

Artisti e critici alle esposizioni fiorentine del 1861

Fin dalla prima Esposizione Nazionale appaiono evidenti i principi e i paragoni culturali su cui il nuovo Stato unitario inizia a costruire la propria identità. In questo processo riveste un ruolo da protagonista il variegato panorama delle 'arti' della Toscana, pur tra ambivalenze e consapevoli compromessi

Il 14 settembre 1861 Firenze inaugurava la prima *Esposizione Nazionale Agraria, Industriale e Artistica* nei padiglioni costruiti appositamente dall'architetto Giuseppe Martelli. Questo significativo evento e la scelta di Firenze, quale sede ampiamente rappresentativa, meritano alcune riconsiderazioni. Nella prima metà dell'Ottocento la città del Fiore aveva rappresentato un *modus vivendi* di riferimento per molti; il governo granduciale, paternalistico e illuminato, aveva contribuito notevolmente al mantenimento dei valori di pacifica convivenza sociale del 'prescritto circolo' carboniano¹. Firenze era andata così maturando quell'aura mitica, già cara ai viaggiatori del Settecento, che la descrivevano come *Atene d'Italia*², capitale indiscussa della cultura e dell'arte. Questa singolare posizione, che alle soglie del 1860 vedeva la città toscana ancora raccolta in una dimensione locale e auto-referente eppure fecondamente aperta a ospiti internazionali, fece presto maturare aspettative da parte dello Stato unitario, quanto mai bisognoso di paradigmi culturali in grado di assurgere a valori nazionali. L'appassionato richiamo alla cultura del Trecento e del Quattrocento, talvolta svilito in superficiale citazione 'revivalista'³, significò allora la volontà di rintracciare in quel preciso passato riferimenti culturali, etici ed estetici in grado di rappresentare e motivare la nuova Italia: fede sincera, valori

etici e civili, ma anche aspetti formali, quali una base linguistica comune, di ascendenza dantesca. In un breve lasso di tempo il mito 'medieval-umanistico'⁴ smise pertanto i panni della lotta risorgimentale, per cercare nuovi stimoli e contenuti da offrire a una nazione finalmente unita, ma ancora da organizzare.

La proclamazione di Firenze 'capitale della cultura' era stata affermata in più di un'occasione: il 29 gennaio 1860, nel discorso del Ministro della Pubblica Istruzione Cosimo Ridolfi per la solenne apertura dell'Istituto di Studi Superiori, e l'8 luglio successivo, con l'approvazione della legge proposta da Quintino Sella per modificare l'imminente esposizione toscana in *Esposizione nazionale*⁵. Il ministro Ridolfi aveva invitato «la nobil provincia d'Italia»⁶ a porsi come modello di aggiornamento scientifico e culturale per l'intera nazione, stimolandone così il «primo» anzitutto morale; la scelta di promuovere la manifestazione da regionale a nazionale sanciva quel primato fiorentino e preannunciava considerazioni di ordine politico anticipatrici della breve, sofferta stagione di Firenze capitale⁷. Nonostante le aspirazioni nazionali, la netta preponderanza di espositori toscani, l'estrazione quasi esclusivamente toscana della Commissione preposta all'organizzazione dell'evento e grosse difficoltà e ritardi nella spedizione delle opere – soprattutto dalle



