione ebbi la fortuna di aver premiato e venduto un mio quadro che io vi aveva inviato, dipinto l'anno avanti all'Isola d'Elba.

Il 1890 ho passato dipingendo in montagna a Pietramala, il genere pastorizio di capre pecore e buoi. E anche nel 1891 mentre sulla stessa montagna dipingevo un quadro che oggi esposto alla nostra Promotrice viene acquistato da Casa Reale, mi giunse la graditissima sua dove mi si partecipava l'onore che mi veniva fatto da codesta R. Accademia.

Oggi dunque 1892 contemporaneamente alla buona notizia all'acquisto del mio lavoro mi giunse il diploma di codesta Accademia, presso la quale la prego di farsi interprete dei miei più sentiti ringraziamenti.

Suo devotissimo

Telemaco Signorini¹⁰³

Come sottolineato da Laura Lombardi, nel corso degli anni Settanta dell'Ottocento si registrano dei traguardi anche per Lega, *Le bambine che fanno le signore* (1872), opera che era nella collezione De Farro, è il lavoro con cui Lega viene premiato all'Esposizione di Parma del 1870 e a Vienna nel 1873, segna uno dei vertici della poetica di lirico intimismo nata alla Scuola di Piagentina e si sviluppa in linea con le tendenze del naturalismo internazionale: l'artista sperimenta la visualità bidimensionale della pittura giapponese, caratterizzata da vedute di paesaggio a larghe partiture visive con un grande impatto emotivo.

Il *Mazzini morente* (1873) sempre di Lega è un lavoro straordinario, concluso nel 1873 sulla base anche delle impressioni dirette del pittore in visita a Pisa al capezzale del leader defunto. Di quest'opera Diego Martelli scrive: "L'aspetto grave e calmo di questa scena nuova senza eccentricità, solenne senza pedanteria s'impone talmente che ti obbliga al silenzio". Tuttavia, il lavoro, esposto nell'ottobre del 1873 a Firenze presso l'Accademia delle Arti e del Disegno, non piace. Antonio Pavan, all'interno della sua recensione dedicata all'esposizione fiorentina, scrive al riguardo:

¹⁰³ *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, op. cit., pp. 236-237.

“La scrupolosa fedeltà storica che l'autore ha voluto serbare in ogni accessorio nuoce alquanto all'effetto dell'insieme, e lascerebbe desiderare che la parete verdognola della stanza la quale serve di fondo al dipinto, fosse un poco ammorzata e acquetata per dare risalto maggiore alla figura, che ripetiamo essere disegnata e colorita da una mano esercitata nello studio infaticabile della verità fino all'ultimo confine del possibile. L'argomento ti ancora appunto perché reso con evidenza insuperabile; e il compratore del quadro converrà che s'avvezzi a tenersi sempre dinanzi agli occhi un vero moribondo”¹⁰⁴.

Per questo, e perché nessuna speciale aura trasfigura quel morente, il quadro non trova nessun compratore in Italia, nessuno disposto a concepire un leader risorgimentale senza che la morte lo trasformi in un mito: qui, come in altre occasioni, l'austera via dell'avanguardia impone uno scarto tra proposte figurative e orizzonti di attesa che poi solo il tempo – e i critici, e il mercato e la costruzione collettiva dei gusti del pubblico – si preoccuperà di colmare.

Anche *Confidenze* di Borrani venne presentato all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, ricevendo l'apprezzamento di Telemaco Signorini che ne apprezzò le accentuazioni naturalistiche che lo distinguevano, in linea con i precetti suoi e di Diego Martelli¹⁰⁵. Purtroppo, a tutt'oggi il quadro non è rintracciabile a seguito di una sua esposizione a Firenze del 1976.

Nel frattempo, Lega nel periodo dal 1874 al 1878, a causa del lutto per Virginia Batelli, rinuncia a prendere parte per quattro anni a mostre ufficiali dedicandosi per lo più a studi di paesaggio o figura. Le cause di ciò sono in realtà molteplici: la morte dell'amata, il fallimento delle idee democratiche mazziniane, la caduta di fede nei valori del positivismo. Si sentiva annichilito in una società nella quale stentava a identificarsi, tanto era lontana per cultura, aspirazioni stabilità da quella in cui aveva sperato e per la quale si era battuto.

Intanto, come asserito in *I Macchiaioli, Arte Italiana verso la modernità*, sul fronte internazionale, all'Esposizione del *Salon* del 1875 presero parte anche alcuni pittori fiorentini quali Fattori con *Les repos*, Ferroni con *L'amour aux champs*, il Gioli con *Aux Champs* e *Une rencontre*.

È interessante osservare come gli artisti fossero uniti anche in determinate lotte, come si evince da una lettera del 1876 di Nino Costa per Diego Martelli dove emerge come gli artisti toscani quali Signorini, Banti, Fattori protestarono contro il sistema delle esposizioni circolanti. Ma non tutti gli artisti appoggiarono tale idea; i torinesi ad esempio:

“Caro Signorini —scriveva il Pastoris da Torino il 12 febbraio 1870 — Mi spiace che questa volta non siamo d'accordo ma Torino è in condizioni artistiche assai diverse da Firenze e la nostra vita autonoma non è abbastanza rigogliosa perché ce ne possiamo accontentare. Ho voluto parteciparvi diret-

¹⁰⁴ Silvestro Lega, *I Macchiaioli e il Quattrocento*, op. cit., pp. 174-175.

¹⁰⁵ Lo Gnorri [T. Signorini], *Di alcuni lavori d'Arte inviati da Firenze all'Esposizione Universale di Vienna*, in “*Il Giornale Artistico*”, 1873, p. 34.

tamente questa nostra deliberazione perché vi sono grato della buona memoria che serbate di me [...]”¹⁰⁶.

Nel 1877 invece la presentazione all’Esposizione nazionale di Napoli e l’acquisto da parte della Casa Reale di Sobborgo di Porta Adriana a Ravenna coincideva con l’interesse da parte del più autorevole esponente della critica ufficiale Camillo Boito, che, nel volume *Pittura e scultura d’oggi* pubblicato lo stesso anno, consacrava Signorini come “l’alfiere, anzi in qualche parte, il capitano” dell’ “arte nuova in Firenze”.

Superato il periodo di crisi, Lega inviò il dipinto *Lezione della nonna* (1880 - 1881) alla Prima Esposizione Internazionale di Quadri Moderni curata dalla Società Donatello di Firenze (1876-1877); l’interesse del quadro sta nella circostanza in cui esso venne a trovarsi, ovvero in diretto confronto con un gran numero di opere della scuola francese, da Ingres a Delacroix, da Corot a Manet. Ed è proprio per questo richiamo al tardo naturalismo europeo che il suo gusto si dimostrava in perfetta sintonia con il carattere internazionale della mostra. A distanza di un anno *La lezione della nonna* figurò alla Promotrice di Genova, ma purtroppo non trovò alcun acquirente nemmeno in questa occasione. Poco dopo venne acquistata dal re stesso, suscitando grande meraviglia negli ambienti artistici fiorentini, a cominciare da Martelli che nella lettera del 29 ottobre 1881 intercedeva presso il futuro Ministro della Pubblica Istruzione affinché un’opera di Lega entrasse a far parte della nuova Galleria d’Arte Moderna a Roma. Scrivendo: “potreste dunque tener presente che alla prossima esposizione della Promotrice, ci sarà l’ultimo quadro di Vestro Una madre del qual quadro anche Michele Barbarino vuol parlare al Ministro”. L’appello di Martelli purtroppo non sortì alcun effetto, e dovettero trascorrere due anni perché il quadro trovasse un acquirente alla mostra Nazionale di Belle Arti di Livorno, dove figurò insieme ad altri tre dipinti¹⁰⁷.

Come sottolineato da Silvio Balloni, alle porte degli anni Ottanta, la veduta animata del Ponte Vecchio, presentata da Signorini all’Esposizione universale di Parigi nel 1878, e nel 1880 a Torino alla IV Esposizione Nazionale, venne acquistata dal mercante d’arte inglese Vizard che nel 1881 la espose nella propria galleria di Bath, dove ottenne un discreto successo di pubblico e di critica come si deduce dal ritaglio di un articolo conservato con cura dall’artista nello *Zibaldone*, seppure senza indicazione dell’autore né del giornale su cui era stato pubblicato¹⁰⁸.

Quando Silvestro Lega espose alla Promotrice genovese del 1881 *La lezione*, l’opera ricevette critiche negative come quella avanzata sul “Corriere mercantile” il cui articolista trovata il “soggetto troppo vecchio e usato”, seppur “bene espresso, pensata la composizione e lodevole il disegno”. Un’accusa cui pare rispondere pochi anni dopo, nel 1884, Signorini su “Fieramosca”¹⁰⁹ difenden-

¹⁰⁶ L’arte in Italia; rivista mensile di belle arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca, 1870, in https://archive.org/stream/larteinitaliariv02unse/larteinitaliariv02unse_djvu.txt (consultato il 14/04/2021).

¹⁰⁷ *I Macchiaioli, arte italiana verso la modernità*, op. cit., pp. 78-181.

¹⁰⁸ T. Signorini, *Zibaldone*, a cura di S. Balloni, Firenze 2008.

¹⁰⁹ *Arte e artisti della Promotrice*, in “Fieramosca”, Firenze, 27 dicembre 1884.

do Lega. Signorini, infatti, riscontra nel dipinto una testimonianza di un'epoca e di una società, di una Toscana delusa dall'esito degli eventi risorgimentali, unita ma sotto il governo sabauda.

Come si evince in *Rassegna artistica, la pittura toscana*, la prima esposizione di Belle Arti tenutasi nel 1886 a Livorno, esposizione che decreterà il successo di quest'ultima città destinata a conquistare un ruolo all'avanguardia ed alternativo a Firenze, come nuova fucina dell'arte moderna, è sempre stata considerata la manifestazione che sanciva il debutto dei pittori della nuova generazione e che offriva l'occasione di un loro confronto diretto con i vecchi maestri macchiaioli. In realtà la mostra livornese del 1886 non fu un evento circoscritto alla situazione locale. Essa rifletté il complesso e variegato scenario artistico nazionale con una completa radiografia delle varie correnti che, come diversi dialetti di un unico idioma, animavano l'area toscana. Oltre alla folta schiera dei cosiddetti pittori "di genere", i quali, adeguatisi maliziosamente al gusto corrivo della nuova borghesia postunitaria, continuavano a proporre soggetti accattivanti e di facile presa sul pubblico fiorentino e straniero, vi era il gruppo dei giovani artisti naturalisti. Eredi diretti della tradizione realista toscana, questi ultimi presentavano una pittura di grande poesia, frutto di una rielaborazione personale dei principi fondamentali della *macchia* e di un'interpretazione lirica ed intimista dei temi agresti e pastorali tanto largamente indagati da Millet. Infine a rappresentare un passato ancora presente e consapevole del proprio valore storico stavano Fattori, Lega, Borrani e Signorini con studi dal vero di piccolo formato e grandi tele da atelier, alcune delle quali veri e propri capolavori, come *Mercato a San Godenzo* (1882) di Fattori, sorta di celebrazione epica in chiave toscana del rapporto tra uomo e natura, e *La madre* del Lega, senz'altro l'opera più significativa della mostra per comprendere quell'inedita impostazione europea, memore dei raffinati ambienti di costume borghese di un Impressionismo nostrano, percepito in una forma autonoma anche da Signorini. La partecipazione all'Esposizione livornese del 1886 di De Tivoli, residente a Parigi già da tredici anni e presente a Livorno con opere di un impressionismo rarefatto, dall'intonazione evocativa e sentimentale, debitore delle coeve impressioni sfumate di Pissarro, rappresenta all'interno di quell'evento il tentativo più apprezzabile di una sprovvincializzazione da parte della pittura italiana della fine del secolo. In realtà gli esempi analizzati costituirono solo una piccola parte in mezzo alla stragrande maggioranza, quasi seicento espositori, di opere orientate verso un gusto convenzionale e d'arredo. L'*exploit* di Livorno rimase, però, un episodio isolato seppure importantissimo di una città alla quale si riconoscerà il merito di rappresentare, per la sua stessa storia "stratificata" ed il suo complesso substrato sociale, un crogiolo di talenti, dando i natali a quella poliedrica generazione d'artisti del Novecento, tutti formati in un clima culturale estremamente propulsivo e adatto a incoraggiare le diverse inclinazioni personali. Due anni dopo, nel 1888 fu la volta di Bologna, un centro anche questo artisticamente vergine ma che rappresentò, soprattutto per Fattori e per Signorini, un'esperienza più incisiva per il buon esito di alcune trattative commerciali. Come sottolinea Gatti, l'Esposizione di Belle Arti, allestita nella panoramica villa San Michele in Bosco, vide riuniti quasi ottanta lavori toscani. Accanto a quelle d'ispirazione agreste dei giovani esponenti della nuova generazione, come Cannicci, Ferroni, Faldi, Adolfo Tommasi, Luigi Gioli, Panerai, Bruzzi e Simi, protagonista incontrastato della mostra con il *Riposo*, un dipinto realizzato otto anni prima, raffigurante una mezza figura di giovane contadina toscana, trovavano

spazio le opere di Fattori, Signorini, Cabianca e tre lavori inediti del defunto Cecconi. L'impressione che si avvertiva, entrando in quella quarta sala doveva essere straordinaria e ciò per la viva percezione di avere di fronte una sequenza progressiva ed affascinante di un oltremodo innovativo e articolato percorso stilistico tutto toscano. Quanto a Signorini che in quell'occasione espose una *Pioggia a Settignano* (1881 - 1886), e soprattutto a Fattori, la loro presenza a Bologna era da interpretarsi come una tenace dimostrazione di essere al passo coi tempi, presentando un'arte ancora piena di vita ed attuale. Al piacevole clima delle divagazioni campestri dei naturalisti, Fattori a Bologna, mai dimentico del suo rigore verista, opponeva la risposta più autorevole e solida di quella straordinaria trilogia maremmana del *Salto delle pecore* (1887), della *Marcaturo dei puledri in Maremma* e del *Riposo* (1872 - 1873), al confronto della quale la "pittura dei campi" doveva apparire come l'ala più poetica e sentimentale¹¹⁰. Una sensazione, questa, provata anche dal cronista stesso dell'Esposizione, Angelo Gatti che, dopo una panoramica sui nuovi artisti naturalisti, a proposito del vecchio maestro livornese aveva scritto:

“Ma ben altra impressione destano i dipinti di Giovanni Fattori, privi d'ogni lenocinio, buttati giù come volle il pensiero, senza preoccupazione d'accaparrarsi l'ammirazione del pubblico. Le opere del Fattori mostra o tutte una rarissima vigoria di disegno: ogni figura, ogni animale, ogni accessorio è caratterizzato giustamente sebbene con un modo di sentire rude e sprezzante. Perciò mentre l'intonazione è quasi sempre incompleta per la pochezza dei mezzi pittorici usati, al contrario la forma è resa con serietà più che rara. Fra i parecchi quadri da lui esposti sono più attraenti i tre soggetti militari, ma senza dubbio La marca dei cavalli è l'opera più notevole, e credo di poterla definire con sufficienza dicendo che potrebbe servire per uno studio etnografico, cotanto è giusta la riproduzione dei tipi”¹¹¹.

Bologna al contrario di Livorno non deluse le speranze di vendita nutrite dai pittori toscani che vi parteciparono. La Società Protettrice delle Belle Arti della città, infatti oltre ad alcuni dipinti di Cecconi, Luigi Gioli e Bruzzi, acquistò la *Pioggia a Settignano* (1881 - 1886) di Signorini per cinque lire e la Commissione artistica governativa, incaricata di scegliere alcune opere per arricchire la Galleria d'Arte Moderna di Roma pose la sua attenzione su sei acqueforti di Fattori: *Macchiaiuole*, *Costumi di contadine toscane*, *Diciassette disegni (studi dal vero)*, *Carica di cavalleria*, *Maremma* e *Pascolo* come si può evincere nella *Cronaca della Esposizione illustrata*¹¹². Le rassegne espositive di allora costituiscono una sorta di prezioso diorama-grafico attraverso il quale si possono interpretare le personali reazioni degli artisti macchiaioli in base a quella nuova temperie culturale che avrebbe condotto l'arte toscana alle soglie del Novecento.

“Una donna grande al vero, di distinta condizione, con un suo bambino accanto, abilmente dipinti”¹¹³; in tal modo si esprime Signorini a proposito del quadro *Una madre* di Lega, da lui ritenuto

¹¹⁰ A. Gatti, *Rassegna Artistica. La pittura - Toscana*, in *Esposizione Illustrata*, n. 36., pp. 110-120.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 281-282.

¹¹² *Cronaca*, in *Esposizione Illustrata*, cit., n. 32, p. 255.

¹¹³ *Silvestro Lega, I Macchiaioli e il Quattrocento*, op. cit., p. 236.

fra i migliori di quanti presentati alla Prima Mostra di Belle Arti di Livorno nel 1886, di cui si sarebbe ricordato anche nelle pagine in ricordo di Lega nel 1896. Tuttavia, all'epoca le parole appassionate di Signorini non servirono a far apprezzare il dipinto, almeno non da chi come Ferdinando Martini, Segretario generale della Pubblica istruzione, avrebbe potuto far acquistare l'opera per la futura Galleria d'Arte Moderna di Roma, già sollecitato a tal fine da Diego Martelli che definiva il dipinto come rappresentativo dell'arte italiana¹¹⁴. Signorini, commentando su "Il Fieramosca" il 27 dicembre 1884 la presenza di *Una madre* alla Promotrice fiorentina, aveva accostato il nome di Fattori a Lega per la comune incomprensione da parte della critica che "non capisce le loro qualità, ma vede i loro difetti, e se Lega li combatte e in Fattori li tace è perché il primo è un eterno viatore, il secondo è un giurato imposto accademico, col titolo di professore"¹¹⁵.

Come sottolineato da Piero e Francesca Dini, nell'Esposizione artistica di Venezia dell'anno successivo, il 1887, fu presentato *Marcatore dei cavalli in Maremma* insieme a *Mercanti di pecore e Il riposo*. Scrivendo a Ferdinando Martini nel giugno di quell'anno Fattori lamentava le consuete penurie finanziarie a fronte di una vita dedicata al "progresso" dell'arte, mostrando un avvillimento che l'apprezzamento dei suoi dipinti esposti a Venezia, "che tutti ad una voce dicono i migliori e di una arditezza giovanile"¹¹⁶ acuiva piuttosto che lenire.

L'anno successivo, durante il soggiorno nell'autunno del 1888 a Scarperia, Lega dipinse alcuni quadri che espose alla mostra fiorentina della Società di Incoraggiamento, più precisamente *Paese-Mugello*, *Studio di bambino-Mugello* e *Studio dal vero*, a cui è da associare anche l'olio su tavola *In villa*, esposto nel 1926 a Modigliana e appartenente a Titta Elisa Guidacci, la quale era nonna per parte paterna della poetessa, traduttrice e accademica italiana Margherita Guidacci.

Cinque anni dopo in una città inedita, all'Esposizione Nazionale di Roma del 1893, Lega scelse di presentare *Ritratto di don Giovanni Verità* (1885), dimostrazione del fatto che aveva grande considerazione di questo personaggio fondamentale del Risorgimento (accoglie e nasconde Garibaldi nel 1849 ed educa moralmente e politicamente il giovane Silvestro, professando fino all'ultimo le sue idee liberali).

Come affermato da Fabrizio Misuri in *Artisti al caffè, cronache di pittori moderni*, Boldini stesso mostrerà considerazione verso la figura di Lega, prendendo a cuore, tra le altre cose, la vendita di due dipinti che Lega aveva presentato all'Esposizione Universale di Parigi del 1889. Ne rimane una lettera che Lega invia il 25 luglio a Boldini:

"Caro Boldini - Signorini mi ha comunicato il tuo telegramma, ed io mi affretto a mandarti i prezzi ristretti dei miei due quadri onde avere la speranza che sieno compresi nella lotteria. Il quadro delle Gabbriggiane che avevo messo tre mila lire ora posso ridurlo a duemila. Quello di Paese - che avevo messo mille Lire lo ridurrò a cinquecento - Se poi ti paressero sempre cari da non entrare nella lotteria lascio a te la facoltà di diminuirli qualche cosa - purché tu potessi venderli trovandomi nella ne-

¹¹⁴ P. Dini, *Lettere inedite dei macchiaioli*, Firenze 1975, p. 232.

¹¹⁵ *Silvestro Lega, I Macchiaioli e il Quattrocento*, op. cit., p. 236.

¹¹⁶ *Giovanni Fattori epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze 1997, p. 325.

cessità causa la malattia che ho da 15 anni agli occhi. Te li raccomando, e non ti dico altro, che ti sarò riconoscente”¹¹⁷.

Martelli si distinguerà per il supporto franco e per l'indipendenza di giudizio con cui continuava a seguire le ricerche degli artisti. Di fronte al grande paesaggio *Pascolo a Pietramala* (1889 - 1890) di Signorini, esposto alla Promotrice di Firenze nel 1889 e nel 1891, aveva espresso forti riserve sulla rappresentazione del primo “accennato poco bene e non digerito”, per la “quantità di botte di colore assai trascurate, che non risultano per cui questa parte del quadro da vicino non si capisce, e da lontano si perde”¹¹⁸. Mentre un capolavoro dello stesso anno *Fine d'agosto a Pietramala* (1889), anch'esso presentato nelle due stesse occasioni, suscitava la sua incondizionata ammirazione per la qualità del “tono locale”, dato che il

“fondo sta così bene illuminato dal sole in contrasto col primo completamente in ombra, e certi alberetti tagliano così bene la linea ampia e solenne della montagna che al nostro ricordare fanno ritorno certi fondi nitidissimi dell'antico Pier Della Francesca, uno e forse il più luminoso pittore del Quattrocento [...]”¹¹⁹.

Come affermato in *Giovanni Fattori, epistolario edito e inedito*, gli anni Novanta vedono l'inaugurazione di uno degli eventi artistici che segneranno gli anni successivi, la Biennale, e *L'appello dopo la carica* (1895) di Fattori fu presentato alla prima Biennale di Venezia (1895). In una lettera a Diego Martelli del 1895 l'artista comunicava: “Ho messo giù un altro quadro, quello che dissi “L'appello dopo la carica”. Almeno si trovi che ho lavorato”¹²⁰. Questa frase va collocata in un particolare momento esistenziale, in cui Fattori si sente emotivamente fragile, privo di stimoli, affranto e senza prospettiva. Il 28 maggio dello stesso anno, a mostra ormai aperta, scriveva infatti all'amico:

“Caro Diego, per quanto abbia elogi da amici e fa Giornali per la bella e individuale figura che fo a Venezia, sono prostrato e avvilito. Se prendo una tavolozza in mano mi cadono le braccia e dico a me stesso: ‘E poi?’ Non ho più affetti né di patriota, né di artista, né di uomo. Questa vita travagliata in mezzo a una società falsa e corrotta senza inciampare mai in un galantuomo mi avvilisce e mi prostra”¹²¹.

¹¹⁷ *Artisti al caffè, cronache di pittori moderni*, a cura di Fabrizio Misuri, Edizioni Polistampa 2006 Firenze, pp. 1-21.

¹¹⁸ D. Martelli, *La vecchia guardia*, in “*Il Corriere Italiano*”, 5 marzo 1885, in *Zibaldone*, a cura di S. Balloni, Firenze 2008, p. 133.

¹¹⁹ D. Martelli, *Della Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti*, in “*Il corriere italiano*”, 17 marzo 1892 in *Zibaldone*, a cura di S. Balloni, Firenze 2008, pp. 135-136.

¹²⁰ *Giovanni Fattori epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Il Torchio, Firenze 1997, p. 447.

¹²¹ R. Pantini, *Artisti contemporanei: Giovanni Fattori*, in “*Emporium*”, vol. XVIII, n. 97, gennaio 1903, p. 449.

Presentato al pubblico nel 1895, alla mostra della Società fiorentina di Belle Arti, poi nel 1901 alla Biennale di Venezia, *Bagno penale a Portoferraio* (1888 - 1894) di Signorini suscitò grande interesse e vivaci polemiche nella critica, come testimonia la recensione di Diego Martelli, il primo a collegare tematicamente il dipinto, in una medesima dimensione naturalistica e sociale, alla precedente *Sala delle agitate* (1865).