1. Luigi Mussini, *Decamerone senese*, 1858, Siena, collezione privata.

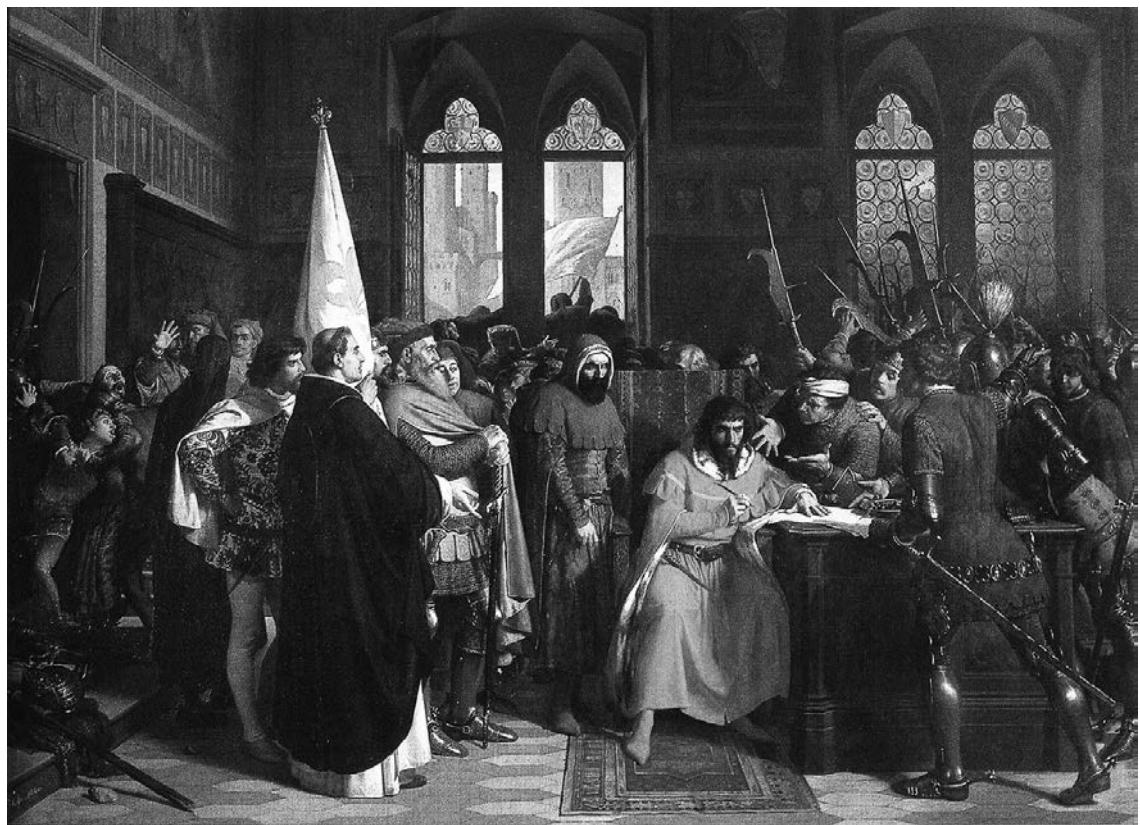
isole – costituirono ‘anomalie’⁸ significative, tanto da far esclamare a Camillo Boito che l’esposizione era «riescita meschina»⁹.

La stazione Leopolda a Porta al Prato, sede espositiva deputata, venne allestita «in meno di settanta giorni»¹⁰ dall’architetto Giuseppe Martelli, con modesti mezzi a disposizione¹¹. Il giornale «L’Esposizione Italiana del 1861», organo ufficiale della manifestazione, consacrò Firenze quale città sospesa in una dimensione meta-temporale, capace di vivere la modernità in virtù della propria memoria storica e di conciliare presente e passato in un colto e fecondo dialogo¹²; sede prescelta perché «il santuario che [...] riunisce tante opere di senno italiano», fosse «una rivelazione, una storia, una Iliade» e vi si vedessero «come scolpiti il passato, il presente, l’avvenire»¹³.

All’*Esposizione* si confrontarono tre generazioni di artisti: gli accademici di ascendenza davidiana del secondo quarto di secolo, gli avversari puristi e i giovani attenti al vero. E visto che quasi la metà

degli oggetti esposti era toscana¹⁴, si può immaginare come i padiglioni riservati all’arte offrissero una ricca possibilità di rimeditazione sulle tendenze e sulle scuole locali degli ultimi cinquanta anni¹⁵.

Riguardo alle vane aspirazioni di offrire un’inedita occasione di comparazione delle scuole nazionali, occorre ricordare che Firenze aveva già vissuto un confronto significativo nella saletta del Caffè Michelangelo¹⁶. Nello storico caffè di via Larga si erano riuniti, nel sesto decennio, giovani pittori provenienti da tutta Italia, spesso divenuti toscani di adozione come il veronese Cabianca, il romagnolo Lega, il napoletano Abbati – peraltro formatosi all’Accademia di Venezia – e gli amici Domenico Morelli e Bernardo Celentano. Se dunque nelle gallerie della stazione leopoldina le tendenze artistiche locali rinnovavano confronti con le altre scuole d’Italia già meditati e consapevoli, esse s’inservivano piuttosto in un’inedita antologia generazionale, testimonianza di un percorso artistico in grado



2. Stefano Ussi, *La cacciata del Duca d'Atene*, 1861, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

di stimolare riletture critiche di una maturazione apparsa allora contrastata, ora nel segno della continuità¹⁷. Gli allievi si misuravano con i maestri, a loro volta accostati ai predecessori, spesso defunti ma presenti con le opere (ovviamente fuori concorso).

La pittura dei Benvenuti non parlava più, le loro «davidesche secchezze» e le «malveolate imitazioni de' marmi antichi»¹⁸ apparivano superate, giacché ai loro tempi «i cultori del bello chiedevano all'artista il poema, come ora chiedono la cronaca e la novella»¹⁹. Essa non offriva stimoli a una generazione che riteneva esauriti i modelli classici per attingere alle esperienze di quelli che, come Lanzi insegnava, furono «i più moderni fra gli antichi»: «l'amore delle cose del medio evo chiese alla pittura soggetti di quel tempo [Tre e Quattrocento] e l'arte [...] incominciò a considerare con più venerazione le pitture del secolo XIV e del XV e a studiarle»²⁰. Un nuovo gusto per 'primitive' atmosfere attraversava le diverse scuole, dal purismo al naturalismo all'esordiente

'macchia', tutte presenti all'*Esposizione*. Si pensi a quadri esemplari come il *Decamerone Senese* di Mussini, *La cacciata del Duca di Atene* di Stefano Ussi e *Inovellieri fiorentini* di Vincenzo Cabianca (che però fu premiato per l'*Incontro di Dante con Beatrice*). Il primo (fig. 1), legato alla dimensione letteraria delle novelle di Pietro Fortini (detto 'il Boccaccio senese'), intendeva riconferire dignità autonoma alla storia artistica e letteraria senese attraverso un linguaggio purista²¹. *La Cacciata del Duca di Atene* (fig. 2), che riscosse enorme successo in quanto capace di riportare l'arte «all'antica grandezza»²², esemplava il nesso con la pittura accademica dei maestri Benvenuti e Pollastrini – rintracciabile in certe cromie e nell'orchestrazione scenica – aggiornato però sul formalismo dei giovani puristi e sul gusto evocativo dell'episodio medievale. Il quadro di Cabianca (fig. 6 a p. 24), che era amico e frequentatore assiduo dei macchiaioli, fu allora giudicato un abbozzo e criticato di mancata finitezza²³; si accusò il giovane pittore di poco studio e insufficiente applicazione, senza



3. Enrico Pollastrini, *Nello alla tomba della Pia*, 1851, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

comprendere le ragioni di quei contrasti luminosi volti a definire le masse in una nuova sintesi formale, che pure non rinunciava ad un'ambientazione in costume da *tableau vivant*.

Accanto a questo gusto per la citazione, di carattere evocativo indistintamente diffuso, la storiografia locale nutrì di episodi significativi quel mito di Firenze e quel *genius loci* che tanto suggestivavano gli stranieri²⁴. La pittura di genere storico prediligeva contenuti di carattere morale, in cui soggetti tre-quattrocenteschi si alternavano con disinvolta a edificanti episodi contemporanei. Di fronte a una modernità incalzante e al timore di una conseguente crisi di valori ci si rifugiava in consolanti atmosfere rarefatte, appartenenti a due secoli assai diversi, che ora sfumavano l'uno nell'altro²⁵.