Il definitivo riconoscimento della statura internazionale di Signorini si deve a Vittorio Pica, divulgatore dell'impressionismo francese: tracciava su "Emporium", nel 1898 a ridosso della decisiva presenza dell'artista alla Biennale di Venezia dell'anno precedente, un profilo memorabile:

"Non credo vi sia stato in Italia, in questa metà di secolo, alcun altro artista che abbia combattuto il tradizionalismo accademico, il convenzionale insegnamento ufficiale e le botteghe abili dell'arte leziosa e piacente con maggiore costanza, con più completo disinteresse, con più vivace arditezza di Telemaco Signorini. L'intera esistenza di questo valoroso pittore e acquafortista toscano, il quale serva ancora, malgrado i suoi sessanta tre anni, tutta la baldanza battagliera degli anni giovanili, non è stata infatti che un'assidua aspirazione verso i nuovi orizzonti schiusi alla pittura dell'età moderna, ed una lotta fierissima contro ogni sorta di reazionari dell'arte, per avere ragione sui quali la penna disinvoltata ed arguta e lingua fiorentinamente mordace gli sono spesso servite non meno del pennello sapiente ed audace"¹²².

Ne costituirà la riprova, nello stesso 1898, *La toilette del mattino* (1898) in cui la scelta del tema postribolare, che rimandava a precedenti dipinti provocatori come *La sala delle agitate* – nel frattempo entrato, in occasione della sua esposizione alla Biennale del 1901 nelle raccolte della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro – e *Bagno penale a Portoferraio*, entrava nella realizzazione nel 1954 di una delle scene chiave di *Senso*, film risorgimentale di Luchino Visconti. Successivamente la presentazione postuma del dipinto nella retrospettiva dedicata a Signorini alla Biennale del 1909, proprio grazie all'interessamento di Pica, confermava la valutazione positiva dell'artista. Concorde con Pica, sempre in occasione della retrospettiva veneziana del 1909, anche nell'apprezzamento per *La toilette del mattino*, fu Ugo Ojetti il cui interesse per Signorini risaliva agli stessi anni e al medesimo ambito della rivista "Il Marzocco" dove, segnalando la presenza di Signorini all'esposizione per la Festa dell'Arte e dei Fiori del 1896, lo etichettava ancora una volta come il "ribelle", ma anche il "colorista che sa che sia il sole" e il "disegnatore che sa far delle acqueforti con una sobrietà antica"¹²³. Mentre la presenza alla Biennale veneziana del 1897 era stata l'occasione per segnalare i rapporti con la pittura europea¹²⁴.

¹²² *Studi di Memofonte*, n. 4, 2010, rivista online in https://issuu.com/memofonte/docs/iv_2010_fileti (consultato il 20/03/2021).

¹²³ U. Ojetti, *Qualche quadro alla mostra di Firenze. Fra gli italiani*, in "Il Marzocco", 7 dicembre 1896, p. 245.

¹²⁴ U. Ojetti, *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Venezia 1897, pp. 200-201.

Era infine nel *Bagno penale a Portoferraio*, esposto alla Promotrice di Firenze nel 1895, che si trovava come Signorini fosse ritornato alla sua vera vocazione, già espressa compiutamente nella *Sala delle agitate*, di affrontare temi sgradevoli o tragici confermandosi “buon pittore e buon disegnatore al tempo medesimo”¹²⁵.

Prospettiva sulle esposizioni del Novecento

Come si evince in *Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento*, nel 1905, mentre Giovanni Fattori, ultimo esponente della macchia ancora in vita eseguiva il *Ritratto della terza moglie* (1905), a Firenze si inaugurava, nella sede storica della Società Promotrice fiorentina in via della Colonna, la prima Esposizione dell'arte toscana. Nella *kermesse*, vera e propria *summa* dell'*esprit* di primo Novecento, tra i sinuosi grafismi floreali Art Nouveau di Galielo Chini e gli ornamenti dorati di Adolfo De Carolis, la parte del leone spettava alla mostra retrospettiva dei macchiaioli, o più precisamente dei dipinti della collezione di Cristiano Banti, il colto e abiente pittore toscano scomparso l'anno precedente, dove accanto a opere di Fattori, Cabianca, Signorini, Lega, Borrani e Abbati “si offrivano allo spettatore una bella serie di opere di Antonio Fontanesi, alcuni equilibrati paesaggi di Nino Costa e diversi quadri poco conosciuti dello stesso Banti”¹²⁶, afferma De Lorenzi.

Negli stessi anni altri due protagonisti, di cui si è già trattato, della scena culturale fiorentina, Diego Martelli e Rinaldo Carnielo, furono pervasi dalla sua stessa passione. I tre illustri personaggi iniziarono così a dare vita alle prime collezioni di pittura macchiaiola. Le raccolte Banti e Carnielo furono formate negli anni Ottanta dell'Ottocento, inserendosi nel solco di una lunga tradizione che vedeva gli stessi autori di opere d'arte assurgere al ruolo di collezionisti.

La collezione di Cristiano Banti subì i primi smembramenti successivamente alla mostra fiorentina del 1905. Come sottolinea Sandra Pinto, nel 1908 la commissione che decideva gli acquisti per l'istituenda Galleria d'arte moderna di Firenze acquistò un modesto numero di opere dagli eredi, mentre un altro importante nucleo confluirà a Palazzo Pitti con il dono effettuato nel 1955¹²⁷¹²⁸. Nel 1905 il quadro *Riunione di contadine* di Banti fu inviato alla Prima Esposizione d'Arte Toscana,

¹²⁵ D. Martelli, *L'esposizione annuale della Società Promotrice di Belle Arti*, in “*Il Corriere Italiano*”, 17 aprile 1895.

¹²⁶ G. De Lorenzi, *Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento*, in *Storia delle Arti in Toscana*. VII, L'Ottocento, a cura di C. Sisi, Firenze 1999, p. 226.

¹²⁷ D. Durbè, *I Macchiaioli*, con un saggio di Sandra Pinto, catalogo della mostra del 1976 al Forte di Belvedere di Firenze, p. 43.

¹²⁸ Sul nucleo dei dipinti donati si veda C. Sisi, *La collezione di Cristiano Banti*, in *La Galleria d'arte moderna* cit., p. 30 (che segnala per la donazione l'anno 1955) da Adriana Banti Ghiglia.

insieme alla raccolta di Banti, come esempio di continuità culturale con la tradizione per i giovani artisti intenzionati a ritemperare il loro stile guardando alla pittura dei “primitivi” tramite l’opera dei macchiaioli.

Il 1905 vide anche, come affermato da Ugo Ojetti, la presentazione alla Biennale di Venezia de *L’orda* (1904 - 1905), che venne commentata con entusiasmo da Vittorio Pica, il quale vide nella “foga coloristica mirabile” del dipinto un’evoluzione dell’ingegno creativo di Nomellini e il definitivo superamento delle inflessioni “fantastico-decorative” un tempo care all’artista¹²⁹.

La Biennale di Venezia fu palcoscenico anche per l’opera conclusiva della carriera di Signorini, citata precedentemente, ovvero *La toilette del mattino*, terminata nel 1898; un dipinto provocatorio che non fu mai esposto dal pittore e che fu presentato soltanto nella retrospettiva allestita nella Biennale veneziana del 1909 sollecitando l’interesse di Ugo Ojetti che lo commentò come opera esemplare di un “verismo” di matrice francese alla Champfleury e alla Duranty¹³⁰. Da questo giudizio, nella stessa occasione, si discostava Vittorio Pica che ne notava “l’accorta grazia della composizione complessiva, la naturalezza con cui sono atteggiata le varie figure, la freschezza e la vivacità dei colori, la giustezza e l’efficacia della luminosità dei raggi di sole che da due finestre penetrano nella vasta stanza dal basso soffitto”¹³¹.

Passando all’Esposizione Retrospettiva della Società di Belle Arti del 1910, è nota anche una caricatura di Cecioni a Del Greco, noto per essere un garibaldino convinto, che fonda una collezione di dipinti di oltre 140 pezzi; patriottico e positivista, è in linea con la poetica macchiaiola e affida man mano alla sua collezione la funzione di trasmettere i valori del Risorgimento.

Nello stesso 1910 *In vedetta* (1872) di Fattori era di proprietà dello scultore Rinaldo Carnielo e, insieme alle altre opere di quel collezionista colto e sagace, venne esposto alla mostra retrospettiva della Società delle Belle Arti di Firenze, mostra copiosissima di opere, tutte di provenienza privata, che contribuì in maniera significativa alla rivalutazione della pittura macchiaiola nel Novecento, e certo anche della sua diffusione sul mercato dell’arte. Dopo quella data, il quadro venne esposto poche volte e solo in occasione di mostre di grande risonanza, da quella organizzata a Firenze nel 1925 per il centenario della nascita del pittore, alla Mostra d’arte italiana moderna allestita a Berlino nel 1937 fino alle mostre celebrative dei macchiaioli di Monaco di Baviera, Firenze e Los Angeles.

Ugo Ojetti evidenzia come il costante incremento della fortuna di Fattori, che vedeva aggiungersi alle monografie esposizioni decisive come la retrospettiva organizzata dalla Biennale romana del 1921 e l’ampia rassegna fiorentina allestita nel 1925 in occasione del centenario della nascita (entrambe le iniziative si devono all’instancabile Ojetti), e il sempre più vivace fervore mercantile e collezionistico, ben supportato dalla critica, intorno ai macchiaioli, non suscitavano solo entusiasmi, più o meno sinceri, ma anche giustificati allarmi. Si ricordi Carrà che, nel 1925, tentava di delinearne il ruolo storico, nel confronto in quel momento ineludibile con l’Impressionismo. Infatti

¹²⁹ V. Pica, *L’Arte Mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bergamo 1905, p. 144.

¹³⁰ U. Ojetti, *Telemaco Signorini pittore fiorentino*, in “*La lettura*”, 9, 1909, p. 711.

¹³¹ V. Pica, *L’arte mondiale all’VIII Esposizione di Venezia*, in “*Emporium*”, 1909, p. 143.

“mentre gli impressionisti limitavano i caratteri della loro pittura al fenomeno visivo, si foggiarono una dottrina parziale in cui tu vedi violentata non meno la natura che la ragione superiore dell’arte. Tanto i macchiaiuoli toscani quanto i realisti lombardi, spesso, si espressero più per via di argomenti che per vere e proprie immagini plastiche. Essi volevano, come si dice, raccontare coi mezzi della pittura, ma qualunque sia stato il loro racconto, non v’ha dubbio che la loro arte ne soffrì, se proprio non possiamo asserire che questo fu il loro errore maggiore”¹³².

La contrapposizione agli impressionisti assumeva invece in Ojetti, che nel 1925 consacrava definitivamente la statura del Fattori ritrattista, un sapore inevitabilmente nazionalista riportando saldamente i macchiaiuoli nel solco della grande tradizione italiana. Ma, sottolineando come i troppo esaltati bozzetti, le cosiddette “impressioni” appartenessero solo a una fase di elaborazione *en plein air* preliminare alla vera creazione in studio, suggeriva un’interpretazione più storicamente legittima destinata ad essere seguita ed approfondita dagli studi recenti. Ojetti infatti sosteneva che:

“A prendere insomma, perché è logico, Giovanni Fattori pel rappresentante più tipico e più lungamente stretto alla maniera detta dei macchiaiuoli, si trova ch’egli, contro gli’Impressionisti di Francia e poi d’Italia, restò sempre fedele al disegno bene inciso, come di può vedere in tutti i suoi dipinti e anche più chiaramente nei suoi albumetti d’appunti a matita, nelle sue maschie acqueforti e nei suoi abbozzi; e al chiaroscuro non sfumato, ma definito per taglienti zone di luce e d’ombre e di mezz’ombre colorite, quale era stato il chiaroscuro fiorentino del tre e del quattrocento; e alla convinzione che il quadro si compone e si dipinge a studio e non sul vero, e sul vero si dipingono solo studi e impressioni da servire poi a comporre quadri”¹³³.

A questa lettura che riportava con molta chiarezza le innovazioni introdotte dai macchiaiuoli entro una riconsiderazione sperimentale della tradizione toscana del disegno, destinata peraltro ad un notevole seguito nella critica di quegli anni da Cecchi a Mario Tinti a Enrico Somarè, si oppose con forza Lionello Venturi nelle pagine de *Il gusto dei primitivi* pubblicato nel 1926¹³⁴. Il suo interesse per il movimento toscano aveva favorito l’ingresso nella celebre raccolta del torinese Riccardo Gualino, del quale fu eccezionale consulente¹³⁵, di un importante nucleo di tavolette di Fat-

¹³² C. Carrà, *Neoclassicismo e Neorealismo*, in “L’Ambrosiano”, 1 agosto 1925, ora in Id., *Tutti gli scritti*, op. cit., p. 256.

¹³³ U. Ojetti, *Ritratti dipinti da Giovanni Fattori*, in “Dedalo”, VI, 1925-1926, p. 242.

¹³⁴ La posizione di Venturi è stata reinserita entro un’articolata ricostruzione del dibattito sull’Ottocento nel corso degli anni Venti da B. Cinelli, *I macchiaiuoli di Lionello Venturi*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Torino, 2000, pp. 108-127.

¹³⁵ *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra (Torino), Milano 1982. In particolare i contributi di M.M. Lamberti, della quale vedi ancora *Un sodalizio artistico: Venturi, Gualino, Casorati*, pp. 16-47.

tori e di un tardo Lega, e allo stesso tempo di due capolavori come il *Riposo (o Il carro rosso)* del primo, ora a Brera, e *Bambini colti nel sonno* (1896 - 1897) di Signorini. Nel volume, destinato a generare fermento di posizioni, Venturi costruiva sugli amatissimi impressionisti una sua linea della modernità. In polemica contro il tradizionalismo allora imperante apriva “i nuovi orizzonti europei del gusto dei primitivi, intendendo questi come gli artisti che dal medioevo all'Ottocento (compresi naturalmente gli Impressionisti) hanno creato per rivelazione”¹³⁶. Impressionisti e macchiaioli, al di là di illegittimi ed impropri confronti formali, venivano però affiancati come partecipi di una medesima rivelazione che è quella della luce, vista naturalmente in contrapposizione alla tradizione del disegno. Infatti, se

“macchiaioli e impressionisti hanno rivelato un'anima primitiva, senza avere, anzi perché non ebbero, assimilato arte primitiva, si può ricercare la spiegazione del fenomeno nella reazione ch'essi compiono. L'ellenismo aveva portato alle estreme conseguenze l'abilità imitativa [...]. Seguì un periodo d'ignoranza progressiva delle abilità acquisite, di abbandono di ogni tradizione di mestiere; e, quando all'ignoranza e alla dimenticanza si sovrappose l'entusiasmo religioso, sorse la nuova tradizione di materie preziose cui trasmettere la rivelazione di Dio. L'amore della luce nella tessera musiva o nel tessuto d'oro sostituì la scienza delle proporzioni e la prospettiva: perciò nacquero i primitivi. Nell'Ottocento le abilità meccaniche erano giunte ben oltre il grado dell'ellenismo e avevano tanto inorgogliato gli artefici che avevano sostituito l'arte totalmente. Allora venne la reazione che assunse vari aspetti secondo i paesi e le personalità, ma che è riconoscibile ovunque: l'odio per il disegno sapiente andò di pari passo con la scoperta della più umile realtà, dal misero cantuccio di bosco alla vita dei contadini; l'indifferenza per il soggetto o il racconto di accompagnò con l'entusiasmo per l'elemento naturale che è meno razionalmente riproducibile: la luce. E però nacquero i nuovi primitivi”¹³⁷.

Nel 1931 Carlo Carrà, sullo stesso fronte novecentista della Saffari, lanciava un allarme contro il “fanatismo inconsulto per gli artisti dell'Ottocento”, invitava dunque la critica italiana a non perpetuare “le esaltazioni dell'arte dell'Ottocento, che spesso, troppo spesso, hanno il sottinteso di pigliare i morti per uccidere i vivi, i recenti centenari del Fattori, del Lega e del Signorini, hanno infatti servito più come pretesti per insufflare nel pubblico la diffidenza verso la pittura d'oggi, che come azione per approfondire la verità di quell'arte”¹³⁸. Enrico Somarè, al suo esordio, quando aveva recensito la Primavera fiorentina del 1922 privilegiando le retrospettive di Lega e Signorini, aveva in effetti proposto l'esempio dei macchiaioli e degli scapigliati lombardi come una sorta di

¹³⁶ P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti. Volume terzo. I. Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale 1925-1945*, Torino 1990, p. 7.

¹³⁷ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi* (1926), con prefazione di G.C. Argan, Torino 1972, p. 247.

¹³⁸ C. Carrà, *Commento alla cronaca*, in “Fronte”, giugno 1931, ora in Id., *Tutti gli scritti*, op. cit., pp. 273-274.

“antidoto contro le intemperanze futuriste e metafisiche dei contemporanei e come la base su cui rifondare la nuova arte italiana”¹³⁹.

Ma il versante più innovativo e proficuo della ricognizione di Somarè fu il recupero della letteratura artistica dell'epoca. Un inedito rilievo fu dato agli scritti di Cecioni:

“L'azione esercitata dal Cecioni su tutto il gruppo dei Macchiaiuoli fu intensamente efficace. Egli ne assunse di necessità la tutela e la difesa. Egli ne divenne nei momenti critici l'ammonitore pieno di passione, colui che li richiamava ai principii, incitandoli però a tenersi sulla scala infinita dell'arte, che mette l'artista nella possibilità di fare ogni cosa. Per virtù dei suoi scritti e delle sue parole edificanti, la nuova scuola toscana elaborava, d'accordo e sopra ai suoi criteri intuitivi, il sentimento e l'idea di un'estetica propria e originale, si muoveva dentro un sistema di pensieri moderni pensati in italiano, conquistava infine una maggior coscienza di sé stessa e dei suoi compiti rinnovatori”¹⁴⁰.

Somarè proseguiva, pur negli anni difficili della guerra e dell'immediato dopoguerra, nella sua generosa attività di promozione, non priva di iniziative ambiziose come la mostra “I pittori italiani dell'Ottocento” presso il prestigioso mercante Wildenstein di New York, organizzata nel 1949.

La “trafila filologica” che secondo Cecchi era mancata prima della guerra cominciò ad essere perseguita a parte dall'importante rassegna “I Macchiaiuoli, voluta da Palma Bucarelli e curata da Giovanni Carandente, presso la Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma nel 1956. Da quel momento, quell'istituzione e la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze, che grazie a importanti acquisizioni, come quelle delle fondamentali collezioni Martelli e Banti, radunerà il più importante nucleo di macchiaiuoli esistente, saranno, insieme ai conoscitori e studiosi come Mario Borgiotti, Dario Durbé, Dini e Matteucci, i punti di riferimento per le ricerche in cui i primi, decisivi, risultati emergeranno nella grande rassegna sul movimento voluta nel 1975 dall'allora direttore delle Bayerische Staatsgemäldesammlungen di Monaco Erich Steingraber. Dopo l'edizione bavarese intitolata “Der Beitrag Der Macchiaiuoli zum europäischen Realism”, curata da Durbè e Matteucci, la mostra passava, con alcune modifiche non sostanziali, al Forte Belvedere di Firenze. A questa svolta, decisiva per la qualità delle scelte, il taglio storico e la correttezza con cui vennero gestiti gli apparati, seguiva dunque una nuova fase degli studi con ricadute significative anche sul mercato e sul collezionismo.

Facendo un passo indietro e tornando al 1922, come afferma Fernando Mazzocca, in occasione della Fiorentina Primavera organizzata dalla Società Promotrice di Firenze in quell'anno, erano state dedicate due personali a Signorini e Lega. La sezione riservata al primo era stata introdotta da Ferdinando Paolieri, l'altra da Tinti che affermava come Lega fosse “...il più lirico e il più ‘moderno’ dei Macchiaiuoli; il più indipendente da ogni influsso intellettuale o tradizionale”. Un'interpretazione non del tutto condivisa, anzi aveva dato adito a varie conclusioni tra cui quella di Nello Tarchiani che, sulle colonne de “Il Marzocco” del 9 luglio affermava: “Il Lega al contrario del Si-

¹³⁹ Barbara Cinelli, *Recuperi dell'Ottocento*, op. cit., p. 46.

¹⁴⁰ E. Somarè, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, Milano 1928, II, p. 24.

gnorini mancò d'unità, non ebbe una maniera mutatasi lentamente, logicamente, col tempo; ma più maniere a una volta; non ebbe, se se ne tolgono quei suoi studi deliziosi di tonalità quiete e sommesse, uno stile". Allo stesso filone si aggiunse Margherita Sarfatti che a seguito della mostra di Modigliana scrisse su "Rivista del Popolo d'Italia" nel settembre 1926:

"troppo impacciato e robusto, forse troppo solito contadino per emulare la filiforme, penetrante acuità di un Signorini, non osa manifestarsi semplice, puro e solido come il Fattori: evidentemente, gliene mancava, non solo il coraggio, ma la forza. Basta guardare i suoi ritratti e compararli mentalmente allo spiritoso, caratteristico, talvolta persino caricaturale segno di Signorini; alla piana semplicità con la quale Giovanni Fattori pone a sé innanzi l'oggetto ' della sua pittura, e si sprofonda a decifrarne – in apparenza – soltanto il giuoco di luci e volumi plastici, e attraverso le luci e le linee risolve –senza parerlo – il problema psicologico; e l'anima del modello pian piano affiora nella sua umana intimità, e a chi l'interroga risponde i segreti essenziali. Ben superficiali, al confronto, i ritratti del Lega. Taluno è anche bello, per esempio quello della signora Titta, quelli dei coniugi Tommasi [...] e soprattutto, lo spavaldo, brioso ritratto di Plinio Nomellini, frutto di un'ora eccezionale di felicità e sicurezza di sé. Mai, in essi, uno stile. Dall'uno all'altro, si stenta a riconoscere la stessa mano, tanto esitante e incerto è lo spirito"¹⁴¹.

La Fiorentina Primavera del 1922 è la prima vera occasione colta da Mario Tinti per presentare il *Ritratto di Giuseppe Garibaldi (1861)* di Lega, quadro che tornerà anche nella mostra del 2003 a Palazzo Zabarella su "I Macchiaioli prima dell'Impressionismo". In occasione di questa esposizione furono esposti insieme i tre ritratti dei fratelli Cecchini, provenienti dalla collezione di Eleonora Tommasi, la sorella di Angiolo e Ludovico, che era andata in sposa a Giuseppe Cecchini, fratello maggiore di Alfredo, protagonista del dipinto *Ritratto di Alfredo Cecchini* realizzato nel 1869 ed esposto alla mostra di Modigliana del 1926 quando era ancora viva la cognata Eleonora che poté confermare l'identità del ragazzo rappresentato.

In *Donna con scialle rosa*, opera realizzata anche in questo caso da Lega, l'invenzione dello scialle rosa, che si armonizza con l'incarnato della fanciulla, contribuisce a esaltare il mistero del suo volto pensoso, dai grandi occhi scuri, dalle labbra ben disegnate, che non sfuggì all'attenzione della critica fin dagli anni Venti, quando sempre nel 1922 il dipinto venne esposto alla Primavera fiorentina e annoverato da allora, da critici quali Somaré o Venturi come una delle opere più significative di Lega.

Nell'autunno del 1926 Firenze aveva ricordato Signorini con una rassegna di oltre duecento opere riunite alla Galleria dell'Accademia, mentre l'anno precedente, nel 1925, nelle stesse sale si era tenuta un'importante mostra di Fattori a cento anni dalla nascita. Accadde così che la critica si interessasse nuovamente alle tre maggiori figure del movimento, per l'appunto Signorini, Lega e Fattori, ma in un'ottica nuova, legittimandole come le più autorevoli.

Lionello Venturi nel 1926, nella recensione dedicata alla mostra di Signorini realizzata all'Accademia di Firenze, aveva valorizzato l'aggiornamento europeo dell'artista, espresso al meglio in pae-

¹⁴¹ *I Macchiaioli*, op. cit., pp. 21-41.

saggi come Novembre, dove “tutto è umido: la strada è piena di pozzanghere, e nel cielo le nubi sono gravide di pioggia: tutto è grigio: il colore vibra timidamente, come se presentisse l’inverno”¹⁴².