L'iconografia dantesca fu preponderante. Il Divino Poeta e i versi della sua *Commedia* erano citati ovunque: dai quadri agli scritti dei critici, dalle statue alle suppellettili. Sembrava che Dante fosse l'unico in grado di consacrare degnamente

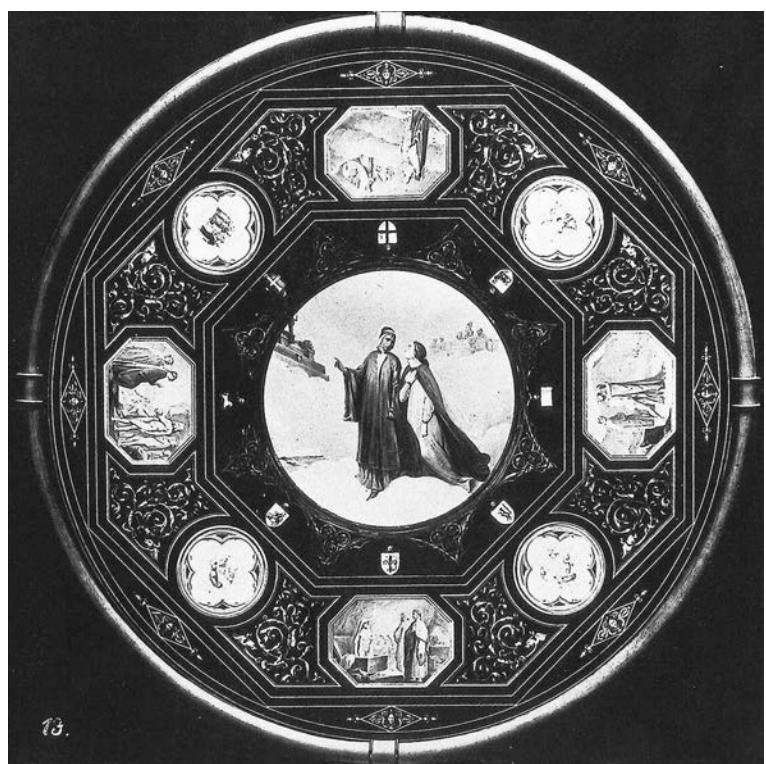
il nuovo Stato, e così sarà nel 1865 per i festeggiamenti di Firenze capitale, che singolarmente coincisero con il centenario dantesco²⁶. Oltre al già citato *Manfredi* di Giuseppe Bezzuoli, erano esposte molte opere di soggetto dantesco fra cui *Nello alla tomba della Pia*, di Enrico Pollastrini, commissionata all'artista molti anni prima dal Granduca per celebrare le bonifiche maremmane. Questa pittura dai toni estetizzanti in cui Pia, quasi una shakespeariana Ofelia, si trasfigura nella natura avvolta in una luce dorata (fig. 3), appare lontana dal purismo di Mussini, che in effetti rivendicava fiero il ruolo di primo oppositore al «dogmatismo accademico [...] che ne rimase sconfitto, e non fu più che un ricordo storico»²⁷. Eppure Selvatico parla di un Pollastrini finalmente convertito, dacché «mutò registro, e si pose indefeso a meditare le pitture dei fiorentini insigni del secolo XV, a fine di imparare come avessero quei grandi interpretato il vero, e [...] raggiunta l'espressione»²⁸; e Tiberio Roberti trova i suoi dipinti «condotti con castigatezza di linee e pu-

rezza di forme»²⁹. Si noti come certe inclinazioni estetiche di gusto quasi preraffaellita venissero ora lette quali formalizzazioni ispirate all'antica tradizione locale. Appartiene a questa 'galleria dantesca' anche una raffinata opera esposta nella sezione «pitture varie e disegni d'invenzione»: la pittura su scagliola dei fratelli livornesi Pietro e Giuseppe Della Valle (fig. 4), che rappresenta *Dante elevato da Beatrice* attraverso episodi tratti dalle tre cantiche della *Commedia*; intorno, quale cornice, è istoriata l'*Enciclopedia* con le *Arti del Trivio e del Quadrivio*. Significativamente, secondo la coeva mitologia dantesca, «gli stemmi de' principali municipi italiani ornano la cornice gotica che cinge il quadro centrale»³⁰.

Le rivasitazioni medieval-umanistiche dell'Italia unita rinvigorivano la pittura di storia e di ambientazione e offrivano temi filosofici ad opere 'd'invenzione' come la scagliola dei Della Valle. Ma esse operavano con intenti attualizzanti anche nei confronti di molta pittura appartenente alle generazioni romantiche, che invece avevano guardato a quei tempi con una tensione di stampo politico assai diversa da quella post-unitaria³¹. Così le opere di Bezzuoli, Pollastrini, Puccinelli –

sebbene non attuali – acquisivano un'inedita veste evocativa, trasfigurate e percepite attraverso il filtro della nuova sensibilità che acclamava il mito dei primitivi. La Toscana era stata iniziata a questo gusto dal purismo di Luigi Mussini (e prima ancora di Lorenzo Bartolini), che si presentava ora come antesignano e pioniere della lotta all'accademismo considerato stagnante³². In lui, come in Selvatico, il richiamo al Trecento e al Quattrocento implicava aneliti spirituali a una fede sincera e a un'onesta semplicità. E se i recensori dell'*Esposizione* rilevarono come l'arte soffrisse l'assenza di opere sacre intense e partecipate – tanto che, vista la mancanza d'ispirazione religiosa nei pittori contemporanei, si ammetteva l'esercizio dei copiatori – faceva eccezione Luigi Mussini, pittore devoto e di alto concetto morale³³; grazie a lui, scriveva un compiacente osservatore, «per romito sentiero di memorie, di sentimenti, di meditazioni e di belle e care melanconie, noi ci sentiamo dolcemente condurre agli aurei tempi dell'arte cristiana, quand'ella, nata in Italia, vivea fra gl'Italiani la sua *vita nuova*, e quelli ingenui e amorosi, le venivano educando la bella persona, col porre i germi della sua forza futura»³⁴. Accanto alla

4. Pietro e Giuseppe della Valle, piano di scagliola, 1861, foto d'epoca, ubicazione ignota.



ricerca di valori comuni come la fede, riecheggia la nostalgia per quel mitico tempo dell'oro; e se «lo stato civile era muto»³⁵ di fronte alla porta-
ta del messaggio cristiano, in questo si cercavano non solo le radici di una comune italianità, ma anche un Umanesimo in grado di rappresentare una prediletta dimensione esistenziale. Il valore della fede, che allora si sperava potesse unire gli Italiani, trovava nella Toscana medievale una mistica castità e in quella neoplatonica del Quattrocento un armonico legame della cristianità con la classicità pagana, giacché «nella scienza e nella morale vediamo che Cristo non distrugge ma restaura Socrate e Platone»³⁶; del Quattrocento si venerava altresì l'iconoclasta vigore morale di Savonarola, ora ristudiato e citato frequentemente anche da Selvatico. Comunque si guardava a un Cristianesimo lontano e soprattutto anteriore alla didascalia catechesi controriformata, giacché essendo «questo fervore infiacchitosi con la Riforma di Calvin e di Lutero, collo spirto di libero esame, a poco a poco introdottosi nella società, ne venne che perdesse importanza, e quindi efficacia, l'arte rivelatrice del dogma e de' fatti cattolici, e che di

5. da Tito Sarrocchi, *La prima preghiera*, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.



conseguenza la pittura religiosa, non essendo più un bisogno, scalpitasse nell'essenza più intima», si che in quelle opere «manca quasi sempre [...] l'impronta dell'ascetismo»³⁷.