Entrambe le versioni della *Piazzetta di Settignano* di Signorini furono esposte nel 1926 proprio nell’ambito della grande retrospettiva signoriniana di Firenze, organizzata da un comitato cui parteciparono, fra gli altri, Emilio Cecchi e Lionello Venturi.

Bavardage fu esposto con il titolo di *Chiacchiere di campagna*, dato dallo stesso Signorini, sempre alla mostra tenuta nell’autunno del 1926 all’Accademia di Firenze¹⁴³. Nella stessa occasione, si esponeva un’altra opera, di diverse dimensioni, intitolata *Bavardage*, circostanza che potrebbe far presumere una confusione nell’utilizzo dei due titoli.

Il quadro *La salita del pellegrino* (1890) di Silvestro Lega, appartenuto alla raccolta Giustiniani, invece, fu esposto a Modigliana alla mostra del centenario della nascita di Lega nel 1926; in seguito rimase escluso dal circuito delle esposizioni fino al 1984, quando finalmente venne ripresentato a New York nell’ambito di una mostra sui macchiaioli allestita alla Stair Sainty Matthiesen Gallery.

Limite sull’Arno di Lega, esposto anch’esso nel 1926 all’Accademia di Firenze¹⁴⁴, coglie con sapiente equilibrio la quiete di una giornata limpida, in cui poche, candide nuvole amplificano l’umida luminosità del fiume che scorre lento e senza increspature.

Un pensiero di Diego Martelli tornerà nella sopracitata mostra organizzata a Modigliana nel 1926 in occasione del centenario della nascita di Lega:

“...Passerà del tempo purtroppo, e le ossa di tutti noi saranno da un pezzo marcite in un camposanto, quando il rispettabile pubblico e l’inclita guarnigione sapranno delle opere di lui, conservate ne’ regi Musei, che egli fu uno dei più robusti, onesti e vigorosi pittori del suo tempo, nel quale visse incompreso, combattente in mezzo alla immonda gelatina che costituisce il substratum dell’ambiente moderno, ora non è il caso di parlare giacché Silvestro Lega figurerà nella sua gloria solo allora che per evoluzione di progresso la gelatina si sarà condensata in nervi robusti ed in muscoli sani”¹⁴⁵

scrisse il critico negli anni Novanta, poco prima della dipartita di Lega. Grazie all’impegno dell’allievo Lodovico Tommasi e alla sollecitudine dei mercanti fiorentini tra cui Mario Galli e Enrico Checcucci, furono riunite oltre centosessanta opere rappresentative del lavoro del pittore, dagli esordi alla fase accademica, da Piagentina a Bellariva fino agli ultimi anni del Gabbro. L’introdu-

¹⁴² L. Venturi, *La mostra di Signorini*, in “*Il Secolo*”, 12 dicembre 1926, ora in L. Venturi, *Pretesti di critica*, Milano 1929, pp. 160-162. Il testo venturiano è stato citato e inserito nel più generale percorso critico di Venturi da B. Cinelli, *I macchiaioli di Lionello Venturi*, in *Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931*, a cura di M.M. Lamberti, Torino 2000, p. 117.

¹⁴³ *Onoranze a Telemaco Signorini*, (Mostra delle opere alla R. Accademia), Firenze 1926.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Fondazione Memofonte, *Manoscritti artistici di Diego Martelli* (Firenze, Biblioteca Marucelliana), in <https://www.memofonte.it/ricerche/diego-martelli/> (consultato in data 03/01/2021).

zione allo scarno catalogo fu curata da Mario Tinti, uno dei primi cultori ed esegeti della pittura macchiaiolo che, in concomitanza con la mostra, dette alle stampe una monografia fondamentale per gli studi sul pittore. Inoltre, la contemporanea uscita del saggio di Enrico Somaré rappresenta il rinnovato interesse che va manifestandosi attorno a Lega, sia di riflesso alla grande retrospettiva sia per lo svilupparsi di un mercato sempre più attento alla pittura macchiaiolo.

Tra la letteratura coeva dei pittori toscani e il loro rilancio critico nella prima metà del Novecento, Cecchi nel 1954 non riusciva a trarre un consuntivo adeguato dato che:

“S’era avuta, al tempo macchiaiolo, una critica programmatica e pragmatista, a base antiaccademica, com’è all’incirca in tutti i rivolgimenti d’arte. E una critica, o meglio un’aneddotta da divertire i borghesi, che amano curiosare senza impegnarsi; come quando dalla finestra seguono gli incidenti d’una dimostrazione. Se nel caso del Signorini, tale aneddotta era assai piacente, essa aveva però il difetto di riportare ogni cosa ad un minimo comune denominatore, a vantaggio delle personalità artistiche meno qualificate. Cosicché, nell’opinione comune, il panorama macchiaiolo venne sempre più ad improntarsi e colorirsi di quel gusto “stampe dell’Ottocento”, di quel particolarismo fuciniano, e di quel “bohémismo” un po’ stentelleresco, che sono i toni psicologici sui quali il talento toscano ama distendersi e svagarsi dalla sua tensione logica e lirica...”¹⁴⁶.

Mentre, sostiene, nel Novecento nonostante gli “spunti felici”, le “intuizioni preliminari, che occasionalmente avevano avuto Ghiglia, Cecconi, Soffici eppoi Ojetti, Tinti, Somarè”,

“non c’era molto da stare tranquilli. Le convinzioni erano discontinue, malsicure. E quando, per esempio, non ricordo ora da quale di questi, s’ebbe a sentir dire che i macchiaioli, sì, bene tutto, pittori egregi, ma solito di provincia, e con un cervellino da grilli: uno non sapeva cosa pensare. Tali dicotomie da salotto in fondo significavano soltanto che il lavoro critico non era neanche seriamente impostato”¹⁴⁷.

Con la mostra realizzata da Dario Durbé all’Archiginnasio di Bologna nel 1973 i precedenti criteri di valutazione vennero messi in discussione attraverso un taglio che è la conseguenza del fortunoso recupero di un cospicuo nucleo di testimonianze sovrane del decennio degli anni Sessanta. L’aspetto dell’arte di Lega che, di conseguenza, ne risulta più lumeggiato è quello di un’estrema perfezione formale evidente sia nell’attenzione lucida alla verità naturale che palesa un’affinità coi pittori fiamminghi, sia in quella delicata sapienza di riportare espressioni spontanee e naturali. Una pittura quindi che recuperata dal lungo occultamento cui era andata incontro dopo la mostra del 1926, veniva ora accolta come un’autentica rivelazione da parte di un pubblico e di una critica ignari dell’effetto prodotto dall’accostamento di forte pathos. Proprio su questo tipo di produzione si concentreranno gli studi successivi destinati a proliferare nel tempo, vedendo la pubblicazione nel 1984 di due volumi fondamentali: *Silvestro Lega. Gli anni di Piagentina* curato da Pietro Dini e

¹⁴⁶ E. Cecchi, *Parenti poveri* in *La pittura italiana dell’Ottocento*, 1954, cit., p. 70.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 77.

Lega e la scuola di Piagentina di Alessandro Marabottini. Si aggiungerà anche nel 1987 la catalogazione ragionata dell'opera Giuliano Matteucci che portò alla precisa ricostruzione del periodo di Piagentina; sempre Matteucci, assieme a Raffaele Monti, Carlo Sisi e Erich Steingraber realizzeranno nel 1991 una mostra nella Sala delle Reali Poste della Galleria degli Uffizi il cui titolo "Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli" pone di nuovo l'accento sugli sviluppi storici e lo spirito di un particolare momento. Completamente esclusi da quel contesto, gli anni di Bellariva e del Gabbro sono stati, invece, al centro di una importante retrospettiva dedicata a Lega che, coordinata da Francesca Dini, è stata proposta nel 2003 al castello Pasquini di Castiglioncello.

Capitolo 4: Selezione di contributi critici e lettere dei Macchiaioli riguardanti le esposizioni analizzate

Contributi critici

I seguenti contributi critici sono una selezione proveniente dal catalogo della mostra “Il Nuovo dopo la Macchia, origini e affermazione del Naturalismo toscano”, tenutasi a Pordenone dal 12 al 20 Gennaio 2008, in particolare dal capitolo a cura di Loredana Angiolino¹⁴⁸ e sono una lettura fondamentale per capire a pieno le dinamiche che avevano luogo attorno agli artisti e alle mostre a cui partecipavano; è importante in questa trattazione “dare voce” anche ai protagonisti della ricerca e a chi li ha sostenuti lasciando tracce in letteratura.

Dalla esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze in Scritti d'arte di Diego Martelli, scelti a cura di Antonio Boschetto, Firenze, 1952

Il Sig. Cabianca Vincenzo di Verona appunto ci sorprende per il suo ardire e per la franchezza con la quale ha abbordate difficoltà enormi. Il suo Bagno, dove delle figure di donne e di contro all'aria ed al mare posano fra gli scogli quasi neri di lavagna, è uno strano quadro, ottimo per l'evidenza di certi risultati, principale dei quali la giustezza delle relazioni di colore fra il terreno, le figure, il mare e il cielo. Il sig. Fattori Giovanni di Livorno ripresenta il quadro già esposto delle boscaiole ed un nuovo paese, motivo preso nella foresta di Tombolo. Questi è forse inferiore al precedente in cui un più grande insieme di qualità si riunisce a renderlo immensamente grato a chiunque l'osserva, purtuttavia, per chi ama la robusta natura non passata al setaccio dell'arcadia e ridotta in conserva dolcificata, piacerà sempre questo forte e severo interprete del vero.

Il sig. Lega Silvestro ci pone anch'esso davanti a una scena domestica. Una figura al piano-forte che accompagna il canto di due giovinette, è una grande tela in cui, caso singolare, abbondano delle grandi qualità. L'ingenuità della ricerca ha tratto seco ingenuità del lavoro. E senza ostentazioni di imitazioni volute a qualunque costo, emergono quivi le belle qualità di contorno che si ammirano giustamente nei quattrocentisti padri dell'arte. Noi siamo lieti col sig. Lega poiché senza perdere le caratteristiche della sua pittura, ha saputo acquistare un modo molto più largo e simpatico.

Dalla seconda alla passando alla terza, l'occhio si ferma immediatamente sopra un bel dipinto del sig. Telemaco Signorini rappresentante una elegante signora, la quale sta Aspettando! [...] nello studio di un pittore e cerca di ingannare i lunghi momenti dell'attendere, guardando i disegni

¹⁴⁸ *Il nuovo dopo la macchia*, catalogo della mostra a cura di Tiziano Panconi (Pordenone, Butterfly Institute Fine Art, 12-20 gennaio 2008), Pacini editore, Pisa 2008, pp. 132-142.

contenuti in una cartella. La signora porta un abito di seta nera e stacca sul fondo della stanza che è tappezzata di rosso, ed alle cui pareti sono appesi vari dipinti di differente stile e maniera. Una finestra che le sta in faccia ma che scorta prospetticamente per il riguardante, illumina la scena abbiamo descritta. Mirabile veramente si manifesta in quest'opera la maestria dell'artista nella sapiente distribuzione della luce sui corpi che illumina; tanto è giusta l'impressione generale che immediatamente vi fa concepire il chiuso di una stanza, quanto il particolare rilievo che mette al vero posto in cui devono stare tutti gli oggetti rappresentati.

Nino Costa, *Esposizione di Belle arti di Torino in "Fanfulla della Domenica"*, Roma, 1880

"Nel Quadrato del 49° reggimento fanteria presso Villafranca", del Signor Giovanni Fattori, un gran movimento non c'è. Si direbbe quasi che il timore di svolgere nella sua gran tela una composizione da giornale illustrato, abbia indotto l'autore ad esagerare con la calma degli impavidi fantaccini, la rigidità d'ordinanza degli artiglieri. Fors'anche dal dato tecnico militare vi saranno delle inesattezze, come ve ne sono dal lato tecnico artistico; ma c'è in quella pittura una personalità risoluta nelle affermazioni su se stessa; convinta tanto nei pregi, quanto nei difetti; leale quando s'ostina in una indagine; ingenua se infrange le regole più elementari della prospettiva o della scuola di plotone; e tale da non poter essere discussa; bisogna prenderla o lasciarla co' suoi pregi seri e modesti, co' suoi difetti tanto facili ad avvertirsi, appunto perché tanto facili ad evitarsi. Ma, per conto mio, al vedere quei contorni fermi delle figure, quei gruppi così spontanei, quei soldati o quello stupendo cavallo morti, quella larga scena, quella intonazione non brillante ma giusta dimentico qualche difetto, ormai inseparabile dalla pittura del Signor Fattori, e lo tengo per un artista forte ed originale, le cui opere saranno guardate con interesse anche quando, mutato il figurino e la teoria, molti altri quadri militari non avranno più ragione di esistere.

L'Elektrico, Firenze, 1889

Angiolo Tommasi alla Promotrice di Firenze del 1889 espose le tele: *Il pescatore di rezzaglio, Dopo il libeccio, Marina e Ultime vangate*; questa ultima tela fu giudicata la migliore fra tutte quelle esposte alla mostra e fu premiata con l'unanimità dei voti. Il seguente testo si riferisce proprio alla Promotrice fiorentina del 1889:

Sono lieto di poter constatare che nella presente esposizione domina assai meno che nelle precedenti la vanità dell'applauso, ed in sua vece l'amore sincero, anche un po' timido, del vero sotto tutti i suoi aspetti; e dirò subito che tra quelli che più seriamente e fortemente si presentano è Angiolo Tommasi col suo "Studio dal vero". Nel quale bisogna anzitutto tener conto all'autore di una difficoltà non piccola, che di per sé sola basta a onorare l'artista che arditamente se l'è proposta; il far solido, cioè, con mezzi semplicissimi, quali sono figure vestite di grigio in ambiente grigio. E tale difficoltà è bene superata, perché quelle figure grandi al vero sono solidamente costruite e dipinte, ad eccezione solo di una testa bianca di vecchio, e per di più variate fra loro; non uniformi. E quei contadini, veri contadini, sono così bene all'aria aperta, da poter a prima vista abbrac-

ciare solo l'insieme del gruppo, senza che l'uno trionfi decisamente sull'altro; come appunto succede a chi osserva tali scene dal vero. Vi è insomma anzitutto il totale. Tutto è sobrietà in questo studio; esso è la sua forza, e appunto per ciò fornita.

Nino Costa, *Prima Esposizione di Belle Arti in Roma*, in "Gazzetta d'Italia", Roma, 1883

Angiolo Tommasi presenta un quadro di Contadini che vangano; robusto, vigoroso, potente. Questa tela piacerà certo; piacerà per la fedele riproduzione del vero così nell'insieme, come nei particolari, piacerà perché si vede da essa che l'artista vive della vita dei suoi modelli, perché si prova un sentimento di stanchezza e di pietà, osservando quella povera gente condannata a sì rude lavoro; piacerà per la giusta intonazione e per le altre eccellenti qualità pittoriche che in essa si riscontrano... Il vasto quadro di Angiolo Tommasi, non ha invece il sentimento che anima le tele del Cannicci ma s'impone tosto, appena posatovi l'occhio, per la evidenza grande della modellatura, per la verità dell'insieme. Intonazione, ambiente, luce, costruzione tutto è buono. Tre contadine e due contadini danno le ultime vangate alla terra, volgendo le spalle all'osservatore, cui sta dinanzi una vaga distesa di campi, immersi già nella calma luce della sera, ché il sole è tramontato, e i camini del villaggio vicino annunziano fumando l'ora della cena. Le cinque figure hanno vita, movimento, energia, il paese si apre innanzi a noi, vero, ampio, spazioso, e l'occhio si spinge per lungo tratto e si perde verso l'ultima linea dell'orizzonte lontano. La Commissione aggiudicatrice del premio di L. 2000, lo accordò a quest'opera e fece bene. Nessuno io credo troverà a ridire poiché è questa indubbiamente la tela più importante di tutta la Mostra [...].

Nino Costa, *L'arte dell'Esposizione di Milano, Lettere agli artisti* in "Fanfulla della Domenica", Roma, 1880

Adolfo Tommasi nei suoi tre quadri si dimostra un singolare pittore di paesaggio: in tutti e tre egli ha trovato una semplice e buona ragione di far pittura, egli ha un sentimento fino del vero, un fare largo non privo di squisitezza, colpisce bene la natura del suo momento; egli è in possesso d'un bel presente, e dà speranze di un miglior avvenire per sé e per il paesaggio italiano. Io credo però, che il Tommasi dovrebbe pensare a migliorare i suoi verdi, i quali gli riescono qualche volta di valore uguale e massicci. Farebbe anche bene a cercare se i suoi quadri riuscissero più che chiaramente spiegati e meglio composti sopprimendone una qualche parte, come per esempio numero 6 "Acquazzone", tagliandone una parte a sinistra, e nell'Imbrunire una parte a destra del quadro.

"Zig-Zag", Venezia, 1887

Filadelfo Simi espose a Venezia nel 1887, all' Esposizione Nazionale Artistica, un dipinto dal titolo *Un riflesso* che suscitò grande attenzione da parte della critica:

La pittura del Simi rimane per me una delle rivelazioni di questa mostra più degne d'attenzione e di studio. Quante volte vi si è presentata la novità è sempre stata segno di accuse spesso contraddittorie: quella di stranezza e quella di plagio. Al Simi, la prima è stata risparmiata. Non già perché il suo modo di considerare l'arte, e di renderla, non vi si prestasse, anzi; – la parsimonia del suo colore, la fredda purità del suo disegno, formano un tale contrasto, sia col mosciame cascante della pittura, sia con l'audacia movimentata, e appariscente della nuova, che qualche anno fa quell'accusa avrebbe prevenuto e persino fatto trascurare l'altra di plagio, ed il Simi sarebbe stato relegato fra i pazzi. Fortuna volle che tutta una giovane scuola toscana, devota allo studio e alla imitazione dei quattrocentisti, assuefacesse da qualche tempo l'occhio del pubblico e della pseudo critica a quella rigidità di luce, a quella secchezza di forme che sembrano avere, sembrano, non hanno – con l'opera del Simi un intimo vincolo di parentela. In quella scuola, è stato più calcolo che ispirazione. Oso dirlo, perché i risultati sin qui da essa ottenuti m'anno danno il diritto, quantunque quest'anno essa si mostri a Venezia di molto progredita. Nel Simi invece, tutto concorre a far credere sia assai più l'ispirazione che il calcolo. Come Scuola regionale, è certo che la giovane toscana è quella che all'Esposizione si presenta in condizioni migliori. Sorta come reazione all'arte dirò così inverniciata, che a Firenze più che altrove ebbe cultori e adoratori sino a tempo fa, essa incominciò prima a distinguersi pei suoi difetti; ora va richiamando l'attenzione per le sue virtù. Insieme raccolte, è certo che le opere dei due Gioli, dei due Tommasi, dei Torchi, del Signorini e del Ferroni, che della scuola sono stati, per così dire, gli alfieri, costituiscono nel loro vario valore, una rappresentanza di cui non si può disconoscere l'entità, di cui è evidente il linguaggio caratteristico. Si mostra poi in essa... quel Fattori, che nel suo Squadrone di cavalleria in partenza ci ha dato un piccolo gioiello di un valore molto superiore di troppi suoi quadri dalle grandi proporzioni. Una calcolata semplicità di mezzi, una grande evidenza di esecuzione, la ricerca studiata di effetti che abbiano l'aria di essere spontanei, sono i segni particolari di questa scuola, alla quale ormai sarebbe semplicemente ridicolo negare importanza nell'arte nazionale. Ma la parentela fra essa e il Simi, non va, parmi al di là della pelle. Come gli altri, il Simi ha sentito l'ambiente. Il nuovo toscano va, sotto l'intonaco della decadenza e la vernice del Risorgimento, ritrovando l'antico carattere [...]

In un opuscolo dedicato all'Esposizione di Torino, del 1884, il critico D. Laura così scrive, a proposito del quadro *Il fischio della locomotiva*:

Il Tommasi, l'autore dei cavoli brinati, in questa esposizione si rivela felicemente in tre quadri uno più indovinato dell'altro. Qualità superiori distinguono quest'artista coscienzioso che cerca e sente la campagna toscana con un fare tutto campagnolo, semplice e severo. Il fischio della locomotiva e gli altri due, si possono dire le note più giuste dell'esposizione Nazionale. Si comprende quale fu il sentimento che spinse l'artista: si comprende che non vuol mettere proprio nulla di suo, bastandogli ed avendo una certa paura di non poter riprodurre il vero qual è. Non verdi smaglianti nei suoi paesi, non grazia leziosa, ma quasi una certa ingenuità e qualche asprezza nel disegno come chi volesse celare una grande bravura.

Marco Calderoni, *L'esposizione Annuale di Belle Arti a Torino, III*, in "L'illustrazione italiana", Anno V, n. 28, 14 luglio 1878

Due toscani, il Fattori e il Bartolena, amano a far quadri della vita militare. Nel Fattori, che l'anno scorso aveva una stupenda carica di cavalleria, non capisco una cosa, ed è l'intonazione che è sempre giusta in alcune parti, specialmente nelle teste de' suoi soldati e dalle teste in su o in giù cade nel debole, nel tono diluito nell'acqua; perfino il paesaggio e tutto l'ambiente resta biancastro. Ma che vita si trova in quelle sue scene, studiandole! Quegli uomini hanno ciascuno la sua parte, la sua passione. La posta del campo è arrivata ed il fattorino la distribuisce e par di esserci, di avere anche noi quell'ansietà di vedergli uscir dalle mani qualche cosa al nostro indirizzo. Intonato con forza e serbandogli scrupolosamente i meriti è un soggetto trovato in modo da far la fortuna d'un pittore, ed invece passa al quanto inosservato.

Luigi Chirtani, *L'Esposizione Nazionale (a Torino). Ultima occhiata alla Mostra artistica*, "L'illustrazione Italiana", Anno XI, n. 44, 2 novembre 1884

In Toscana dove le idee vecchie durarono di più, si iniziò un'altra riforma della quale i risultati si vedono a Torino. Nella persuasione che il disegno andasse in rovina tra la viva spontaneità dei meridionali e il poderoso impianto dei coloristi settentrionali, si intese frenare lo sviluppo nuovo dell'arte con innesti di bottigliere e sistemi di vecchia data. Fu una annacquatura che indebolì la forza di valentissimi artisti. I promotori non figurano, credo, alla mostra, se tra essi non è il Signorini che, a dir vero, poco vi si distingue. Vi sono segnalati invece: Gioli, con lavori di alto merito ma d'intonazione pallida e di mezza solidità; Ferroni, che poco per volta è diventato incerto e piatto, conservando l'onestà del disegno, ma unita allo stento, il Carnicci, migliorato assai, ma tuttavia privo di solidità di costituzione. Il Tommasi paesista, ossia più costantemente in diretto rapporto col vero fuori di studio, in aperta campagna, e quindi meno esposto ai danni dell'ambiente di scuola, ha potuto svilupparsi bene come uno dei pittori italiani che danno in pittura le più schiette impressioni artistiche, ma di una costituzione delicatissima. Il Fattori, che ha cominciato con altra maniera, è il solo che siasi mantenuto solido a tutta prova; ma ha perduto il bel colore della vita fiorentina, nell'intonazione sparuta dell'ambiente. Fiacca intonazione, colore sbiadito, poca consistenza d'impasti (se ne eccetui il Fattori) sono i difetti di questa scuola che si vuole intenta a conservare in arte l'impronta e il carattere toscano.

L'Esposizione di Livorno in "L'illustrazione Italiana", Anno XIII, n. 35, 22 agosto 1886

Annunciando la fecondità dei nostri artisti che si comportano in modo che mentre una esposizione è finita un'altra se ne apre, con vicenda continua, come i fiori e i frutti dei giardini di Armida, i colleghi Cicco e Cola hanno fatta una predizione: che non vi si venderebbe un quadro. Come de-

vono essere felici d'averla sbagliata! Alla mostra di Livorno si è venduto e si vende parecchio e gli artisti naturalmente ne sono arcicontenti. [...] Le opere d'arte esposte superano le seicento. Esposero i migliori: il Michetti, il Fattori, l'Ussi, Ettore Ximenes, Corcos, Nornici, Andreotti, ecc. Tra le molte opere state vendute, citiamo un quadro del Cannicci, tre bellissime terre cotte dello Ximenes, il Bacio del Nunes Vais e La Nonna del Tommasi e dei quali pubblichiamo le riproduzioni, lavori del Cecconi, del Bechi, Martinetti, Signorini, Lavini, Faldi ecc ecc. In questo numero dando l'esterno ed una sala della Mostra, pubblichiamo pure il disegno del quadro espostovi: La Spigolatrice del Gioli, abilissimo artista segnalato ad ogni mostra nelle nostre colonne ed uno dei primi pittori della scuola toscana. A Milano nel 1881 il Gioli si fece onore col suo Guado, tela di dimensioni piuttosto grandi. Anche il quadro della Spigolatrice è circa due metri di altezza, ben intonato e di fattura larga. È collocato nella sala centrale vicinissimo alla Processione del Michetti ed al quadro grande di Angelo Tommasi, del quale daremo pure l'incisione.