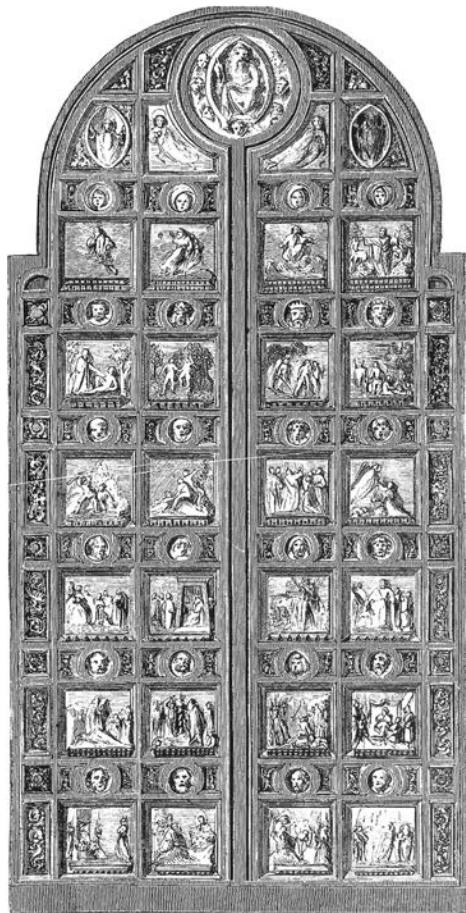
Come allora, sbocciava dunque la nobile e spontanea inclinazione dell'artista a «levare l'intelletto»³⁸ dell'osservatore, un'attitudine derivata esclusivamente dalla sua fede sincera, non già da dettami ecclesiastici. Dopo l'avvento del Cristianesimo, l'arte non poteva più permettersi di essere «fonte d'immorali diletti» e di avere la bellezza quale unico scopo, come ai tempi dei Greci: il suo compito consisteva ora «nell'ingentilire gli animi, convitandoli ai più squisiti e nobili diletti del culto del bello»³⁹. In tale partecipata manifestazione di eletti sentimenti sono comprese opere caste come *La prima preghiera* di Tito Sarrocchi⁴⁰, allievo di Lorenzo Bartolini e poi di Giovanni Dupré, o *La Preghiera* di Emilio Santarelli, ispirata a una neoplatonica bellezza eternamente giovane e pura, propria di un sentimento affine a pensieri giobertiani⁴¹ (fig. 5). Ecco come diversi intenti operavano contiguamente nel segno del recupero di un'epoca considerata eccezionale, e per questo molto attuale, capace di parlare agli uomini di quattrocento (e più) anni dopo.

Al Rinascimento guardarono pure gli intagliatori toscani. Assai superiori agli altri per l'altissima qualità delle lavorazioni, la loro ripresa consapevole degli ornati quattrocenteschi veniva a costituire un fronte nazionale opposto alle sfarzose mode neobarocche trionfanti in Francia e in tutta Europa⁴². In particolare gli artigiani senesi provenivano da botteghe gravitanti attorno all'Istituto di Belle Arti, diretto da Luigi Mussini; il rigoroso purismo del maestro originava in questo modo nuove tendenze liberamente condivise dalle così dette Arti minori, in un rapporto quasi paritario con quelle maggiori, analogamente a quanto accadeva nel Trecento e nel primo Quattrocento. Molti di questi artigiani sceglievano poi di stabilirsi a Firenze, viste le altissime richieste di un mercato ormai internazionale: scalpellini ed ebanisti, intagliatori e copisti intervenivano arditi nelle ricche dimore di John Temple Leader⁴³, di Frederic Stibbert o di Anatolio Demidoff, ricreando antiche atmosfere. Non solo: per i colti mecenati essi reincarnavano artigiani e artisti del Rinascimento come Angelo Marucelli, detto il Canapino, divenuto a Vinci-gliata «novello Desiderio da Settignano»⁴⁴, o il copista Bastianini, animo eletto in cui si attuavano metempsicosi rivivificanti quell'epoca gloriosa⁴⁵. Ma la manifattura toscana resterà un oggetto per pochi, colti amatori. Il mobile neorinascimentale, più pesante e impegnativo di quello in stile Luigi XVI, trovava degna collocazione solo nelle 'artistiche' dimore in cui si ricercava un'alta qua-

lità estetica, piuttosto che un arredo pratico e alla moda.