L'esposizione di Livorno offre un'occasione che non si dà facilmente, quella di studiare la scuola toscana della quale non pochi tra i buoni artisti non espongono quasi mai fuori di Toscana o per lo meno assai di rado.

A Livorno forse non ne manca uno e così è dato vedere la scuola in tutti i suoi aspetti.

Lettere

Le seguenti lettere sono state selezionate e di seguito riportate in ordine di mittente, come compare nel volume *Lettere inedite dei macchiaioli* a cura di Piero Dini¹⁴⁹.

A Gustavo Uzielli (Firenze 24 gennaio 1862) da Giuseppe Abbati

Mio caro Uzielli.

Perdonami se ho tardato tanto a rispondere alla tua carissima lettera io sperava di poter venire costa al più presto possibile. Ma invece non posso. Alcuni lavori ch'io devo assolutamente finire per marzo me lo impediscono.

Probabilmente, quando scrisse queste parole il pittore si stava preparando per l'invio delle sue opere alla Esposizione di Torino che si tenne nelle Sale della Promotrice di quella città il 17 maggio 1862 fino al 29 giugno. Dal Catalogo delle opere compilato da Luigi Rocca, apprendiamo che il dipinto dell'Abbati *Interno di San Miniato* fu acquistato dalla Promotrice torinese. Risale a quello

¹⁴⁹ *Lettere inedite dei macchiaioli*, a cura di Piero Dini, Edizioni Il Torchio, Firenze 1975, pp. 3-316.

stesso anno, inoltre, la sua partecipazione all'Esposizione solenne nelle Sale della Promotrice fiorentina, tenutasi dal 1 settembre al 10 ottobre. Nel giornale "La nuova Europa" del 19 ottobre 1862 vengono citati tutti e tre i dipinti. Il Ministero della pubblica Istruzione acquistò per Lire 400 il dipinto dell'artista *Cappella nel Palazzo Pretorio* (n. 61 del catalogo della mostra) insieme a *Costume romano*, Lire 200 di Luigi Bechi (n. 97) e ad *Amore di Patria* (n. 236) di Carlo Ademollo, per Lire 600.

A Vincenzo Cabianca (Firenze 28 maggio 1866) da Giuseppe Abbati

Caro Cabianca.

Ti scrivo due righe in fretta per dirti che i nostri quadri sono giunti a Napoli, sono piaciuti e si spera di venderli quantunque quest'anno la società sia molto povera. In quanto ai quadri di Verona bisognerà pagare, come grandi, f. 81.75. la lettera del tuo amico non dice nulla in contrario.

Abbati aveva inviato a Napoli alcuni dipinti fra cui *Il monaco al coro* ed *Il frate con il gattino*, avvisando subito Cabianca del fatto. Il primo che trovasi oggi alla Galleria di Capodimonte, dopo essere stato esposto alla Promotrice figurò successivamente all'Esposizione di Parigi del 1867. Il dipinto venne poi acquistato su insistente parere di Domenico Morelli per il Museo di Capodimonte.

A Odoardo Borrani (Castelnuovo) da Giuseppe Abbati

Caro Borrani.

Per non darti l'incomodo d'andare alla posta, pensai di mandare que'pochi franchi in una lettera assicurata a Moradei pregandolo di consegnarteli unitamente ad un buggerio e mezzo di ringraziamenti. Ora sento da Diego che tu non hai avuto mie notizie, dunque Moradei, o non ha ricevuto nulla o non ha potuto venire da te, la lettera la spedii circa una quindicina di giorni fa. Io sto lavorando per l'esposizione e Diego m'ha detto che anche tu non canzoni però io fo dei quadretti molto piccoli ed ho una gran paura di non vendere nulla. Dammi ragguagli precisi circa le altre spedizioni, quando si deve spedire e chi di voi manderà acciocché io possa approfittare. Lega ha saputo nulla di quella di Lille?

Questa lettera si presume sia stata scritta nell'estate del 1866, epoca in cui si svolse l'Esposizione di Lille qui menzionata dal pittore. A quell'epoca Abbati si stava preparando all'Esposizione solenne della Società d'incoraggiamento delle Belle Arti di Firenze, che si aprì il 6 novembre 1866. L'esposizione di Lille si aprì il 22 luglio 1866 ed è interessante sottolineare come nel catalogo dell'esposizione si menzioni appunto Lega.

A Odoardo Borrani (Castelnuovo 9 marzo 1867) da Giuseppe Abbati

Vi prego di farmi sapere a tempo quando farete le spedizioni per Torino chè manderei con voi, ben inteso quello che conosco: così sarà un risparmio di spesa.

Abbati si preparava a partecipare all'Esposizione di Torino dove, infatti, inviò: *Lo stereoscopio* (che venne venduto), *Chiostro di S. Marco* e il *Frate col gattino*. L'esposizione si aprì il 27 aprile si chiuse il 10 giugno. Del Borrani fu acquistato, dalla stessa Società Promotrice, il dipinto *La mia terrazza*.

A Odoardo Borrani (Castelnuovo 16 ottobre 1867) da Giuseppe Abbati

[...] Dunque, tu che sei costà mi farai sapere qualche cosa dell'esposizione, specialmente mi parlerai dei quadri più interessanti come sarebbe, di Cabianca, Fattori ecc. ed anche del tuo, facendo un po' di violenza alla innata modestia.

Il Cabianca aveva esposto *Bagno tra gli scogli* che Martelli in un suo articolo sul Gazzettino definisce "ottimo per l'evidenza di certi risultati, principale per la giustezza delle relazioni di colore fra il terreno, le figure, il mare e il cielo". Inoltre, da due moduli di presentazione dei quadri, uno in data 15 ottobre, risulta che Cabianca tramite il suo rappresentante Odoardo Lalli presentava alla Esposizione del 27 ottobre *Cortile del Duomo di Verona* e due acquerelli. Il Fattori si presentò con *Le boscaiole* e *Veduta della macchia di Tombolo presso Pisa* acquistato dalla Promotrice per Lire 500.

A Telemaco Signorini (Firenze 27 ottobre 1867) da Cristiano Banti

[...] Ho immenso piacere che i tuoi quadri siano piaciuti ciò indica progresso ed io me ne rallegro.

Proprio il 27 ottobre 1867 si apriva alla Promotrice di Firenze la Esposizione fino al 15 dicembre di quello stesso anno. I quadri presentati dal Signorini furono *Aspettando* acquistato dalla Promotrice per Lire 650, *L'abbeveratoio*, *Una mattina di primavera*, *Non potendo aspettare*. Al Boldini fu chiesto di far parte del Consiglio d'arte ma da una lettera del pittore diretta al Segretario della Promotrice apprendiamo il suo rifiuto a tale incarico.

A Telemaco Signorini da Giovanni Boldini

C° Signorini

Manda il prezzo ristretto del quadro del Lega e degli altri che vogliono concorrere perché il 29 il più tardi bisogna che io dia la lista alla amministrazione generale francese. Farò il possibile per farti vendere uno o i due quadri. Non so ancora da chi è composta la commissione appena lo saprò mi raccomanderò a loro. Non parlarmi di medaglie. Ve ne sono altre che fanno proprio vomitare il cuore!

Questa lettera si presume datata 1889 epoca in cui si svolse la Esposizione Universale di Parigi, dove il Lega inviò *Le Gabbrigiane* e un *Paese*. Gli altri pittori fiorentini che parteciparono a questa esposizione furono in numero di 24: i due Tommasi, i due Gioli, i due Gordigiani, Simi, Ferroni, Signorini, Fattori, Nomellini, Cannicci, Ulvi Liegi, Andreotti, Faldi, Origo, Pesenti, Pisa, Rey, Torchi, Focardi, Ciani e Panerai. In questa occasione Boldini era stato scelto come presidente della sezione italiana.

A Ugo Semplicini (Firenze 12 novembre 1868) da Odoardo Borrani

Caro Amico

Ho sentito da Lega che desideri fare le fotografie dei nostri quadri che si trovano all'Esposizione, io per parte mia sono contentissimo, anzi mi fai un piacere ne ho esposti due: un paese, ed uno di figura, io per fotografare tengo più a quest'ultimo, poi se credi adattato anche il paese, ti lascio piena facoltà.

L'amico a cui si rivolge qui il pittore, era il fotografo Ugo Semplicini che abitava in Via Tavolini 2, a Firenze. all'Esposizione solenne che si tenne nelle sale della Promotrice fiorentina sino dal 28 novembre di quell'anno, il Consiglio d'arte costituito da Giovanni Costa – nelle vesti di presidente –, Ulisse Cambi, Bellucci Giuseppe, Banti Cristiano, Gordigiani Michele, Amos Cassioli deliberò di acquistare: del Borrani *L'Arno* distinto al numero 13 del catalogo per Lire 800; del Signorini *Una mattina sull'Arno* (n. 11) per Lire 300; del Cabianca *Chiostro* (cortile del Duomo di Verona) (n. 10) per Lire 200.

All'ill.mo Sig. Marchese Paolo Ferroni da Vincenzo Cabianca

Pres. della Soc. Prom. Delle Belle Arti Firenze

Ill.mo Sig. Presidente.

Dovendo io assentarmi da Firenze e non potendo venire personalmente sono a dichiararle con questa mia essendo soddisfattissimo del disegno eseguito dal Sig. Angiolo Tricca da il mio quadro I novellieri Fiorentini. [...]

Il Cabianca aveva esposto oltre al dipinto *Novellieri fiorentini* n. 99 del catalogo dell'Esposizione, anche *Reminiscenze nelle vicinanze di Sbrantino sul lago di Garda* n. 40 del catalogo ed al n. 45: *Una riconoscenza per sorpresa*, al n. 130 *Avanzi della Chiesa di S. Pietro in Porto Venere*. Il dipinto *Novellieri fiorentini* fu scelto per la riproduzione che sarebbe stata data in premio ai vari soci.

A Cristiano Banti (13 luglio 1880) da Adriano Cecioni

[...] Questa esposizione è stata [...] all'arte, e il suo turpe andamento avrà delle serie conseguenze per i danni ingiustamente recati agli artisti toscani.

Cecioni si riferisce alla Esposizione di Torino che fu aperta il 25 aprile di quell'anno. Il pittore vi aveva partecipato con la *Madre*, *L'incontro per le scale*, *La sortita del padrone*. Dopo la chiusura dell'Esposizione Cecioni pubblicò, con lo pseudonimo di Ippolito Castiglioni, due opuscoli: "La premiazione all'Esposizione nazionale di Torino del 1880" e "Critici profani all'Esposizione Nazionale del 1880 a Torino". In questa occasione Chiarini ed Martelli si erano rivolti Martini affinché con la sua influenza proteggesse gli amici toscani – soprattutto Cecioni ed Ferroni che esponevano appunto alla mostra d'arte di Torino –, contro i favoritismi e l'incompetenza ministeriale.

A Cristiano Banti (1 febbraio 1881) da Adriano Cecioni

[...] Nonostante che il tempo abbia avversato la mia esposizione, l'affluenza è stata grande. Domenica scorsa 62 persone e infine ci sono state in media da 40 a 45 persone al giorno. Se si considera la stagione contrarissima si può dire che della gente ce n'è stata anche troppa.

Mi hanno mandato ieri un giornale da Roma dove c'è un articolo sulla mia esposizione, un articolo fatto bene e che mi piace molto. Sarei curiosissimo di sapere chi l'ha scritto. Se posso trovare un altro numero dello stesso giorno te lo manderò.

[...] La Esposizione è prorogata fino a domenica, a far ciò sono stato consigliato da molti.

[...] Leggi la Gazzetta d'Italia del 1 feb., la Vedetta del 1 feb. e la Nazione del medesimo giorno, per sentire annunciata la proroga della mia esposizione.

All'interno del volume n. 20 della "Nazione" del 20 gennaio del 1881 sotto la voce "cose d'arte" si annunciava che "a cominciare dal giorno 23 (domenica) rimarrà aperto gratuitamente ai visitatori lo studio del giovane scultore A. Cecioni posto in via Fra Bartolomeo n. 143 dove sarà collocato il gruppo la Madre, che a Torino riscosse il plauso de' più intelligenti ed illustri scultori e amatori del-

l'arte italiana contemporanea. L'esposizione del Cecioni durerà una settimana a tutto il giorno di domenica 30¹⁵⁰". Con la "Nazione" del 1 febbraio 1881 se ne annunciava poi la proroga.

A Diego Martelli (Roma 9 Xbre 1870 42 Via Maria de Fiori) da Giovanni Costa

[...] In Roma si farà il primo di gennaio una esposizione d'arte nella quale mi pare dovrebbe fare atto di presenza l'arte del gruppo fiorentino, Ferroni, Borrani, Signorini, Sorbi, Bignami, Lega, Banti, se c'è Cabianca, Boldini, Moradei, Vinea anche, Fattori, ed Cassioli non guerriero Ussi perfino nella sua ricerca mistico naturale romantica. Io sono sicuro che questo gruppo farebbe una degna mostra di se e potrebbe formare lo scheletro della futura arte italiana.

Si evince da questa lettera come Costa e Martelli si prospettavano un successo del gruppo fiorentino a Roma ad altezza degli anni Settanta dell'Ottocento, ma prendendo in considerazione una lettera più tarda, del 1883, si può notare come Roma si presenta una città difficile nella quale affermarsi:

Costa scrive nella Gazzetta d'Italia del 7 maggio 1883 che "I toscani che avevano già tanto bene iniziato l'arte della nuova rinascenza ed avevano con successo dato l'impronta artistica al nostro risorgimento, in Roma fuggono, tentennano, non si affermano...".

A Ferdinando Martini (26 maggio 1884) da Giovanni Fattori

[...] Solo due quadri degni di essere notati. Certi pagliai in riva al mare che fece dal vero in maremma da Diego e uno di animali, il resto t'informerà l'amico Biffoli parte interessata. Questo acquisto farà piacere a me Banti a Signorini e Diego e ad altri dei quali era molto stimato. Pur ti ricorderò un altro artista Beppe Abbati, il frate in coro non so se è a Capo di Monte o a Firenze.

Con "certi pagliai in riva al mare" si intende probabilmente il dipinto appartenente alla Collezione Bozzo-Costa poi Mario Borgiotti. Questo quadro fu esposto alla retrospettiva dei macchiaioli del 1910 organizzata dal pittore Ruggero Focardi quando questi fu nominato nel consiglio della Società di Belle Arti Ferdinando Paolieri, giornalista, commediografo e poeta e anche pittore, così scriveva sul "Fieramosca" del 17 aprile 1910 a proposito dei pagliai del Sernesi "I pagliai del Sernesi costituiscono un bozzetto che ha virtù di un quadro. Sono sette pagliai e due mucchi di paglia con accanto una casupola in faccia al mare in un crepuscolo violetto tranquillissimo, sereno, pare che quei giganti si parlottino fra di loro delle fatiche dell'estate declinante. L'artista ha trovato l'anima delle cose¹⁵¹". Il *Frate in coro* di Abbati invece è del 1865 e fu esposto alla Promotrice di Napoli del 1866 dove fu venduto e che figurò a Parigi nel 1867, e oggi fa parte della Galleria di Capodimonte (Napoli).

¹⁵⁰ *Lettere inedite dei Macchiaioli*, op. cit., p. 148.

¹⁵¹ *Lettere inedite dei Macchiaioli*, op. cit., pp. 197-198.

A Ferdinando Martini (2 gennaio 1885) da Nanni Fattori

Caro Nando

Ti ho scritto ed avrò già letto. Mi torna da Londra un quadro però se torna non è per colpa sua, è perché non sarà piaciuto il genere, il soggetto o il prezzo. Ti mando la fotografia, era all'Esposizione di Roma ed era indicato fra i buoni.

A Renato Fucini (12 luglio 1900) da Nanni Fattori

[...] Scusa non è da ridere vedermi medagliare e d'oro per incisioni all'acqua forte? Io incisore, ma chi l'avrebbe mai pensato? Tutti meno che me, e tanto è vero che le mie lastre stavano su un armadio alla polvere a rovinarsi e macchiarsi [...].

Il Fattori era stato premiato con medaglia d'oro, per le sue incisioni all'acquaforte, all'Esposizione di Parigi del 1900.

A Telemaco Signorini (Tredozio 28 novembre 1870) da Silvestro Lega

Caro Telemaco

Ti ringrazio dello scritto che mi hai spedito a titolo di amicizia. Lascio di esternare il mio sentimento sul merito di esso, perché sono da te troppo lusingato sui miei poveri lavori! Le svenute che mi colpirono ultimamente, mi hanno messo fuori dal campo d'azione per la futura Esposizione di Firenze. Seppi da Borrani che tu non eri in questo caso, e che ti distinguevi — chi mai deve aver caro?

Nel 1870 il Lega aveva inviato alla Esposizione di Parma 8 quadri, che in questione sono: *Il canto dello stornello* (già esposto nelle sale della Promotrice fiorentina nel 1867, ce ne fa fede un modulo di presentazione del quadro firmato dal pittore stesso in cui egli indica anche il prezzo: vendibile Lire 1000), *La visita*, *Le bambine che fanno le signore*, *La visita alla balia*, *La nonna*, *L'aspettativa*, *La pittrice*. Fu premiato con medaglia d'argento dal *giury* del quale faceva parte Signorini insieme a Banti, Cecioni e Sorbi. Il Signorini ebbe a scrivere sulla "Rivista Europea": "*Le bambine che fanno le signore*" è semplice come il suo titolo, vero come questa scena di famiglia, la migliore del Lega ed uno dei più pregevoli dell'esposizione¹⁵².¹⁵³

¹⁵² *Lettere inedite dei Macchiaioli*, op. cit. pp. 228-229.

¹⁵³ Cfr. Silvestro Lega. *Catalogo critico della mostra* a cura di D. Durbè - 1973 Bologna.

A Giuseppe Sacchetti (11 novembre 1861) da Telemaco Signorini

[...] Lavoro continuamente a un quadro della Spezia per mandare all'esposizione di Milano, per tentare la sorte, giusto come dice il cieco che vende i numeri al lotto. All'Esposizione non ho venduto molto e via di questo passo dino a Dio lo sa quando. Ho dovuto adattarmi ad accettare nel mio studio un torsolo di inglese che mi da (inorridisci) tre franchi per lezione con la delicatezza poi di farmi perdere due o tre ore, tempo rubato al mio quadro per Milano e mettendomi infine nell'incertezza di finirlo.

Si tratta probabilmente del quadro *Le acquaiole di Spezia* che figurò anche all'Esposizione della Promotrice di Firenze del 1862. Probabilmente il Signorini si riferisce alla prima Esposizione Italiana che si aprì a Firenze il 15 settembre 1861, a Porta a Prato dove era la stazione delle Strade Ferrate Livornesi. Non si trattò solamente di una esposizione di arte perché vi erano: prodotti agricoli, industriali e di Belle Arti. Il Signorini aveva preso parte alla suddetta Esposizione con: *La cacciata degli austriaci da Solferino*, segnato al n. 667 per 500 Lire; *Il merciaio della Spezia* segnato al n. 930 ed acquistato dalla Sig. Baronessa Favard de l'Anglade per Lire 400, *Campagna con vacche* segnato al n. 937.

Signorini aveva partecipato alla Esposizione di Napoli del 1877 sia come espositore che come giurato. Questa Esposizione provocò polemiche e discussioni non solo fra artisti ma anche fra i fautori delle esposizioni artistiche circolanti nelle varie città d'Italia ed i sostenitori di una Esposizione unica ed internazionale da tenersi a Roma sulle orme del Salon parigino.

A Giovanni Boldini (Firenze 5 luglio 1889) da Telemaco Signorini

Carissimo Jean.

So da Gioli e Torchi le notizie della nostra esposizione so da loro come tu abbia una bella esposizione e sinceramente avuta la medaglia d'onore alla nostra sezione. Non ho dubitato mai della superiorità del tuo ingegno e me ne rallegro con te un fottio e mezzo. Banti, ch'io non vedo mai, so che ha ricevuto la buona notizia da te. Quello che avevo capito, anche che tu non lo scrivessi, egli è tutto quello che ti ho inviato da Firenze, è povera roba, cominciando dalla mia, fatta eccezione per i cavoli del Tommasi e la Maremma del Gioli, per il primo ne convengo, per il secondo no. Ti ringrazio della buona esposizione dei miei due quadretti [...].

All'Esposizione Internazionale di Parigi del 1889 Boldini era stato nominato Commissario per la Sezione Italiana e vi aveva esposto due quadri, *Il ritratto di Emiliana Concha de Ossa* e *Il ritratto di G. Verdi*. Questo lo presentò anche alla prima Biennale di Venezia e alla "personale" di New York

(1897). Solo nel 1918, dietro intervento della Principessa Letizia di Savoia, lo donò alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. Alla stessa Esposizione si erano presentati: Francesco Gioli con 3 "piccole cose di distinta intonazione e fattura" e Luigi Gioli con "una tela grande con una vasta linea di montagna nella maremma grossettana e un altro dipinto di cavalli liberi traversanti al passo una strada piana.e fangosa". Così ne parla in "Lettere ed arti" Signorini che aveva fatto parte, insieme a Banti e Rivalta, del comitato fiorentino per la scelta delle opere da inviare alla Esposizione parigina. Adolfo Tommasi aveva esposto *I cavoli d'inverno* ed *Una strada del litorale livornese* già esposto a Venezia nel 1887.

A Guido Baccelli (27 luglio 1895) da Telemaco Signorini

[...] Esposi alla prima Esposizione Nazionale di Firenze, poi nel 1870 a Parma dove fui segretario del giurì di quella esposizione. Nel 1873 tornai a Parigi, poi fui a Londra dove esposi all'Accademy e al Grosvenor. Nello stesso anno alla esposizione internazionale di Vienna esposi due quadri e vi fui premiato. Nel 1877 all'esposizione nazionale di Napoli ebbi premiato e acquistato dal Conte Panissera di Veglio il mio quadro di Porta Adriana a Ravenna, che fu il primo acquisto per la Galleria d'arte Moderna di Roma. A Torino, nel 188', ebbi l'oonore di esser presentato a S.M. il Re, ed esposi il mio Ponte Vecchio di Firenze acquistato dal Signor Visard di Londra [...].

Il quadro La primavera di Signorini esposto a Torino nel 1870 ritornò invenduto perché il suo prezzo fu ritenuto troppo alto. A questo proposito interessante diventa riportare una lettera di Federigo Pastoris del 18 maggio 1870 da Torino, che fa un quadro dell'esposizione:

"Caro Signorini, i tuoi quadri, quello della Primavera sono piaciuti assai a tutti quelli di cui divido le assai artistiche opinioni, vi fu taluno che pur apprezzando la verità d'espressione di quella povera pastorella lamenti la eccessiva tristezza che emana da quell'ambiente squallido e scialbo ma tutti furon d'accordo col lodare la tua primavera. Eppure malgrado ciò, e malgrado il mio desiderio non ti posso dare la consolante notizia. La Società Promotrice disse il tuo quadro troppo caro ed all'in fuori della Società Promotrice non ti saprei citare l'esempio di un acquirente intelligente. Già bisogna dire che gli acquirenti furono pochi. Re e Ministro mancarono all'appello, il bilancio attivo quest'anno restò assai al disotto degli anni scorsi. Mando oggi a Banti il catalogo e frattanto riassumo le mie opinioni sull'Esposizione. Marcia progressiva in generale, più evidente nel paesaggio, in cui si manifestarono alcune individualità affatto superiori alle mediocrità. Avondo, Signorini

sono i migliori. La pittura storica scompare affatto; nella pittura di genere e d'animali mi pare che si vada abbastanza bene [...].”

A Telemaco Signorini (Genova 21 dicembre 1870) da Federico Zandomeneghi

[...] Intanto ti partecipo la mia sincera soddisfazione per il premio che hai ottenuto al concorso di Firenze: credi che ne ho provato un vero piacere [...].

Al concorso di “paesaggio” indetto dalla Promotrice di Firenze nel 1870 il Signorini vinse il premio di 1.000 franchi con il “Novembre”, ora esposto alla Galleria d'arte Moderna di Venezia. Il dipinto andò in premio ad un socio di nome Cattaneo, il quale rifiutò di venderlo a Goupil nonostante una vantaggiosa offerta.

A Telemaco Signorini da Federico Zandomeneghi

[...] Hai letta la rivista scritta da Martini sull'Esposizione di Milano e pubblicata nella nostra Gazzetta? Ha il merito di farsi leggere molto volentieri e di avere un'intonazione molto giusta. Abbonda forte di motti spiritosi che per chi non crede a noi sarebbero un'arma offensiva onde intaccare la serietà della critica [...].

Si tratta dell'opuscolo di Ferdinando Martini, “La seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti a Milano”, Tipografia della Gazzetta, Venezia 1872. In esso Martini divideva i critici d'arte dei quotidiani in tre categorie: erudito, educatore, poeta; e si lamentava che nonostante la rivoluzione macchiaiola la critica non avesse fatto nulla per educare il pubblico dell'arte. In questo opuscolo Martini parlò anche di Signorini del quale, pur riconoscendo l'importanza avuta nel movimento della macchia, tuttavia ci dice: “L'artista è guastato dall'apostolo”. Signorini in risposta inviò una lettera diceva

“Tu mi chiami rivoltoso ai dommi accademici e non lo nego, caporione della macchia, ed è vero, spauracchio degli amatori mettendomi per antitesi il Chierici che tutto sacrifica ad essi, e niente di più vero, più ingegnoso di più giusto; poi, perché salito in fama con certi miei quadri non mi riproduco rifacendoli, ho se non male inteso ricevuto l'encomio prima e il biasimo dopo. Mi è parso il tuo ragionamento illogico di chi rallegrandosi con un tale per averlo trovato librale ai tempi delle cospirazioni lo rimproveri oggi che l'Italia è fatta, di non trovarlo codino”¹⁵⁴.

¹⁵⁴ Lamberto Vitali, *Lettere dei Macchiaioli*, Einaudi, 1978, pp. 103-104.

Capitolo 5: Alcuni casi di studio contemporanei, un ventennio di mostre

“I Macchiaioli prima dell'impressionismo”

(Padova, Palazzo Zabarella

27 settembre 2003 - 8 febbraio 2004)

La vicenda critica che Fernando Mazzocca, curatore assieme a Carlo Sisi della mostra “I Macchiaioli prima dell'Impressionismo”, rievoca con finezza è quella che va dalle pionieristiche aperture di Emilio Cecchi, alle osservazioni di Aby Warburg sulla consonanza fra il Lega del *Pergolato* (1868) e della *Visita* (1868) e la pittura del Quattrocento toscano, agli omaggi filmici del dopoguerra (*Senso* e *Il Gattopardo* di Luchino Visconti). La mostra aperta a Palazzo Zabarella nel 2003 presentava 115 opere di cui molti capolavori assoluti, icone massime del nostro Ottocento figurativo (dal *Canto di uno stornello* — 1867 — di Lega alla *Rotonda dei bagni Palmieri* — 1866 — di Fattori, ai *Tetti al sole* — 1861 — di Sernesi), con un grande lavoro di sistematizzazione storica e schedatura prodotto da Silvestra Bietoletti, Francesca Dini, Laura Lombardi, Elisabetta Palminteri Matteucci, Chiara Ulivi, Patrizia Urbani. Come evidenziano Mazzocca e Sisi, fondamentale è stato il contributo della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti con la concessione di numerosi e fondamentali prestiti, ma più ancora, con l'approfondimento filologico e l'elaborazione critica che Firenze negli anni ha saputo produrre.

Come spiega il catalogo, la grande rassegna sui macchiaioli, allestita nel 1975 a Monaco e trasferita l'anno seguente in un'edizione arricchita a Firenze, segnava proprio a metà della seconda parte del Novecento la decisiva svolta avvenuta nella riconsiderazione e nello studio del movimento, finalmente indagato nei rapporti che unirono pittori di estrazione e di formazione differenti, non solo toscani, e liberato dall'equivoco di un improprio confronto con la pittura francese e con l'Impressionismo nello specifico. Se la fortuna dei macchiaioli nella prima metà del secolo scorso aveva esaltato, e, in qualche misura isolato i grandi protagonisti, Fattori in primo luogo, Lega e Signorini, cercando con continui richiami all'attualità o alla tradizione (in particolare Giotto e il Quattrocento toscano) di riscattarli da una dimensione ottocentesca provinciale, il secondo dopoguerra aveva faticosamente, anche a rischio di rinunciare a popolari suggestioni, ricostruito le coordinate storiche e più attendibili cataloghi degli artisti sulle basi dei recuperati apparati filologici.

Alla sopracitata mostra fiorentina del 1976, che si presentava come una sorta di generoso consuntivo di decenni di vicende collezionistiche e di ricerche, è seguita la lunga stagione che, caratterizzata dalle nuove metodologie di indagine sull'Ottocento, ha proseguito lo studio comparato delle opere e delle fonti, reinserendo definitivamente i macchiaioli all'interno del dibattito artistico italiano ed europeo. Emanciparli da un compiaciuto isolamento o da un facile ribellismo non significava disconoscerne l'originalità.

Originalità e grandezza emergono dalla mostra “I Macchiaioli prima dell’Impressionismo”, diversa nei criteri di scelta, di raggruppamento (per generi) e di confronto tra le opere, da tutte quelle che l’hanno preceduta. Verificare più a fondo la partenza della sperimentazione macchiaiola dalla pittura storica, senza timori di sottolinearne le tangenze con la cultura tardoromantica e purista, e far risaltare finalmente quanto abbiano saputo rinnovare i generi pittorici tradizionali, senza dimenticare il distacco dai contenuti e la concentrazione sulla forma non escludono messaggi di forte spessore ideale ed etico, ha consentito di presentare i macchiaioli in una luce davvero nuova.

Questo non sarebbe stato possibile, come affermano Mazzocca e Sisi, senza la disponibilità di opere fondamentali arrivate dai grandi musei e dalle più esclusive raccolte private. Presenze, spesso davvero emozionanti, che hanno consentito di far dialogare tra loro i capolavori che hanno consolidato nel corso di un secolo lo straordinario collezionismo e la coinvolgente popolarità dei pittori toscani. Mentre sul versante pubblico è stata determinante la collaborazione, anche attraverso il diretto impegno nella curatela della mostra del suo direttore Carlo Sisi, con la Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze, depositaria del più cospicuo nucleo di dipinti macchiaioli. Per quanto riguarda invece la ricerca delle opere di collezione ed il supporto scientifico si deve molto al contributo dell’Istituto di Viareggio. Sempre sul versante privato un apporto altrettanto decisivo è stato quello di Piero e Francesca Dini¹⁵⁵.

Questa mostra vede l’esposizione di quadri che saranno considerati i capisaldi del movimento macchiaiolo, come *Cucitrici di camicie rosse* (1863) di Borrani, *La sala delle agitate al Bonifacio di Firenze* (1865) di Signorini, *Il merciaio della Spezia* (1859) di Signorini, *Le monachine* (1861) di Cabbianca, *Un dopo pranzo o Il pergolato* (1868) di Lega, *Il canto di uno stornello* (1867) di Lega, *La rotonda dei bagni Palmieri* (1866) di Fattori, *L’educazione al lavoro* (1863) di Lega, *L’elemosina* (1864) di Lega,

Silvestro Lega, i Macchiaioli e il Quattrocento

(Musei San Domenico - Forlì

14 gennaio - 24 giugno 2007)

La mostra “Silvestro Lega, I Macchiaioli e il Quattrocento” si situa in un percorso iniziato vent’anni fa che aveva l’intento di restituire alla città di Forlì una presenza architettonica e storica rilevante come il complesso conventuale del San Domenico, dove giunge la mostra dedicata a Silvestro Lega e i Macchiaioli. La scelta di raccontare, anche negli aspetti meno esplorati, il mondo dei macchiaioli attraverso Silvestro Lega, partendo addirittura dai suoi modelli rinascimentali, si inserisce nel rinnovato interesse della storia dell’arte e del turismo culturale per i movimenti e le scuole dell’Ottocento. La mostra in questione è considerata l’esposizione più completa ed esaustiva

¹⁵⁵ *I Macchiaioli prima dell’Impressionismo*, op. cit. pp. 1-3.

sull'artista; il rispecchiamento fra Lega e il Quattrocento per la prima volta viene esemplificato portando in mostra opere di Beato Angelico, di Paolo Uccello, di Filippo Lippi, di Botticelli e di Domenico Ghirlandaio.

Come evidenziato nel catalogo dell'esposizione, il principale curatore scientifico della manifestazione è stato Giuliano Matteucci, uno specialista per quanto riguarda Lega, autore della sua monografia dedicata all'artista edita in due volumi nel 1987, e Fernando Mazzocca la cui conoscenza critica e in particolare di Lega, si è esplicitata nella esposizione padovana del 2003-2004 che lo ha visto protagonista, insieme a Carlo Sisi, di una disamina lucida e ammirevole dei Macchiaioli. La mostra "Silvestro Lega, i Macchiaioli e il Quattrocento" è una attenta analisi dei singoli quadri dei Macchiaioli esposti, con un attento confronto con il Quattrocento e soprattutto con la storia espositiva di ogni singolo quadro. Fornisce un preciso quadro cronologico di esposizioni e pubblicazioni sui Macchiaioli, focalizzandosi in modo particolare sulla figura di Silvestro Lega¹⁵⁶.

Il catalogo della mostra è a cura di Giuliano Matteucci, Fernando Mazzocca e Antonio Paolucci. Come nella mostra del 2003 di Palazzo Zabarella, torna qui un quadro che sarà ricorrente nelle esposizioni a venire, ovvero *Il canto di uno stornello* (1867) di Lega, *Le ricamatrici* (1866) di Cecioni, *L'elemosina* (1864) di Lega, *Un dopo pranzo o Il pergolato* (1868) di Lega, *La rotonda dei bagni Palmieri a Livorno* (1866) di Fattori e *La lezione* (1880-1881) di Lega, ma risulta interessante sottolineare come qui si registri l'esposizione di un quadro spesso citato dalle fonti sul movimento toscano ovvero *Il bindolo* (1863) di Lega, non presente alla mostra padovana del 2003 ma registrato presso Bologna nel 1973, Modigliana nel 1995 e Roma nel 2000, così come *Primo dolore* (1863) di Lega che venne esposto tra gli anni Sessanta e Ottanta e tornò alla sopracitata mostra di Modigliana del 1995. Quadro che ricorre sia a Padova nel 2003 che a Forlì nel 2007 è *Una veduta di Piagentina* (1863) di Lega che testimonia una fase importante per l'evoluzione artistica del pittore, così come si ripresenta *Gli sposi novelli* (1866) di Lega dove viene riproposta con poche varianti la scheda pubblicata nel catalogo della mostra di Padova. Dopo una presenza registrata nella precedentemente citata mostra di Roma del 2000, torna in questa occasione un'altro caposaldo del movimento artistico, *La nonna* (1865), che venne esposto solo altre due volte nel secolo scorso, a Parma nel 1970 e a Genova nel 1992. Dopo circa vent'anni di silenzio, dalla mostra di Firenze-Milano del 1988, viene esposto *Le bambine che fanno le signore* (1872) di Lega, quadro ampiamente documentato dalle fonti e che ebbe ampia circolazione internazionale tra Vienna nel 1873, Monaco di Baviera nel 1975-1976, Parigi nel 1978 e Lione nel 1981, e lo stesso si può dire di *Un dopo pranzo* (1864) di Lega che giunse a New York nel 1963, nella sopracitata mostra di Monaco del 1975-1976, a Tokyo nel 1979 e, come il quadro precedente, a Lione nel 1981. La mostra di Forlì del 2007 in oggetto vede anche l'esposizione della *Visita* (1868) di Lega che registrò numerose presenze tra diciannovesimo e ventesimo secolo, e venne esposto per l'ultima volta a Modigliana dodici anni prima, nel 1995, così come *Una madre* (1884) di Lega, anch'essa dopo aver partecipato a esposizioni all'estero viene vista per l'ultima volta a Modigliana nel 1995. Di particolare interesse risulta che *Al sole* (1866) di Cabianca viene esposto a Forlì dopo essere stato appartenuto a

¹⁵⁶ *Silvestro Lega, I macchiaioli e il Quattrocento*, op. cit., pp. 1-15.

Mario Galli e essere apparso sul mercato dell'arte negli anni novanta a Sotheby's, guadagnando da questa mostra in poi una fama sempre maggiore.

Entrambe le mostre prese in considerazione, Padova nel 2003 e Forlì nel 2007, optano per una suddivisione in generi che va dai ritratti alle scene di vita quotidiana, dai paesaggi alle rappresentazioni di battaglia.

Il Nuovo dopo la Macchia, origini e affermazione del Naturalismo Toscano

(Montecatini Terme, Terme Tamerici

12-20 gennaio 2008)

La mostra "Il Nuovo dopo la Macchia, origini e affermazione del Naturalismo Toscano", a cura di Tiziano Panconi, ha lo scopo di presentare una selezione di opere inedite, tentando così di portare un nuovo contributo alla discussione critica sul tema. Cento le opere esposte, provenienti da collezioni pubbliche e private italiane, a firma di artisti del calibro di Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Cristiano Banti e altri che, a partire dalla metà degli anni Cinquanta fino all'ultimo decennio dell'Ottocento, presero parte al processo di riforma intellettuale e artistica dell'epoca, dando luogo a una vera ricostruzione dell'estetica come afferma il curatore Tiziano Panconi¹⁵⁷. Il progetto espositivo si propone di rappresentare quanto avvenne in ambito artistico dopo che il movimento della «macchia» ruppe gli schemi compositivi preconetti e immobilisti dell'Accademia, operando una rigenerazione nel modo di fare e di intendere l'arte, portando un contributo stilistico e filosofico attraverso il quale l'artista assumeva coscienza del suo ruolo nella società¹⁵⁸.

Questa mostra risulta essere di particolare interesse perché si registrano personalità nuove nel comitato scientifico, non si evidenziano contributi di Matteucci, Dini, Mazzocca, Bietoletti, considerati tra i massimi studiosi del movimento, e i quadri esponenti provengono per la maggior parte da collezioni private che di conseguenza risultano inediti e non ripropongono opere già viste a Padova nel 2003 e a Forlì nel 2007.

¹⁵⁷ <https://st.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2009/07/il-nuovo-dopo-la-macchia-montecatini.shtml> (consultato il 15/12/20).

¹⁵⁸ *Il nuovo dopo la macchia, origine e affermazione del naturalismo toscano*, op. cit., p. 9.

“Telemaco Signorini e la pittura in Europa”

(Padova, Palazzo Zabarella

19 settembre 2009 - 21 gennaio 2010)

Con la mostra “Telemaco Signorini e la pittura in Europa” il programma espositivo di Palazzo Zabarella ritorna alla sua vocazione principale relativa all’approfondimento di protagonisti dell’arte italiana, come nella mostra dedicata a Hayez (1998) e successivamente a Boldini (2005), e all’analisi dei movimenti, come la già precedentemente citata rilevante esposizione sui macchiaioli del 2003-2004. L’ideazione e la progettazione condivisa con Fernando Mazzocca e Carlo Sisi si è spesso concretizzata nella collaborazione con le istituzioni, in particolare per quanto riguarda la mostra dei Macchiaioli del 2003 e di Boldini del 2005, che ha visto la collaborazione di eminenti istituzioni come la Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti a Firenze e la Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma, che dopo Padova aveva ospitato la rassegna sul pittore ferrarese. Questi progetti si sono sempre basati sulla volontà di trasmettere al visitatore, di aggiornare e di valorizzare i risultati della ricerca. Nel caso di Telemaco Signorini, come afferma Federico Bano, lo stimolo per il lungo lavoro dei quattro curatori, Giuliano Matteucci, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi e Ettore Spalletti, si è concretizzato nello *Zibaldone*, il “grande volume” di ritagli conservato alla Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti, imprescindibile per ripercorrere e interpretare la carriera dell’artista. Tale rilevante volume è stato pubblicato nel 2008 dalla Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, grazie al sostegno dell’Ente Cassa di Risparmio di Firenze.

A distanza di più di dieci anni, la mostra “Telemaco Signorini e la pittura in Europa” si ricollega alla esposizione retrospettiva su Signorini, allestita tra l’inverno e la primavera del 1997 nella Sala Bianca di Palazzo Pitti. Presenta un segno di continuità con quella mostra per quanto riguarda la collaborazione di studiosi che, come Giuliano Matteucci, Paul Nicholls e Ettore Spalletti, hanno dato il loro decisivo contributo anche in questa occasione. Ma il Signorini “europeo” presentato nel contesto della mostra di Palazzo Zabarella è molto diverso da quello presentato allora. Palazzo Pitti aveva optato per una rassegna strettamente monografica, questa attraverso una serie di relazioni instaurate tra i dipinti signoriniani e quelli dei pittori da lui particolarmente considerati, restituisce alla straordinaria varietà della sua produzione il legittimo respiro internazionale. Il confronto tra i due cataloghi, da cui emerge come circa la metà delle opere ora presentate in occasione della mostra di Padova non fosse invece esposta a Palazzo Pitti nel 1997, conferma come la conoscenza e la stessa percezione dell’artista sia molto cambiata, soprattutto dopo la recente riscoperta di capolavori ritenuti dispersi come *L’alzaia* (1864), scelta come immagine guida della mostra, e per la disponibilità di altre opere altrettanto imprescindibili, solitamente escluse dai circuiti espositivi, come *La sala delle agitate nell’ospedale di San Bonifacio* (1865) e *Il novembre* (1870) della Galleria Internazionale d’Arte Moderna di Ca’ Pesaro, o il suo dipinto di maggiori dimensioni *La toilette del mattino* (1898). Come sottolineato nel catalogo, la disponibilità di opere e di informazioni nuove, che hanno contribuito all’alta qualità della mostra e del catalogo facilitando il lavoro degli studiosi coinvolti, si deve anche al contributo dell’Istituto Matteucci di Viareggio, la

cui attività risulta sempre più imprescindibile per l'avanzamento della ricerca sull'arte dell'Ottocento italiano. La scelta di Padova come sede della mostra può rimandare alla particolare vicenda della fortuna espositiva di Signorini che ha avuto, proprio nell'ottica di un suo riconoscimento internazionale, una svolta decisiva nella sua presenza alle Biennali di Venezia, in particolare a quelle del 1901, in cui fu acquistata per Ca' Pesaro *La sala delle agitate*, e del 1909, quando fu realizzata la prima importante retrospettiva che fece conoscere al mondo il suo ultimo capolavoro, *La toilette del mattino*¹⁵⁹. Le opere esposte a palazzo Zabarella sono oltre un centinaio frutto di prestiti internazionali che consentono confronti *vis a vis* con quelli di altri grandi maestri della pittura europea del momento da Degas a Tissot, Decamps, Troyon, Corot, Courbet, Rousseau, Alfred Stevens, in un'assonanza di temi e di confronti capace di dimostrare come gli influssi, le ascendenze e i rimandi fra macchiaioli e impressionisti non furono a senso unico ma reciproci, in un intreccio fecondo di straordinari capolavori. Come affermato nel catalogo, da sottolineare la presenza di opere dell'ultimo periodo quali *Ponte di Vigo a Chioggia* (1898) *Toilette del mattino* (1898), *Bagno penale* (1894), in cui le contrapposizioni e violenze coloristiche, assieme alla luminosità, si attenuano inserendo nelle tele la misteriosa morbidezza della nebbiolina che avvolge le figure dissolvendone le forme. Siamo già alle porte del crepuscolarismo di cui Signorini è antesignano¹⁶⁰. La mostra sceglie di suddividere le opere esposte secondo un criterio ben preciso, ovvero le vedute di Firenze, i ritratti, i primi studi all'aperto e i rapporti con la Scuola di Barbizon dove spicca *Il quartiere degli Israeliti a Venezia* (1860) di Signorini proveniente da una collezione privata e *Il merciaio di La Spezia* (1869) di Signorini, per passare alla parte dedicata alle reminescenze della guerra come *Cacciata degli austriaci dalla borgata di Solferino* e *L'artiglieria toscana a Montechiaro salutata dai francesi feriti a Solferino*, entrambi realizzati nel 1860 da Signorini e analizzati nel capitolo tre. Dopo essere stato parte di una collezione privata viene esposto *L'alzaia* (1864) di Signorini, altra opera che da questo momento in poi avrà grande fortuna espositiva e letteraria, così come *Aspettando* (1866-1867) di Signorini. Torna dopo essere stato esposto a Padova nel 2003 *La sala delle agitate nell'Ospedale di San Bonifacio* (1865), quadro che venne ampiamente analizzato dalla critica ottocentesca. La mostra prosegue distinguendo le opere eseguite a Settignano, Pietramala e Elba, Riomaggiore

¹⁵⁹ *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, op. cit., pp. 1-2.

¹⁶⁰ https://www.nonsolocinema.com/TELEMACO-SIGNORINI-E-LA-PITTURA-IN_18087.html (consultato il 12/11/20).

“Macchiaioli a Villa Bardini”
(Firenze, Villa Bardini
24 giugno - 30 ottobre 2011)

Dopo le due grandi mostre su Vincenzo Cabianca e la civiltà dei macchiaioli del 2007 e Fattori e il naturalismo in Toscana dell'anno seguente, Villa Bardini accoglie un nuovo evento dedicato al fenomeno artistico in questione. La mostra “Macchiaioli a Villa Bardini” rappresentava un ulteriore contributo alle celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, benché l'esposizione metteva in risalto anche gli esiti successivi, in termini di evoluzione e sperimentazione, che si dipanano fino alle soglie del XX secolo. La curatela venne affidata a Silvestra Bietoletti e Roberto Longi, che resero accessibile a tutti la sensibilità scientifica della mostra, costituita quest'ultima da quaranta capolavori provenienti da un'unica raccolta privata, omogenea. Come riportato da Bietoletti e Longi, la mostra ripercorreva attraverso le sue opere le vicende della pittura toscana fra gli ultimi esiti del Romanticismo e i successivi sviluppi determinati dagli indirizzi realisti e positivisti cari alla compagine dei macchiaioli, ricordando come le componenti di una collezione costruita seguendo un “pensiero dominante” siano in grado di riannodare fra loro le tappe evolutive di un movimento e, in esso, i profili umani e artistici dei suoi protagonisti in una chiave sempre nuova.

La mostra è stata realizzata grazie alla concessione di un collezionista anonimo, che per merito dell'amicizia con Gianpaolo Daddi si recò a Firenze per visitare esposizioni pubbliche. Inizialmente acquistò come forma di investimento, ma al contempo, grazie proprio agli appassionati ragionamenti d'arte di Daddi, intensifica le sue visite alle manifestazioni inerenti la pittura macchiaiola, fortificando le sue conoscenze con letture consigliate dall'amico, che da quel momento in poi diventerà a tutti gli effetti il supervisore di ogni suo acquisto. Come si evince dal catalogo della mostra, alla base della collezione è possibile individuare dei criteri aggregativi; tra i cinque nuclei più ampi figurano le opere di Fattori, Signorini, Gelati, Cecconi e Nomellini; è da tenere in considerazione, poi, che la produzione pittorica di alcuni degli artisti presenti nella raccolta, quali Cecconi, Gelati e Simi, ha costituito un terreno di studi particolarmente battuto da Gianpaolo Daddi e, di conseguenza, egli ebbe agio nel segnalare molte loro opere all'amico collezionista.

I dipinti che compongono questa raccolta d'arte costituiscono un insieme omogeneo per qualità estetiche ed emozionali; esse offrono nel loro insieme l'opportunità di ripercorrere le vicende della pittura in Toscana dalle prime sperimentazioni compiute *en plein air* ai dipinti animati d'empito vitale eseguiti all'inizio del XX secolo da Plinio Nomellini, già allievo prediletto di Giovanni Fattori. Singolarmente molti lavori documentano l'elaborazione di opere capitali della pittura di macchia, come nel caso delle *Acquaiole livornesi* (1865) di Fattori, quando addirittura non rappresentano l'unica testimonianza di quadri rammentati dalle fonti, ma tutt'oggi non ritrovati, come *Il veglione al teatro della Pergola* di Odoardo Borrani. Altre opere, infine, puntualizzano fasi della ricerca di un singolo artista o ne mettono in evidenza aspetti poco noti dell'attività, permettendo così di conoscere in maniera più ampia e approfondita la complessa cultura dei “novatori” artistici fiorentini del secondo Ottocento. A rendere più chiaro il percorso seguito dall'arte in quei decenni nel capo-

luogo toscano, viene in aiuto anche la concordanza dei soggetti; è il paesaggio, infatti, il tema che lega armoniosamente fra loro gran parte dei quadri presenti in mostra, a dimostrazione di un preciso interesse del collezionista oltre che di un'affermata interpretazione critica otto e novecentesca, convinta fin dagli scritti di Telemaco Signorini, che proprio quel genere figurativo fosse stato decisivo per il rinnovamento dei linguaggi pittorici.

Con *l'Orda* di Nomellini si conclude l'esposizione della raccolta che, preso l'avvio dai dipinti esibiti alle mostre della Società Promotrice fiorentina sullo scorcio degli anni cinquanta dell'Ottocento, giunge alle diromponenti manifestazioni figurative del nuovo secolo presentate alla prima e maggiore istituzione europea per la diffusione dell'arte contemporanea, a conferma della completezza della collezione e del suo valore per la conoscenza in filigrana di una cultura artistica e di un'epoca che tanto hanno significato per la storia italiana¹⁶¹.

La mostra venne duplicata con le medesime opere e il medesimo catalogo a Montepulciano, e mise in esposizione sessantanove opere inedite suddivise in "Sperimentazione della macchia", "Affermazione della macchia", "Il gazzettino delle arti e del disegno" con ampi contributi critici, "Il naturalismo" e "Una vita moderna".

"I Macchiaioli e il loro tempo. Opera e vita degli artisti del caffè Michelangelo"

(Anghiari, Musei Statali di Palazzo Taglieschi

19 Luglio - 10 Ottobre 2015)

L'esposizione "I Macchiaioli e il loro tempo. Opera e vita degli artisti del caffè Michelangelo" è incentrata su un nutrito gruppo di opere ben rappresentative di tutti gli esponenti della pittura di "macchia", partendo dalle sue origini e seguendone lo sviluppo e l'evoluzione fino al suo confluire, ai primi del Novecento, verso la moderna pittura europea. La mostra è stata curata da Giuseppe Figna ed è stata organizzata dalla Banca di Anghiari e Stia Credito cooperativo, in collaborazione con la Fondazione Onlus Marco Gennaioli, e col Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. La realizzazione e l'inaugurazione della mostra caddero in un momento di grande rinnovamento dell'impianto ministeriale che vide un passaggio di testimone.

L'esposizione si pose l'obiettivo di prospettare una visione globale di quella che fu la vita toscana in quel cinquantennio che va dalla prima guerra di indipendenza fino alla fine del XIX secolo, cioè per la durata dell'epopea dei macchiaioli e dei loro allievi, intrecciando alla storia ufficiale, la storia nobile, cronache e costumi, invenzioni, rivoluzioni politiche e urbanistiche, storie personali, abitudini, gusti, passioni, debolezze umane. I brevi racconti di vita quotidiana, tratti da epistolari inediti, in virtù della loro natura privata, spontanei, immediati e niente affatto ufficiali furono uno strumento utile a far conoscere alcuni aspetti della vita quotidiana. L'esposizione non volle porsi come un esame critico scientifico di un movimento pittorico, ma alla stregua di un tentativo di conoscenza

¹⁶¹ *Macchiaioli a Villa Bardini*, op. cit., pp. 1-8.

di tale movimento attraverso vicende umane, esperienze private, moti dell'animo, emozioni e sentimenti individuali visti nel contesto storico e sociale da cui sono scaturiti. Come afferma Figna, lo scopo di questa esposizione fu quello di onorare l'impegno, il sacrificio, il lavoro, le risate come le lacrime, ma soprattutto i valori lasciatici dai macchiaioli. Nel rispetto di tale concezione, volutamente, anche nel catalogo non sono stati espressi giudizi critici sulla "macchia" e i suoi protagonisti perché l'interesse si incentrò sul portare l'attenzione sugli uomini e sul loro mondo più che sugli artisti. Giuseppe Figna, il curatore, afferma come sia necessario conoscere la Toscana e lo spirito dei suoi abitanti per capire il bello, il vero e la ragione dell'arte dei macchiaioli che è poesia e filosofia, versi e prosa, forma e contenuto. Prosegue sostenendo come l'arte dei macchiaioli si è cominciato a comprenderla e rivalutarla, salvo rare eccezioni, solo dopo la scomparsa dei suoi protagonisti e più all'estero che in Italia. L'obiettivo del volume e della mostra è stato proprio quello di avviare alla precedente scarsa rivalutazione del movimento toscano¹⁶².

Analizzando le schede delle opere nel catalogo della mostra si evidenzia come l'obiettivo era fornire un'impronta storica all'esposizione ponendo in mostra anche quadri di artisti post-macchiaioli, e risulta interessante sottolineare come le centotrentuno opere esposte provengano da collezioni private o dalla mostra "Il Castagno d'Andrea, 2010-2011", senza registrare presenze alle mostre precedentemente analizzate.

"I Macchiaioli, Le collezioni svelate"

(Roma, Chiostro del Bramante

16 marzo - 4 settembre 2016)

La mostra "I Macchiaioli, le collezioni svelate", a cura di Francesca Dini, aprì al Chiostro del Bramante di Roma ed ebbe il pregio di presentare al pubblico per la prima volta importanti dipinti dei Macchiaioli e non solo, collocandoli nel contesto delle antiche collezioni che in origine li ospitarono. Con il Patrocinio dell'Assessorato Cultura e Turismo del Comune di Roma, la mostra "I Macchiaioli" curata da Francesca Dini è stata prodotta e organizzata da Dart - Chiostro del Bramante e Arthemisia Group.

Le opere che appartenevano a grandi collezioni del passato – come quella di Cristiano Banti, Diego Martelli, Rinaldo Carnielo, Edoardo Bruno, Gustavo Sforzi, Mario Galli, Enrico Checcucci, Camillo Giussani, Mario Borgiotti – oggi sono confluite per lo più in collezioni private e rappresentano un nucleo inedito del più importante movimento pittorico italiano del XIX Secolo.

In mostra oltre 110 opere che rappresentavano la punta di diamante di ricchissime raccolte di grandi mecenati dell'epoca, personaggi di straordinario interesse, accomunati dalla passione per la pittura, imprenditori e uomini d'affari innamorati della bellezza, senza i quali oggi non avremmo

¹⁶² *I Macchiaioli e il loro tempo. Opera e vita degli artisti del caffè Michelangelo*, op. cit., pp. 1-16.

potuto ammirare questi capolavori. Talvolta donate dagli autori stessi e più spesso acquistate per sostenere economicamente gli amici pittori, queste opere – in grado di assecondare il piacere estetico e arricchire le più grandi quadrerie – sono diventate capolavori ricercati anche dai grandi intenditori d'arte dei nostri giorni.

In un percorso di nove sezioni – ciascuna intitolata alla collezione di provenienza – il visitatore aveva la possibilità di scoprire i Macchiaioli, il movimento pittorico più importante dell'Ottocento italiano e il clima storico che fa da sfondo alla vicenda di questi artisti, oltre ai temi, ai contenuti e ai personaggi di questo rivoluzionario movimento: si potevano ammirare opere quali *Il Ponte Vecchio a Firenze* (1879) di Telemaco Signorini – fortunatamente recuperato da Borgiotti sul mercato inglese: un capolavoro precluso alla vista del grande pubblico per decenni –, *Il giubbotto rosso* (1895 ca.) di Federico Zandomeneghi, *Marcatura dei cavalli in Maremma* (1887) e *Ciocciara* (Ritratto di Amalia Nolleberg) di Giovanni Fattori, *Place de la Concorde e Campo di neve* di Giuseppe De Nittis, accanto al *Ritratto della figlia Alaide* (1875 circa) di Cristiano Banti, *Cucitrici di camicie rosse* (1863) di Odoardo Borrani, *Sforzi in veranda che legge* (1913) e il *Ritratto della moglie Isa* (1902) di Oscar Ghiglia.

In mostra erano presenti, dunque anche opere realizzate a cavallo tra Ottocento e Novecento che raccontano come le conquiste formali e concettuali dei Macchiaioli furono recepite e sviluppate dalle successive generazioni di pittori.

Come si denota nell'articolo indicato a piè di pagina, la mostra consentiva al pubblico di esplorare un vasto mondo attraverso il gusto di grandi appassionati d'arte dell'Ottocento. Le sezioni - intitolate ai nomi degli originari collezionisti - ospitavano questo vasto corpus di opere, oggi acquisito da collezioni private.

Sezione I – “La 'galleria privata' di Cristiano Banti. I Macchiaioli allo specchio”.

Il facoltoso Cristiano Banti (Santa Croce sull'Arno, 1824 - Montemurlo, 1904) è un pittore che spesso svolse opera di mecenate a favore dei propri compagni macchiaioli, raccogliendo opere dei suoi amici artisti in ristrettezze economiche.

Il pittore e scultore Adriano Cecioni (Fontebuona, 1836 - Firenze, 1886) fornì le prime rivelazioni sull'esistenza della Collezione di Cristiano Banti, scrivendo che quella Galleria è unica nel suo genere, perché da alcuni lavori di scuola accademica si passa ai primi tentativi della macchia....

In mostra esposte in questa sezione si trovarono: *Le monachine* (1861) di Vincenzo Cabianca, *La raccolta del fieno in Maremma* (1867-1870) di Giovanni Fattori, *I promessi sposi* di Silvestro Lega (1869), *Ritratto della Marchesa Vettori* (1865) di Giovanni Boldini e, non da ultima, *Ritratto della figlia Alaide* (1875) dello stesso Cristiano Banti, tutte opere provenienti dalla sua raccolta che è andata in parte ad arricchire la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

Sezione II – “Diego Martelli, tra macchiaioli e impressionisti. Una testimonianza d'arte e di vita”.

Critico, fiancheggiatore e mecenate dei pittori Macchiaioli – alcuni dei quali furono ospitati negli anni '60 dell'Ottocento nella sua tenuta di Castiglioncello –, Diego Martelli (Firenze, 1839 - 1896) collezionò molte opere dei compagni artisti.

Forte e viva, seppur ancora ristretta a una dimensione privata, era già l'idea della “collezione” intesa come verifica dei propri convincimenti estetici, tanto che solo verso gli ultimi anni di vita Martelli decise di rendere pubblica la sua quadreria che andò a costituire il nucleo di partenza della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Pezzi unici della collezione che arricchiscono il percorso espositivo sono *La Senna* (1876-1877) di Alphonse Maureau e *Ritratto di Teresa Fabbrini Martelli* (1865-1866) di Giuseppe Abbati.

Sezione III – “La Collezione di Rinaldo Carnielo”.

Questa sezione racconta la storia di Rinaldo Carnielo (Biadene, 1853 - Firenze, 1910), pittore, scultore e collezionista di origine trevigiana che frequentò gli anziani Macchiaioli, legandosi in amicizia a Fattori e a Lega. La sua collezione, una delle più ricche per quantità di opere – circa trecento –, fu dispersa a cavallo tra le due guerre, ma oggi è di nuovo possibile ammirarne capolavori come *Cavallegeri in vedetta* (1875 circa) di Fattori, *Casa sul Botro* (1864) e *L'ora del riposo* di Abbati e *La visita in villa* (1864) e il *Ritratto di Carnielo* (1878) di Silvestro Lega.

Sezione IV – “Un imprenditore innamorato della bellezza: la collezione di Edoardo Bruno”.

La quarta sezione è dedicata all'imprenditore torinese Edoardo Bruno che fece del primo piano della sua dimora rinascimentale alle porte di Firenze, il forziere in cui custodire il suo tesoro: una quadreria composta da centoquaranta dipinti, tra i quali il noto *Cucitrici di camicie rosse* (1863) di Odoardo Borrani – vera e propria icona della pittura macchiaiola – *Le gramignaie al fiume* (1896) di Niccolò Cannicci e *Uliveta a Settignano* (1885 circa) di Telemaco Signorini rimasto sino a quel momento inedito.

Il punto di forza della collezione erano, tuttavia, i grandi quadri di Fattori come *L'appello dopo la carica* (1895), *Incontro fatale* (1900) e *Marcaturo dei cavalli in Maremma* (1887), opere accomunate da un forte dinamismo.

Sezione V – “Casa Sforzi, le stanze delle meraviglie di un mecenate fiorentino”.

Gustavo Sforzi (Firenze, 1888 - Bologna, 1939), collezionista, intellettuale, pittore e mecenate, fu un cultore dell'opera di Giovanni Fattori di cui amò collezionare i piccoli formati, struggenti tavolette dipinte dal vero che accostava ai dipinti di arte orientale – in mostra era presente un prezioso kakemono del pittore giapponese Maruyama Ōkyo del 1780 circa – e medievale e alle opere di artisti a lui contemporanei come Oscar Ghiglia, Llewelyn Lloyd e Mario Puccini. Per la prima volta, dunque, grazie a questa esposizione è stato possibile entrare “in casa” Sforzi per ammirare opere mai viste di Fattori (*Le vedette* del 1865 circa, *Cavallo sotto il pergolato* del 1870 circa e *Ritratto di donna - La rossa* del 1870-1880), di Oscar Ghiglia (*Ritratto della moglie Isa*, datato 1902 e *Bambi-*

na con fiocco rosso del 1912 circa), di Llewelyn Lloyd (*Paesaggio rosa con figura* del 1916), di Mario Puccini (*Contadina* del 1916 ca.) e rivivere le emozioni estetiche di questo raffinato cultore d'arte.

Sezione VI – “Mario Galli, il più acuto e raffinato intenditore dei Macchiaioli”.

Mario Galli, scultore fiorentino, non poteva certamente disporre dei medesimi mezzi di un facoltoso imprenditore, eppure individuò i più importanti capolavori macchiaioli che egli religiosamente raccoglieva esponendosi economicamente oltre misura per essere poi costretto a cederli a importanti collezionisti, come Giacomo Jucker: dalla splendida e solare *Casa e marina a Castiglioncello* (1862) di Borrani, a *La filatrice* (1861) di Cabianca, alla bellissima e mai esposta in precedenza *Ciocciara - Ritratto di Amalia Nolleberg* (1882) di Fattori, sono solo alcune opere che rappresentano in mostra la collezione Galli.

Sezione VII – “Enrico Checcucci”

Della prestigiosa raccolta di capolavori macchiaioli toscani di Enrico Checcucci in mostra è presente una sezione che, oltre a ospitare grandi personalità come Fattori e Boldini, è dedicata a capolavori come *Pasture in montagna* (1861) di Raffaello Sernesi e *Signora in giardino* (1861) di Vito D'Ancona.

Sezione VIII – “Non solo Macchiaioli, la collezione di Camillo Giussani”.

Sonogli accostamenti tra l'arte dell'impressionista italiano Federico Zandomeneghi (*Place du terre* del 1880, *Il giubbetto rosso* del 1895), con De Nittis (*Place de la Concorde* del 1875-76) con il belga Emile Claus (*Maison en briques*, 1899) e con Alberto Pasini (*Accampamento in Persia* del 1855) – le cui opere sono esposte al Chiostro, unitamente ai capolavori di Sernesi, (*Marina a Castiglioncello* del 1864), di Borrani (*Analfabeta* del 1869) e di Signorini (*Piazzetta a Settignano* del 1881-82, *Sulla terrazza a Riomaggiore* del 1894) – a caratterizzare la collezione milanese di Camillo Giussani, personalità poliedrica di giurista, intellettuale e latinista che ha legato il suo nome alla ricostruzione post-bellica di Milano, quale consigliere comunale della sua città.

Sezione IX – “Per ricordare Mario Borgiotti e il suo 'genio' per i Macchiaioli”.

Infine, incontriamo l'occhio conoscitore e l'anima di collezionista di Mario Borgiotti (Livorno, 1906 - Firenze, 1977), che unì alla passione e all'intuito di Mario Galli la competenza del grande divulgatore: a lui si devono fondamentali pubblicazioni dedicate ai Macchiaioli edite nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. Seppur successivo non poteva mancare in questo itinerario dedicato ai Macchiaioli e alle collezioni storiche la sua pionieristica figura, attraverso l'opera più eclatante cui Borgiotti ha legato il suo nome, *Il Ponte Vecchio a Firenze* (1879) di Telemaco Signo-

rini da lui recuperato fortunatamente sul mercato inglese: un capolavoro non più visto da decenni¹⁶³.

La mostra in oggetto registra l'esposizione di quadri già esposti nelle mostre precedentemente analizzate come *Le monachine* (1861-62) di Cabianca o i *Promessi sposi* (1869) di Lega, entrambi presenti a Padova nel 2003, così come *Cucitrici di camicie rosse* (1863) di Borrani. Oggetto della mostra è anche il quadro *Bavardage* (1885-1890), analizzato nel capitolo tre, che prima di questa esposizione ricorre solo a Torino nel 2007, "I Macchiaioli, sentimento dal vero", a cura della nota Francesca Dini, assieme a *Marcatura dei cavalli in Maremma* (1887) che ebbe ampia circolazione tra Ottocento e Novecento e *Marina a Castiglioncello* (1864) di Sernesi.

Come si deduce dal titolo della mostra in questione, la maggior parte delle opere esposte proviene da collezioni private o tratta di quadri che vennero esposti per l'ultima volta alla fine degli anni ottanta, di conseguenza nonostante la presenza di quadri già visti la mostra porta senz'altro una ventata di novità.

"Il tempo di Signorini e De Nittis, l'Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni"

(Centro Matteucci per l'Arte Moderna

2 luglio 2016 - 26 febbraio 2017)

Il progetto dal titolo "Il tempo di Signorini e De Nittis, l'ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni" è stato pensato da Giuliano Matteucci, mentre il catalogo venne curato da Claudia Fulgeri e Camilla Testi, con un contributo di Flavie Durand-Ruel. La mostra deve la realizzazione alla disponibilità degli eredi di Mario Borgiotti ed Enrico Piceni. Il Centro Matteucci per l'Arte Moderna propose una mostra dal tema impegnativo e rivelatore. Avendo offerto l'anno precedente una ampia rassegna su Silvestro Lega, la nuova iniziativa volle condividere un racconto dell'Ottocento pittorico italiano attraverso il gusto di due figure come Enrico Piceni e Mario Borgiotti. Come si evince dal catalogo della mostra, tra gli obiettivi di questa mostra emerge una volontà di definire quanto il dilemma Macchiaioli-Impressionisti sia, oramai, inattuale, soprattutto laddove non sia fondato sull'oggettiva realtà poetica, ma su superfetazioni postume, che necessitano come correttivo una storia della critica che ripari i significati del loro tempo storico. La mostra fece ampio uso delle fonti scritte dei due collezionisti così come delle loro collezioni stesse per approfondire l'importanza della loro ricerca e soprattutto valorizzazione¹⁶⁴.

Le opere in mostra, essendo parte di due collezioni di notevole importanza storica, hanno avuto ampia circolazione nella seconda metà del Novecento, talvolta anche internazionale, registrando

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Il tempo di Signorini e De Nittis, l'ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni*, op. cit., pp. 1-17.

anche occasionali presenze a esposizioni del ventunesimo secolo non prese in considerazione in questa sede.

“I Macchiaioli, Arte italiana verso la modernità”

(GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea

26 ottobre 2018 - 24 marzo 2019)

Presso la GAM, per la prima volta una mostra, “I Macchiaioli, Arte italiana verso la modernità” presenta al pubblico un confronto ravvicinato fra artisti dell'Ottocento che hanno contribuito tramite percorsi diversi ma pur sempre intersecati, alla rinascita della pittura italiana nell'ambito del “vero”: i macchiaioli, toscani per nascita o professione, e i piemontesi e liguri corrispondenti per età, motivazioni e percorsi pittorici. La mostra sceglie di documentare questo rapporto artistico, proprio nella stagione iniziale di una pittura improntata a un naturalismo anticonformistico, nel periodo che va dagli anni Cinquanta dell'Ottocento ai capolavori degli anni Sessanta, concludendo il percorso espositivo con il 1870. Come affermano le curatrici della mostra, Cristina Acidini Luchinat e Virginia Bertone, a costellare la mostra è la partecipazione delle opere scelte alle prime Promotrici di Belle Arti e alla prima Esposizione nazionale di Firenze del 1861; sullo sfondo c'è la visita all'Esposizione internazionale di Parigi del 1855, che fu un evento importante per i giovani artisti, provocando emulazione nei confronti della nuova visione “oggettiva” e diretta. In questa cornice la mostra presentò al pubblico il dialogo che sospinse alcuni artisti tra Piemonte, Liguria e Toscana a condurre le ricerche “sul vero” sulla scorta della figura ispiratrice di Antonio Fontanesi. Furono anni di sperimentazione in cui le ricerche sul colore e la luce, condotte *en plein air*, crearono un comune denominatore tra i pittori legati in gruppi e cenacoli, a Firenze, a Castiglioncello, a Rivara. Dalla mostra si intende far emergere quell'attenzione nuova per il genere pittorico del paesaggio. Essa non fu ispirata solo dal desiderio di rinnovare il repertorio accademico tradizionale, ma trovava corrispondenza in una sensibilità inedita per la natura e per uno stile di vita a contatto con la natura stessa, la cui schiettezza onesta era ormai perduta nelle capitali, dove i centri storici subivano trasformazioni anche drastiche e le periferie in espansione erodevano le campagne. La mostra qui considerata fa intendere come l'attualità di quest'arte ancora ci raggiunge e ci tocca. Un'emozione che i visitatori hanno potuto prolungare con una visita alla collezione dell'Ottocento della GAM la cui nascita, nel 1863, riporta a quel clima carico di speranze e aspettative di cui i macchiaioli furono protagonisti. In questa prospettiva la mostra si è rivelata un'occasione stimolante e positiva per riscoprire una delle collezioni italiane più importanti per il XIX secolo.

L'occasione della mostra è sembrata il momento più adatto per presentare al pubblico, per la prima volta, il grande dipinto di Cristiano Banti, *Il ritrovamento del corpo di Lorenzino De Medici* (1858): si tratta di un olio su tavola, di grandi dimensioni, donato da Augusta e Cristina Falzoni nel 2017 alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. La mostra intende illustrare e documentare la

modernità della pittura di macchia, attraverso le relazioni che essa stabilisce con quella torinese e con il panorama europeo¹⁶⁵.

In mostra tra le opere sposte compaiono *L'alzaia* (1864) di Signorini, quadro presente alla monografia su Signorini a Palazzo Zabarella del 2009-2010, così come si registra la ripetuta presenza di *La rotonda dei Bagni Palmieri* (1866) di Fattori, *La visita* (1868) di Lega, *Aspettando* (1867) di Signorini e *Scena medievale* (1861) di Cabianca, esposta a Padova nel 2003 alla prima mostra sui Macchiaioli organizzata da Palazzo Zabarella. Si denota anche la ripetizione di quadri come *La sala delle agitate al Bonifacio di Firenze* (1865) di Signorini e *Una giornata di vento* (1868) di Signorini. Ad avviso di chi scrive, fra le mostre finora analizzate, la suddetta esposizione pare voler fornire una breve e generale presentazione del movimento artistico, esponendo opere la cui presenza è stata registrata in mostre precedenti, senza la precisa volontà di voler fornire un contributo critico innovativo.

“I Macchiaioli - Storia di una rivoluzione d’arte”

(Lecco, Palazzo delle Paure

2 ottobre 2019 - 19 gennaio 2020)

Dal 4 ottobre 2019 al 19 gennaio 2020, Palazzo delle Paure a Lecco ospitò una mostra interamente dedicata ai Macchiaioli dal titolo: “I Macchiaioli - Storia di una rivoluzione d’arte”, nuovo capitolo dell’indagine sull’arte del XIX secolo, iniziata nel 2018 con l’approfondimento dedicato all’arte lombarda, la rassegna, curata da Simona Bartolena, prodotta e realizzata ViDi - Visit Different, in collaborazione con il Comune di Lecco e il Sistema Museale Urbano Lecchese, presentava oltre 60 opere di autori quali Telemaco Signorini, Giovanni Fattori, Giuseppe Abbati, Silvestro Lega, Vincenzo Cabianca, Raffaello Sernesi, Odoardo Borrani, in grado di analizzare l’evoluzione di questo movimento.

Come afferma Simona Bartolena, curatrice della mostra, il percorso espositivo prese avvio dalle opere di Serafino de Tivoli e di Filippo Palizzi, precursori della rivoluzione macchiaiola, messi a confronto con un lavoro giovanile di Silvestro Lega, dallo stile ancora purista, per giungere alle espressioni più mature della Macchia con Telemaco Signorini, Vincenzo Cabianca, Raffaello Sernesi, Odoardo Borrani, Cristiano Banti, che si allontanavano definitivamente dalla tradizionale pittura di paesaggio italiana ma anche dalla lezione della scuola francese di Barbizon, particolarmente incline a indulgere in tendenze formalmente raffinate e legate al romanticismo, per scegliere un approccio più asciutto e severo, cogliendo impressioni immediate dal vero.

Non mancheranno i dipinti a soggetto risorgimentale, con i soldati di Giovanni Fattori, né tantomeno quelli firmati dai protagonisti del gruppo dopo gli anni Sessanta, quando la ricerca macchiaiola perde l’asprezza delle prime prove e acquisisce uno stile più disteso, aperto alla più pacata

¹⁶⁵ *I Macchiaioli, Arte italiana verso la modernità*, op. cit., pp. 1-19.

tendenza naturalista che andava diffondendosi in Europa. La mostra terminava poi con una riflessione sull'eredità della pittura di Macchia¹⁶⁶.

Risulta interessante evidenziare come l'esposizione, nonostante segua un percorso espositivo la cui organizzazione non è nuova, partendo dal Caffè Michelangelo per arrivare alla ormai classica suddivisione in paesaggi, vedute cittadine, marine e scene di vita quotidiana, scelga di mettere in mostra opere completamente inedite la cui presenza difficilmente si registra nelle esposizioni finora analizzate. In questo modo fornisce una nuova prospettiva al movimento toscano, rendendo possibile conoscere la loro evoluzione tramite quadri inediti.

¹⁶⁶ <http://www.arte.it/calendario-arte/lecco/mostra-i-macchiaioli-storia-di-una-rivoluzione-d-arte-61767> (consultato il 07/07/21).

Capitolo 6: Studio focus, i Macchiaioli a Palazzo Zabarella

La fondazione Bano

Creata nel 1996 dall'imprenditore padovano Federico Bano, la Fondazione nasce allo scopo di promuovere, tutelare e valorizzare il patrimonio storico e artistico, sia locale, che nazionale. I progetti e le attività sono da sempre improntate ad una filosofia di "conservazione e partecipazione", rappresentando con ciò l'esempio virtuoso di un soggetto privato capace di assumersi delle concrete responsabilità nella tutela e valorizzazione dell'arte e della cultura. Il recupero ed il restauro dello storico Palazzo Zabarella sono stati il primo atto tangibile e capace di tradurre questa prospettiva in realtà. Il complesso è divenuto così la perfetta sede identitaria di un grande centro culturale multifunzionale, di un prestigioso contesto espositivo per l'Arte, nonché di un attivo laboratorio di ricerche ed approfondimento storico-artistico. Estremamente curata è la qualità scientifica degli eventi, senza mai trascurare con questo un appropriato grado di spettacolarità, capace di coinvolgere il pubblico, permettendogli così di entrare ancor meglio ed in modo personale all'interno delle atmosfere e delle suggestioni artistiche e culturali proposte.

Dal 1997, infatti, a partire dalla mostra inaugurale dedicata al pittore francese Maurice Utrillo, la Fondazione propone ogni anno un'articolata mostra evento. In questi lunghi anni di attività i grandi momenti espositivi e culturali sono stati altrettante occasioni per un coinvolgente approfondimento dei movimenti artistici e dei grandi autori italiani dell'Ottocento e Novecento. Mostre di assoluto valore scientifico, declinate con l'intento di offrire al pubblico l'opportunità di godere di una proposta culturale di raffinata qualità e capace di coniugare fascino e rigore scientifico: da Balla ad Hayez; da Caravaggio a Bernini; da Mengs a Picasso; dai Macchiaioli a Boldini, De Chirico, Signorini; da Canova a Modigliani; il Simbolismo in Italia e molto altro ancora.

Nel corso delle sue attività la Fondazione ha sempre programmaticamente operato mirando ad una virtuosa collaborazione con gli enti locali, le Soprintendenze, i maggiori musei, i collezionisti privati e le istituzioni culturali di tutto il mondo. I saldi legami di stima che ne sono derivati rappresentano un ulteriore patrimonio culturale e di relazione che la Fondazione è stata in grado creare e di incrementare negli anni.

Ciò ha consentito che a Palazzo Zabarella giungessero in prestito opere di assoluta importanza e rilievo artistico. Indispensabile premessa metodologica e culturale, questa, per perseguire quell'assoluta e programmatica qualità della proposta culturale ed artistica, peraltro sempre confortata e confermata dal grande successo di pubblico e di critica. Un'attività documentata anche da prestigiose pubblicazioni e raffinati cataloghi curati dai maggiori esperti internazionali del periodo

storico ed artistico preso di volta in volta in esame. La Direzione Culturale della Fondazione Bano, infatti, è affidata all'illustre professor Fernando Mazzocca, coadiuvato in questo da un'attenta selezione di consulenti scientifici e storici dell'arte di rilievo internazionale e di cui, fra gli altri, vanno ricordati: Paolo Baldacci, Maria Vittoria Marini Clarelli, Francesco Leone, Steffi Roettgen, Carlo Sisi, Ettore Spalletti, Guy Tosatto. In virtù di tutto ciò, come affermato nel sito ufficiale indicato a piè di pagina, la Fondazione Bano è andata rapidamente affermandosi come una fra le maggiori istituzioni culturali italiane ed estere. Ma, in ugual modo, anche quella capace di offrire programmaticamente alla cittadinanza di Padova quel luogo di eccellenza sorto con l'intento di collaborare utilmente con le altre istituzioni cittadine – pubbliche e private – e con l'obiettivo di contribuire a ricollocare la città nel suo giusto contesto – reale e percepito – di importante ed attivo nodo nel circuito nazionale dedicato alla creazione ed alla promozione di attività culturali di qualità in ambito artistico. Sin dal 1996, data della sua creazione, la Fondazione Bano si impegna ogni anno nel progettare e realizzare mostre d'arte di livello internazionale. Esposizioni di grande valore scientifico che rappresentano il momento culminante di inediti percorsi di approfondimento, studio e ricerca condotti in collaborazione con i massimi esperti e specialisti del settore. La sinergia con gli enti locali, le Soprintendenze e le istituzioni pubbliche, nonché gli stretti rapporti di collaborazione instaurati nel tempo con i maggiori musei e collezionisti privati di tutto il mondo hanno consentito in questi anni di portare a Palazzo Zabarella – la splendida sede della Fondazione – capolavori di grande pregio artistico e di valore inestimabile. L'inizio dell'attività espositiva della Fondazione – da sempre documentata in tutti questi anni tramite cataloghi e pubblicazioni scientifiche affidate a studiosi di fama internazionale – coincide con la prima antologica dedicata al pittore francese Maurice Utrillo, nel 1997. Come si evince consultando il sito, da allora le sale di Palazzo Zabarella hanno continuato ad ospitare esposizioni di gran pregio e qualità miranti a coniugare la fascinazione per la bellezza artistica con la passione per la ricerca scientifica. La Fondazione Bano opera anche nella complessa disciplina del restauro: essa, infatti, fra i suoi obiettivi si propone la conservazione, il miglioramento ed il recupero di opere d'arte. Spesso tale attività si esprime in occasione delle mostre e dei relativi prestiti di opere di pregio, costituendo così un ulteriore esempio di quella stretta e fruttuosa collaborazione con collezionisti privati, piuttosto che con musei e pubbliche istituzioni, che da sempre è parte integrante e distintiva dei propositi della Fondazione.

Il filo conduttore delle mostre di Palazzo Zabarella

Per redigere il paragrafo in questione è stata svolta un'intervista con Jessica Ferin, a capo della Segreteria organizzativa di Palazzo Zabarella.

Come evidenzia la Jessica Ferin, le mostre che sono state realizzate sono frutto di ricerche di un anno o più, di storici dell'arte a capo del progetto scientifico. Palazzo Zabarella ha al suo interno affreschi di Francesco Hayez, è parso quindi naturale, partendo dall'artista stesso, affrontare in modo approfondito l'Ottocento italiano nella sua interezza: l'obiettivo era ridare importanza a un Ottocento bistrattato e poco valorizzato, questo è stato il focus principale di Palazzo Zabarella, e come affermato da Jessica Ferin la fondazione si considera un pioniere nella rivalutazione del movimento toscano.

Nella loro prima mostra sui Macchiaioli del 2003, l'obiettivo del comitato scientifico fu illustrare bene lo stacco dall'Accademia, e da quel momento in poi è stato approfondito un filone che ha coinvolto tutt'Italia. Fernando Mazzocca, direttore culturale dello spazio espositivo, è appunto il massimo studioso di Hayez e del filone dell'arte contemporanea italiana.

Il filo conduttore delle mostre è da rintracciare in un'analisi rigorosa e innovativa, e la prima mostra — "I Macchiaioli prima dell'Impressionismo" — voleva riconoscere la portata originale del movimento e la sua identità e l'obiettivo degli artisti dell'illustrare *en plein air*, oltre che il contesto storico che gli artisti vivevano in prima persona.

Come afferma Jessica Ferin, vennero realizzate mostre monografiche su Fattori, Signorini, Zandomenighi con lo scopo di mostrare un progetto innovativo nel momento in cui Palazzo Zabarella è stato il primo ad analizzare determinati temi presentando loro aspetti caratteristici, e come punto di partenza fu pensato un percorso cronologico per presentarli al meglio.

Si prenda il caso di Boldini per esempio, egli parte con il gruppo dei Macchiaioli ma poi se ne distaccherà conducendo una carriera più mondana, e ai tempi della mostra a lui dedicata — il 2005 — risultava pressoché sconosciuto, il pubblico storpiava il suo nome, e questa fu l'occasione per ampliare il suo consenso di pubblico.

Agli inizi quindi i nomi degli artisti esposti nelle mostre erano talvolta ignoti al grande pubblico, e mostrando opere inedite al pubblico, da poco ritrovate, e dati ricavati da fonti mai esaminate piuttosto che da cataloghi già realizzati, si è contribuito alla rinascita di questo gruppo.

Nelle mostre da Canova in poi si è proposto il tema del ritratto in base però a tematiche e gruppi diversi, e nel caso della mostra "Da Canova a Modigliani, i volti dell'Ottocento" vennero esposti dipinti inediti andati perduti di cui però si aveva traccia scritta, ed è interessante sottolineare come anche in questa esposizione non manchi il concetto di riscoperta di capolavori e lettura nuova delle opere.

L'ultima mostra, realizzata tra il 2020 e il 2021, — "I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge" — ha voluto differenziarsi dalla prima esposizione sul gruppo realizzata sempre a Palazzo Zabarella nel 2003 - 2004, ponendo attenzione sul tema del collezionismo e sulla fortuna che gli artisti

hanno avuto con il mecenatismo di chi li ha sostenuti, le ricerche e gli studi sono durati tre anni e hanno affrontato il tema del collezionismo di grandi personaggi.

Con questa mostra si è posta l'attenzione non tanto sugli ultimi collezionisti del Novecento, già in parte noti, quanto sulla fortuna che questi pittori hanno avuto al loro tempo selezionando amici, critici, che hanno raccolto e collezionato le opere nei primi anni illustrando la veicolazione che c'è stata.

La raccolta Angiolini, ultima sezione della mostra, è la prima volta che viene esposta, ed è interessante evidenziare come questa sia rimasta intatta negli anni mentre altre collezioni sono state smembrate.

Data la situazione attuale di pandemia in corso dal 2020, "Capolavori dell'Italia che risorge" era a quanto riporta Jessica Ferin un augurio a rinascere nonostante il Covid, si è voluto quindi portare i Macchiaioli come esempio in un momento di difficoltà.

Non si è posta attenzioni sulle singole opere che magari erano già conosciute, piuttosto sono stati proposti accostamenti nuovi, con particolare attenzione alla storia collezionistica.

Il punto focale di Palazzo Zabarella appare essere uno studio approfondito e dettagliato a ciascun tema che si affronta, senza riproporre fatti già noti e trattati; è necessario ricordare che si sta parlando di un centro culturale, il cui scopo è proporre un progetto studiato nei minimi aspetti.

I temi vengono scelti ascoltando anche il pubblico, come capitò nel caso della mostra su Corcos del 2014, dove si registrò un grande interesse del pubblico nei confronti dell'artista, così il comitato scientifico avviò le opportune ricerche. più in generale i temi delle mostre vengono scelti spontaneamente lungo periodi di studi e ricerche.

In conclusione, come afferma la Jessica Ferin, nel corso delle esposizioni ci si è più volte trovati a dover affrontare la separazione tra Macchiaioli e Impressionisti, e nel 2003 la prima mostra sui Macchiaioli era vista come un fatto nuovo, perché all'epoca, vent'anni fa, non c'era ancora il boom delle mostre degli impressionisti, venivano realizzate poche mostre e si affrontavano un numero limitato di temi. Da lì in poi nacque la tendenza di accostare i due movimenti, andando comunque a scemare negli ultimi anni, e Palazzo Zabarella ha dato un grande contributo alla presa di coscienza sull'Ottocento italiano.

"I Macchiaioli capolavori dell'Italia che risorge"

(Padova Palazzo Zabarella

24 ottobre 2020 - 18 aprile 2021)

Sedici anni prima, nel 2003-04, si tenne la mostra de "I Macchiaioli prima dell'Impressionismo", e in entrambe le esposizioni l'obiettivo era quello di valorizzare un movimento artistico considerato bistrattato. Chi ha fornito un contributo costante nell'organizzazione delle alle mostre incentrate sull'Ottocento di Palazzo Zabarella è stato l'Istituto Matteucci. Chi rivalutò i Macchiaioli fra le due

guerre fu Emilio Cecchi che si focalizzò sul problema della dispersione delle quadrerie private e raccolte toscane tramite vendite compulsive; Cecchi ebbe la fortuna di visitare tali quadrerie, dove fino al 1930 era ancora possibile visionare in maniera organica la produzione dei Macchiaioli. Negli anni successivi tutto ciò venne reso più difficile invece. La mostra “I Macchiaioli capolavori dell’Italia che risorge” curata da Giuliano Matteucci e Fernando Mazzocca venne sviluppata intorno all’obiettivo di fornire dati certi per dare nuova vita a quel mondo evocato da Cecchi. Le ricerche in questione hanno fatto concentrare l’attenzione sul fatto che attorno al mondo di questi artisti esisteva un ampio spettro di mecenati e collezionisti tra cui Cristiano Banti, Michele Gordigiani, Ernesto Bertea o Rinaldo Carnielo, chi li accolse in casa come i Cecchini, i Batelli e i Bandini, a critici e letterari come Diego Martelli che scrisse su di loro, li riunì a Castiglioncello, ne acquistò le opere divenute cuore delle collezioni della Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti. Ugo Ojetti infine fu il filo rosso che unì l’antico collezionismo e quello del Novecento e fu iniziatore della loro rivalutazione postuma. Ma protagonisti furono anche mercanti lungimiranti come Luigi Pisani e Mario Galli, e troviamo anche rilevanti figure femminili tra cui Isabella Falconer, Fiorella Favard de l’Anglade, Titta Elisa Guidacci, Maria Ottavia Vettori Medici, la quale si ipotizza essere madre naturale di Cristiano Banti, il quale nel 1860 invita Maria Ottavia Vettori Medici a collezionare la pittura macchiaiola. La mostra si focalizza sulle figure dei primi collezionisti come Alessandro Magnelli, Enrico Checcucci e Ottavio Parenti e si conclude nella parte finale presentando invece una collezione novecentesca, quella di Alvaro Angiolini.

Come asserito da Matteucci e Mazzocca, questa mostra analizza due filoni di collezionismo, quello di fine Ottocento e quello da Ojetti in poi. Il catalogo, a cura di Giuliano Matteucci e Fernando Mazzocca, è sintetico ma esaustivo nel distinguere tra amici, mecenati e collezionisti di due generazioni. Sono immagini che, dal fondo del diciannovesimo secolo, ci vengono incontro oggi, a delineare un’Italia profondamente segnata dalla pandemia, stretta nella morsa del Covid 19: oggi come allora abbiamo davanti agli occhi la luce del sole, il bianco delle lenzuola, i balconi fioriti, quello a cui ci siamo aggrappati durante i giorni della quarantena, nel desiderio di sfuggire così alla paura e all’angoscia. L’Italia dei macchiaioli, dunque, si sovrappone a quella del “dopo pandemia”, ancora più “affamata” di bellezza, di libertà, di impegno, di luce, di sole. Nel desiderio di ritrovare antiche radici dalle quali poter rifiorire¹⁶⁷.

Una mostra sui macchiaioli, tanto amati e popolari, ma con molti segreti ancora da svelare, con storie e personalità da far scoprire, appare più che mai consona ad una stagione culturale di “ripartenza” per l’intero nostro Paese. Una rassegna che non si accontenti di essere semplicemente accattivante, capace di catturare un pubblico sempre più vasto, di essere insomma una mostra-evento. Ma il cui intento sia quello di riaprire un capitolo importante della nostra storia artistica – quella macchiaiola appunto – e lo arricchisca servendosi di punti di vista inediti e di una ricerca scientifica rigorosa, attraverso fonti spesso trascurate.

Ossia quella rappresentata dalla nutrita schiera di collezionisti e di mecenati, una fitta rete intesuta intorno a maestri noti come Silvestro Lega, Giovanni Fattori, Giovanni Boldini, Telemaco Si-

¹⁶⁷ *I Macchiaioli, capolavori dell’Italia che risorge*, op. cit., pp. 1-6.

gnorini, e altri meno noti, ma non meno significativi, come Adriano Cecioni, Odoardo Borrani, Raffaello Sernesi, Vincenzo Cabianca.

Potè così rivivere, agli occhi dei visitatori, il mondo affascinante e ricco di stimoli, il mondo degli artisti che si mossero tra Firenze, Roma, Milano, Venezia, le spiagge e le colline, le campagne e i borghi, e dei loro amici e sostenitori, lontano dai riconoscimenti della critica ufficiale, grazie alla loro audace rivoluzione visiva. Tutto questo, è dovuto a una serie di accurate ricerche, condensato appunto nella mostra curata da Giuliano Matteucci e Fernando Mazzocca, con il decisivo contributo in catalogo di Silvio Balloni e Claudia Fulgheri. Sono state presentate dunque opere famose, intensi capolavori, accanto a quadri che offrono sguardi inediti. E soprattutto si è potuto finalmente “incontrare” personaggi che hanno affiancato e sostenuto il lavoro dei maestri: colleghi pittori che ne hanno subito intuito la portata innovativa e di sicuro valore artistico, come Cristiano Banti, Michele Gordigiani, Ernesto Bertea. Amici mecenati che spesso li accolsero nelle loro famiglie, come i Cecchini, i Bandini, i Batelli, che tanta parte hanno avuto nella tormentosa vicenda biografica di Signorini. Un posto speciale è quello occupato da Diego Martelli.

Come si evidenzia nell’articolo citato a piè di pagina, il grande Emilio Cecchi, che è stato uno dei protagonisti della rivalutazione dei Macchiaioli tra le due guerre, rifletteva su un fenomeno doloroso, cioè la “dispersione” di “tante quadriere private e raccolte toscane”, finite sul mercato e passate al variegato e ambizioso collezionismo del Nord imprenditoriale. Lui aveva avuto occasione di frequentarle, trovando che “in una certa loro atmosfera affettuosa e suggestiva” avessero “una certa naturale organicità”. Ma nelle quali - concludeva - soprattutto a Firenze, sin verso il 1930, i Macchiaioli potevano essere ancora assai comodamente studiati. Poi era accaduto che “centinaia di opere e opericciuole si sparpagliarono ai quattro venti, emigrando specialmente nell’Italia settentrionale, più ricca. E costì, d’una in altra sede, attraverso un’eredità od una vendita, avranno seguito, e seguiranno ogni giorno a peregrinare; divenendo così sempre più problematica la loro reperibilità. Cosciché lo studioso di Macchiaioli, si trova in condizioni di lavoro incomparabilmente più difficili che venti o venticinque anni orsono”. In un’altra occasione, nel 1920, lo stesso Cecchi aveva ricordato, ad esempio, in una evocazione davvero magistrale, che iniziò a conoscere cosa fosse la pittura di Fattori e Lega anni prima in una casa di Firenze, dove le loro tavolette erano esposte in maniera quasi religiosa, e l’ambiente circostante contribuiva a evocare l’oggetto dei dipinti.

Grazie ad una serie di impegnative ed accurate ricerche, ora ci è possibile far rivivere in una mostra, con nomi e dati sicuri, ma soprattutto con i dipinti – in molti casi dei capolavori ritrovati – questo mondo affascinante, evocato da Cecchi in scorci suggestivi. Si tratta del mondo, complesso e diversificato, di quanti hanno avuto il coraggio e la sensibilità di sostenere i Macchiaioli, altrimenti emarginati dalla critica ufficiale e dal pubblico, nella loro audace rivoluzione visiva e nella continua battaglia per favorire, con un nuovo modo di vedere e rappresentare la realtà, anche la nascita di una società migliore. Rievocare questi personaggi, di diversa estrazione sociale e formazione, ci consente di riconsiderare un movimento artistico molto studiato in tutti i suoi aspetti,

sotto un'ottica nuova, con uno sguardo per così dire inedito, quello di coloro che ebbero l'intuizione di incoraggiarli, sostenendoli non solo economicamente, ma anche cercando di comprenderli e dialogare con loro, ma anche, e soprattutto acquistandone le opere. È il caso, secondo la felice definizione di Roberto Longhi, di quella che non è una critica d'arte scritta, ma una critica "in atto" che con le sue scelte cerca di comprendere e consacrare artisti spesso non compresi.

Come si evince nell'articolo citato in precedenza, le ricerche hanno consentito di fare emergere un universo di cosiddetti fiancheggiatori, mecenati e collezionisti davvero variegato che va dai loro colleghi, pittori come nel caso di Cristiano Banti, Michele Gordigiani, Ernesto Bertea, o lo scultore Rinaldo Carnielo; ai citati amici mecenati che li accolsero nel seno della propria famiglia; ai critici e letterati, nella cui schiera occupa un posto davvero speciale Diego Martelli, insuperabile per averli sostenuti, riunendoli a Castiglioncello, scrivendo su di loro, come nessuno al suo tempo, ed acquistandone le opere divenute il nucleo principale delle collezioni della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Si arriva poi al caso di Ugo Ojetti che può considerarsi il *trait d'union* tra il collezionismo di fine Ottocento e inizio Novecento, nonché l'iniziatore della loro rivalutazione postuma. Non sorprende poi di incontrare in questa folta schiera altri personaggi, tra cui mercanti particolarmente lungimiranti come Luigi Pisani e Mario Galli, e, con una certa sorpresa, le donne, dame colte e raffinate, tra cui Isabella Falconer, Fiorella Favard De L'Anglade, Titta Elisa Guidacci, Maria Ottavia Vettori Medici, la cui presenza ci appare particolarmente significativa anche come ulteriore testimonianza delle istanze progressive che hanno animato la rivoluzione della "macchia". La focalizzazione dei primi collezionisti, personaggi di prim'ordine come Alessandro Magnelli, Enrico Checcucci e Ottavio Parenti è necessaria per creare un collegamento con la parte finale della mostra dedicata ad una importante e spettacolare collezione novecentesca, quella del livornese Alvaro Angiolini, il cui spirito e il cui entusiasmo non erano poi tanto lontani da quelli che avevano animati quegli antichi "amici" dei Macchiaioli. L'esposizione qui analizzata si è posta come precipua occasione per presentare sotto una nuova luce una serie di dipinti, tra cui intensi capolavori, fondamentali per ricostruire l'affermazione del movimento dei Macchiaioli. Ad opere note e molto amate si affiancano molti quadri inediti, di protagonisti come Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Cristiano Banti, Giuseppe Abbati, Nino Costa, Serafino De Tivoli, Adriano Cecioni, Vincenzo Cabianca, Giovanni Fattori, Vito D'Ancona, Odoardo Borrani, Federico Zandomeneghi, Antonio Puccinelli, Giovanni Boldini, Raffaello Sernesi¹⁶⁸.

La mostra in questione espone delle opere inedite come quelle facenti parte della collezione Angiolini, mentre alcuni dei restanti quadri si può notare come siano stati esposti nelle mostre analizzate nel capitolo cinque, con la sostanziale differenza che in questo caso gli viene fornito un contesto e una chiave di lettura del tutto nuovi.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

La presentazione dei Macchiaioli rispetto agli Impressionisti: bilancio conclusivo

Il cliché offre la materia alla mostra del 2013 al Musée d'Orsay: "Les Macchiaioli 1850-1874: des impressionnistes italiens?" (I Macchiaioli 1850-1874: gli impressionisti italiani?). Viene frequentemente riproposto il confronto tra Macchiaioli e Impressionisti e non mancano certo i punti di contatto, per quanto si tratti di due realtà artistiche del tutto distinte.

I Macchiaioli sono i predecessori degli Impressionisti esclusivamente cronologicamente iniziando a operare una ventina d'anni prima. Nella travagliata Italia preunitaria, Firenze, capitale del Granducato di Toscana, era il luogo più adatto per la nascita di un movimento artistico avanguardistico bisognoso di quella libertà così agognata allora. Giovani artisti accorsi da realtà nazionali che li obbligavano al silenzio e a calmare i propri entusiasmi rivoluzionari e politici portavano nuovi stimoli e tensione di sfida.

Il clima del Caffè Michelangelo di via Larga (ora scomparso nell'odierna via Cavour) era simile a quello del parigino Café Guerbois della Grande Rue des Batignolle, 11, era un luogo di confronto per quei giovani che respiravano arte nuova, che ideologicamente si opponevano alla tradizione accademica e tutto ciò che essa veicolava.

Addio ai soggetti di carattere storico e mitologico, alla prospettiva geometrica, all'ostentazione del chiaroscuro, all'uso esasperato del bianco e del nero, alla centralità di disegno e linea. Benvenuti l'aggregazione spontanea senza teorie o manifesti preordinati, la natura e la vita urbana, la realtà della vita quotidiana, la luce che si fa colore, la pennellata più veloce, il nome del movimento nato da una critica di esperti troppi scettici e chiusi nei propri dogmi e nelle proprie convenzioni.

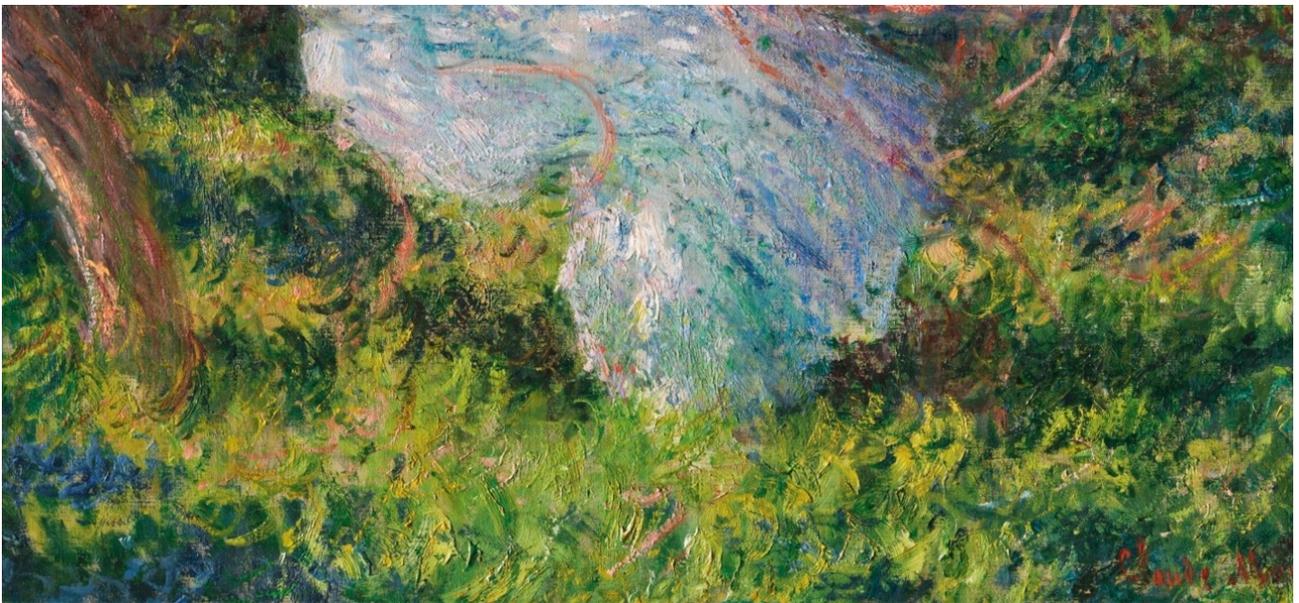
La macchia data da masse contrapposte di colori graduati a creare luce e ombra e a farsi volume di per sé, stesi in modo omogeneo, raggiunge il proprio picco nella *Rotonda dei bagni Palmieri* (1866) di Giovanni Fattori, presente in occasione della citata mostra parigina.

I colleghi francesi adoperano invece una pennellata a virgolettature, ma il senso di immediatezza e naturalezza è comunque al centro, che si parli di impressioni e sensazioni dell'attimo fuggente o di duro lavoro nei campi e campagna italiana non cambia molto. Le analogie sono molte, ma un confronto dal vero più che mai possibile in questa istanza tra un Monet, un Renoir, un Degas e un Lega, un Signorini, Boldini è l'unico modo per rendere evidenti le dissonanze tra i due gruppi.

Quando, nell'estate del 1914, il giovanissimo Roberto Longhi, scrivendo di getto per i suoi allievi romani del liceo Tasso la breve ma veridica storia della pittura italiana, formulò un'implicita condanna del nostro Ottocento con la frase "Buonanotte, signor Fattori!", liquidò senza possibilità di appello una fetta in realtà importantissima della storia dell'arte nazionale. Una tradizione "dal vero" che vede i suoi esordi già nella prima metà dell'Ottocento, per poi segnare il passo alla vera rivoluzione, quella che vedrà la luce nel 1855 con la celebre pittura di macchia.



Fattori, *Mandrie maremmane*, 1893



Accostiamo questo particolare di un quadro di Monet — *Alice Hoschedé au jardin* (1891) — per sottolineare comunque la notevole differenza tecnica tra Macchiaioli e Impressionisti. Osserviamo il quadro di Fattori. Gli animali sono disegnati e contornati da linee scure. Il colore occupa lo spazio delineato dal disegno. Monet interviene attraverso virgole di colore e luce, eliminando qualsiasi disegno.

Firenze e il Caffè non sono ormai più un fatto isolato, bensì una realtà di scambio di idee e un palcoscenico su cui si alternano artisti e teorici delle più diverse correnti, non soltanto toscani, con l'intento di diffondere a livello nazionale il principio macchiaiolo, formando poi varie scuole regionali, ognuna col suo diverso modo di interpretare la macchia. Così a Rivara in Piemonte, a Resina nel napoletano, dove Adriano Cecioni e Giuseppe De Nittis elaborano la Scuola di Resina, Guglielmo Ciardi che passa al Caffè nel 1868 e rinnova in seguito la pittura veneta, mentre Antonio Fontanesi porta le ricerche sulla macchia in Piemonte. Tutto questo molto prima che in Francia si affermi l'impressionismo. La pittura italiana non è inferiore a quella impressionista, è semplice-

mente diversa. Innanzitutto, è anticipatrice rispetto alla Francia. Inoltre, la stessa scelta dei temi è differente. Poveri e quotidiani quelli degli italiani, legati alla dura vita nei campi della loro realtà quotidiana, ma anche alla verità delle grandi battaglie combattute con ardore, da veri rivoluzionari, nell'ansia di creare una nazione, a testimonianza di una nuova sensibilità che non poteva più riconoscersi nello stile della pittura ufficiale, quella romantica e purista delle Accademie. Più mondani e "frivoli" quelli dei francesi, legati ai ritratti alle signore dell'alta borghesia, alla vita cittadina e alla variazione di luce del paesaggio, una pittura che si esprime al meglio su grandi dimensioni, più libera e sciolta. Oltre a questo, il procedimento di stesura e l'effetto che si vuole ottenere è completamente differente. Gli italiani procedono difatti con un'operazione di estrema sintesi, mentre i francesi con un procedimento esattamente opposto, di analisi. Quel che gli italiani cercano di raccogliere sintetizzando, i francesi disperdono analiticamente, così come la ricerca di un taglio di luce diventa nell'ottica francese la ricerca di un'atmosfera, basata sugli effetti del colore e di un'impressione. Ma dietro agli italiani sta la grande tradizione del disegno, quel senso delle forme e il senso plastico tutto toscano, interpretato magistralmente da Giovanni Fattori, il più grande della scuola macchiaiola.



Fattori, *Pattuglia in perlustrazione*, 1884



Un'opera di Claude Monet. Nonostante differenze tra gli esordi e lo sviluppo successivo della pittura impressionista, notiamo una distanza notevole tra la dissoluzione della forma negli Impressionisti e l'attenzione ai volumi, da parte dei Macchiaioli. Ciò che li unisce è l'attenzione alla luce, ma mentre i francesi la colgono come un fenomeno frenetico, i macchiaioli la ricreano nei ritagli quasi geometrici, attraverso una pittura più distesa e campita.

Gli impressionisti al contrario il disegno lo snervano, lo sfaldano nella luce, abbandonando i contorni e dissolvendo l'immagine. Ma perché gli italiani, pur nella loro grandezza, che non li rese inferiori agli altri, non ebbero la fama e la fortuna dei francesi? Le motivazioni possono essere più di una. Innanzitutto, la situazione storica e geografica dell'Italia, molto diversa da quella francese. La prima e la seconda guerra di indipendenza, le conseguenti annessioni al Piemonte della Toscana e dell'Emilia, l'impresa di Garibaldi, la conquista del Mezzogiorno, porteranno a quell'"Unità italiana" che, nonostante i travagli della terza guerra d'indipendenza, permetterà al Paese, nel 1871, di entrare definitivamente nel sistema degli Stati europei.

La pittura figurativa italiana perde così progressivamente il suo ruolo egemonico di fronte ad una realtà artistica ormai di diffusione continentale e viene suddivisa e frazionata per ambiti regionali, per culture locali; non si concentra in un'unica città come succede in Francia, dove Parigi è fulcro non solo del Paese, ma del mondo intero. Perché i francesi radunati a Parigi sono al centro dell'attenzione, identificati attraverso il lavoro di grandi mercanti (come Paul Durand-Ruel) e considerati dai critici d'arte fautori del linguaggio più aggiornato e più alto. In realtà, una pittura come quella italiana, che veniva giudicata "provinciale" poiché legata ad ambiti regionali e a temi modesti, lo era soltanto nei contenuti, non certo nella capacità tecnica, veramente altissima. Lionello Venturi parla di alcune tavolette di Giovanni Fattori considerandole di "livello assoluto", non inferiori sicuramente alle opere di Monet e compagni. Forse il vero problema degli italiani è stato quello di non avere la fortuna di essere "di moda". Di non essere nel cuore del mondo in un momento storico in cui tutto ciò che contava era là, a Parigi. Tutto il resto, semplicemente provincia..

Conclusioni

Questa tesi è volta ad analizzare la fortuna critica dei Macchiaioli attraverso le mostre, avendo avuto loro un ruolo fondamentale nell'arte italiana della seconda metà dell'Ottocento ma che solo di recente hanno avuto valorizzazione.

Un ruolo importante in questa ricerca hanno avuto i cataloghi delle mostre italiane degli ultimi vent'anni, che hanno permesso di ricostruire il percorso espositivo e critico del movimento toscano dalla seconda metà dell'Ottocento al primo Novecento, così come *Lettere inedite dei Macchiaioli* redatto da Piero Dini che ha permesso di estrapolare informazioni edite dagli artisti stessi.

Lo scopo della tesi è stato fin dal principio fornire al lettore un'attenta disamina del movimento, dedicato una parte alla storia della nascita di questo, focalizzando in seguito maggiormente l'attenzione sulla critica e sul collezionismo che promossero lo stile e che permisero la salvaguardia di determinate opere e il loro approdo alle prime Biennali veneziane; e giungendo al Novecento si è voluto analizzare due figure, Mario Borgiotti e Enrico Pineni, che portarono all'apice la valorizzazione di un movimento a lungo bistrattato.

Il cuore dell'elaborato è risultato essere il capitolo tre, è frutto di pazienti ricerche incrociate, che assieme hanno dato forma fisica all'idea di partenza, ovvero una dettagliata prospettiva delle esposizioni dell'Ottocento e in seguito del Novecento dedicate ai Macchiaioli. A mio avviso è stato entusiasmante, soprattutto nel capitolo dedicato al Novecento, rendersi conto della lenta rinascita e valorizzazione dei Macchiaioli, dalle Biennali fino ad arrivare alle mostre monografiche, nonostante la critica avversa che il movimento toscano subì nel corso del Fascismo.

Si è voluto proseguire la disamina dedicando particolare attenzione all'ultimo ventennio, partendo dalla prima mostra sugli Impressionisti del 2004 organizzata da Palazzo Zabarella a Padova, che si considera la sede espositiva pioniera in questo movimento di riscoperta, procedendo in seguito con una disamina di altre mostre in città italiane che giunge fino al 2021, concludendosi proprio a Palazzo Zabarella dove si è svolta l'ultima mostra che purtroppo ha sofferto un lungo periodo di chiusura per la pandemia del Covid.

In questo lungo percorso si è avuta la possibilità di comprendere come ogni singola mostra abbia voluto focalizzare l'attenzione su un tema diverso, si sono registrate mostre monografiche su artisti, mostre che hanno voluto dare una presentazione delle origini del movimento, mostre che hanno voluto soffermarsi sulla parte storica, mostre che hanno curato la parte della critica o del collezionismo e infine mostre incentrate sulle fonti.

Come epilogo dell'elaborato si è voluto fornire un bilancio conclusivo sul rapporto Macchiaioli - Impressionisti, nodo che negli ultimi vent'anni ha avuto una particolare importanza poiché spesso si è registrata una tendenza che favoriva gli Impressionisti rispetto ai Macchiaioli, designando a costoro un ruolo minore, o ponendoli entrambi nello stesso arco temporale o nello stesso stile, creando confusione tra i visitatori delle mostre. Si è scelto quindi di concludere la tesi con un breve confronto tra i due movimenti, con lo scopo di fornire la giusta collocazione storica e stilistica a ciascun movimento.

Come studiosi sul movimento toscano sono state utili figure come Fernando Mazzocca e Carlo Sisi, che assieme a Federico Bano, presidente della Fondazione Bano che gestisce Palazzo Zabarrella, hanno organizzato la prima mostra del ventunesimo secolo sul movimento macchiaiolo, dedicando particolare attenzione agli artisti in se ma anche a ciò che li succedette, come si evince nel capitolo *Dopo la macchia* a cura di Elisabetta Palminteri Matteucci in *I Macchiaioli prima dell'Impressionismo*. Fernando Mazzocca ricorre anche nella seconda mostra presa in considerazione nel capitolo cinque, ovvero *Silvestro Lega, I Macchiaioli e il quattrocento*, assieme a Antonio Paolucci e Giuliano Matteucci, figura che è stata spesso autore di studi e che risulta essere uno dei massimi esperti in materia; il catalogo della suddetta esposizione ha fornito un prezioso aiuto per quanto riguarda la cronologia delle esposizioni, poiché ha fornito uno spaccato che va dal 1855 a Parigi, alla "Exposition Universelle des Beaux-Arts" al 2005 a Castiglioncello, alla mostra "Da Courbet a Fattori. I principi del vero" a cura di Francesca Dini, che assieme a suo padre Piero Dini costituiscono una punta di diamante per quanto riguarda gli studi e le fonti sul movimento artistico.

Un intervento nuovo è stato quello di Tiziano Panconi, curatore del catalogo e della terza mostra analizzata nel capitolo cinque, che con straordinaria freschezza ha fornito dettagli storiografici che hanno permesso di arricchire questa ricerca.

Giungendo al catalogo della quarta mostra che si è voluto analizzare, "Telemaco Signorini e la pittura in Europa", fondamentali sono stati nuovamente i contributi di Giuliano Matteucci, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi e Ettore Spalletti, presenti anche alla citata mostra padovana del 2003, che hanno permesso di fornire un quadro dettagliato di Signorini e della sua vicenda espositiva e critica.

Silvestra Bietoletti e Roberto Longi, due ulteriori nomi spesso incontrati in fase di ricerca, sono i curatori della mostra "Macchiaioli a Villa Bardini", che è stata replicata a Montepulciano con il titolo "Macchiaioli a Montepulciano, capolavori e inediti privati", poiché a confronto i due cataloghi risultando identici se non per la copertina.

Nella sesta mostra esaminata, "I Macchiaioli e il loro tempo", preziosi sono stati i contributi dei curatori Giuseppe Figna e Vittorio Quercioli che hanno reso possibile fornire un contesto storico ben preciso agli artisti e alle vicende vissute, potendo così dare spazio non solo all'arte dei Macchiaioli ma anche agli avvenimenti storici nei quali erano immersi e dai quali trassero ispirazione.

Per quanto riguarda l'attenzione che si è voluto dedicare alle collezioni private, di fondamentale importanza sono stati i cataloghi "I Macchiaioli, le collezioni svelate", "L'ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni" e "I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge", rispettivamente a cura dei precedentemente citati Francesca Dini, Giuliano Matteucci e nuovamente Matteucci assieme a Fernando Mazzocca, che hanno analizzato approfonditamente la vicenda critica e collezionistica che ha supportato il movimento artistico e evitato la dispersione di importanti nuclei di opere.

Infine un grande apporto sulla circolazione di determinate opere e sulla loro presenza alle Promotrici italiane è stato fornito da Simona Bartolena nel volume "I Macchiaioli, storia di una rivoluzione

d'arte", che grazie alla ricchezza dei dati forniti ha permesso una migliore collocazione cronologica di opere e esposizioni.

I cataloghi presi in considerazione e in particolare le schede delle opere hanno fornito un aiuto fondamentale per il reperimento di ulteriori fonti bibliografiche e per l'attenta ricostruzione cronologica della storia espositiva dei macchiaioli.

"Lettere inedite dei Macchiaioli", edito da Piero Dini, ha permesso di dare voce anche agli artisti analizzati in questa sede, riportando passi dove si esplicano timori, entusiasmi, preoccupazioni dei macchiaioli nei confronti di quadri che erano ancora in realizzazione e che avrebbero poi circolato nelle Promotrici italiane, o rispetto alla partecipazione a importanti esposizioni dell'Ottocento e il conseguente successo o insuccesso.

Con la pittura del realismo francese, della scuola di Barbizon e del movimento dei Macchiaioli, l'arte si libera sempre più da costrizioni esterne determinate dalle committenze di nobili o esponenti della Chiesa e si caratterizza per una maggiore autonomia e libertà espressiva sia nei soggetti che prende in esame sia nel modo in cui vengono dipinti. Questi pittori dipingono per documentare la realtà degli umili, di coloro che stanno al fondo della società e lo fanno con cinismo, spontaneità e infondendo spesso nei loro lavori anche una dolcezza e una poesia che va a equilibrare quel concreto realismo brutale che mettono in scena. I soggetti umani sono perlopiù rappresentati in ambienti esterni nei contesti urbani e più spesso circondati da splendidi paesaggi agresti in mezzo al verde con sfondi collinari o marittimi. Il realismo rappresenta l'ordinarietà dell'esistenza umana nel suo semplice svolgimento con un rifiuto di qualsiasi tono eroico e magniloquente e il sublime risultato di questa pittura sta proprio in questa sua semplicità concreta e spontanea di immediata comprensione. Questi movimenti artistici aprono una finestra su un mondo fatto di eroi della quotidianità che silenziosamente e senza far clamore diventano soggetti di grande dignità pittorica al pari di papi, imperatori o grandi condottieri. La pittura realista prima del cinema e della televisione fu in grado di cogliere l'importanza di mettere al centro questi soggetti umani di umili condizioni e questo chiaramente non fu ben visto dai contemporanei borghesi. Solo a distanza di molti anni nessuno può più negare i meriti di quest'epoca dell'arte.

Bibliografia

- *I Macchiaioli, Arte italiana verso la modernità*, catalogo della mostra a cura di Cristina Acidini Luchinat e Virginia Bertone (Torino, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 26 ottobre - 24 marzo 2019), 24 ORE Cultura, Milano 2019
- *I Macchiaioli, Storia di una rivoluzione d'arte*, catalogo della mostra a cura di Simona Bartolena (Lecco, Palazzo delle Paure, 4 ottobre 2019 - 19 gennaio 2020), Skira Editore, Milano 2019
- A. Cecioni, *Arte moderna e arte di moda*, in Id., *Scritti e ricordi*, Tipografia Domenicana, Firenze 1905
- *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, catalogo della mostra a cura di Giuliano Matteucci, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi, Ettore Spalletti (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009 - 11 gennaio 2010), Marsilio Editori 2009.
- *I Macchiaioli prima dell'Impressionismo*, catalogo della mostra a cura di Fernando Mazzocca e Carlo Sisi, (Padova, Palazzo Zabarella, 27 settembre 2003 - 8 febbraio 2004), Marsilio Editori, 2003.
- *I Macchiaioli, capolavori dell'Italia che risorge*, catalogo della mostra a cura di Giuliano Matteucci e Ferdinando Mazzocca (Padova, Palazzo Zabarella, 24 ottobre 2020 - 18 aprile 2021), Mediagraf Spa. Padova 2020,
- *I Macchiaioli a Villa Bardini*, catalogo della mostra a cura di Silvestra Bietoletti e Roberto Longi (24 giugno - 30 ottobre 2011, Firenze, Villa Bardini), Silvana Editoriale, Milano 2011
- *I Macchiaioli, le collezioni svelate*, catalogo della mostra a cura di Francesca Dini (Roma, Chiostro del Bramante, 16 marzo - 4 settembre 2016), Skira, Ginevra - Milano 2016
- L. Lucchesi, *La collezione dello scultore Rinaldo Carnielo*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, a cura di L. Mannini (Firenze), Polistampa, Firenze 2011
- C. Ulivi, *Riflessioni critiche a partire dagli esordi del collezionismo macchiaiolo*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, [Firenze, 2011-2012], a cura di L. Mannini, Firenze 2011
- *La collezione Renato Bruson. Boldini, Fattori, lega, Segnolini, Signorini e i vedutisti*, catalogo della mostra [Parma, 2014-2015], a cura di G. Godi, C. Mingardi, Parma 2014
- *L'Ottocento aperto al mondo nelle collezioni Borgiotti e Piceni*, catalogo della mostra a cura di Claudia Fulgheri e Camilla Testi (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 2 luglio 2016 - 26 febbraio 2017), Fondazione Matteucci per l'Arte Moderna, 2016
- P. Nicholls, *Dialogo con un artista. Mario Borgiotti, una vita per i Macchiaioli. Appunti, note e testimonianze raccolte e corredate da Paul Nicholls*, Edizioni Paul Nicholls, Milano 1976.
- M. d'Ayala Valva, *Cézanne, Fattori e il collezionismo fiorentino del primo Novecento. Il caso Sforzi*, in *Studi in onore di Leone Ambron*, a cura di L. Casprini, D. Liscia Bemporad, Firenze 2004,

- *Silvestro Lega, i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Giuliano Matteucci, Fernando Mazzocca, Antonio Paolucci (Musei San Domenico, Forlì, 14 gennaio - 24 giugno 2007), Silvana Editore, 2007.
- *Il nuovo dopo la Macchia*, catalogo della mostra presso la Fiera di Pordenone 12-20 gennaio 2008, a cura di Tiziano Panconi, Pacini Editore Pisa 2008
- *I Macchiaioli e il loro tempo*, catalogo della mostra a cura di Giuseppe Figna (Anghiari, Museo Statale di Palazzo Taglieschi, 19 luglio - 18 ottobre 2015), Icona editore
- *Lettere inedite dei macchiaioli*, a cura di Piero Dini, Edizioni Il Torchio, Firenze 1975