L'intento di questi artigiani, comunque ispirati all'opera di Mussini, era una ricerca della bella forma relativamente ad «unità di concetto»⁴⁶; tale bellezza, portatrice di valori assoluti e metafisici per il maestro, diveniva in loro paradigma di un'etica, stavolta 'orizzontale', relativa ad una vita ordinata e compiuta, quale conveniva alla nuova Nazione. Alla serialità ormai diffusa, i Barbetti, i Frullini, i Giusti contrapponevano il tempo lungo della buona esecuzione, la meditazione storica sulla perfezione degli antichi, sul loro rigore formale e quindi etico. Perdurava così il nesso (poi negato da De Sanctis) tra bellezza e bontà, unità di concetto e ordine etico, capaci di fornire all'Italia «sentimento di convenienza»⁴⁷, che costituiva allora uno dei principali valori sociali eletti dalla borghesia laica⁴⁸ in alternativa all'assoluta obbedienza richiesta ai cattolici. Ma erano valori mutuati anch'essi dalla tradizione religiosa, e anzi venivano ora a perdere il loro significato più nobile. E il decoro che allora abitava gli ambienti borghesi era quello frivolo, alla moda, dei mobili in stile Luigi XVI.

All'*Esposizione* del 1861 fece molto parlare la porta di legno scolpita da Rinaldo Barbetti per la cappella ortodossa nella villa fiorentina di San Donato in Polverosa, su commissione di Anatolio Demidoff (fig. 6). Nei ventinove riquadri in cui era divisa, figuravano altrettanti episodi del Vecchio e del Nuovo Testamento, incorniciati da una corona di festoni con fiori e animali: il richiamo alla *Porta del Paradiso* del battistero fiorentino era evidente, come fu immediatamente percepito⁴⁹, con una sintesi di elementi comprensiva anche di citazioni della *Porta Nord*. Ma c'è chi ravvisò in quest'opera riferimenti formali anche più antichi: «Lo stile della porta è quello del secolo decimoquarto, imitante i bei modelli di Niccola, Giovanni ed Andrea Pisani»⁵⁰. Nell'altra cappella della villa, quella cattolica, era stata realizzata con analoghi intenti una porta bronzea, davvero «copia» di quella di Ghiberti «in diminuite proporzioni»⁵¹; lì, continua la descrizione di Dandolo, «si respirava un'aria di modestia e di fede», «santificata»⁵² dalla presenza sulle pareti di opere di Crevelli e di Giottino. Anche le altre due opere di Arti applicate premiate all'*Esposizione* guardavano ai 'primitivi'. Il fiorentino Luigi Frullini presentava *Pier Capponi e Carlo VIII*, e *La congiura dei Pazzi*, due bassorilievi in legno di pero, di argomento e di stile rinascimentale; Pietro Giusti, noto intagliatore senese, esponeva una copia eburnea, in dimensioni ridotte, di *Fonte Gaia* di Jacopo della Quercia⁵³.



6. Rinaldo Barbetti, porta lignea per la Cappella ortodossa della Villa Demidoff di San Donato in Polverosa, 1861, Firenze, stampa d'epoca.

Riguardo alla grande fortuna delle Arti applicate, testimoni fondamentali di questo gusto e di queste istanze, occorre ricordare che contemporaneamente all'*Esposizione Nazionale*, si svolgeva una mostra altrettanto importante, almeno per le sorti museali di Firenze, in piazza Indipendenza, nella casa di Marco Guastalla⁵⁴, noto numismatico e collezionista di opere di Arte applicata: «l'*Esposizione Italiana* doveva far nascere l'idea di un'altra esposizione, nella quale troverebbero luogo tanti e tanti oggetti di arte nascosti nelle case dei privati, o nei magazzini dell'antiquario. L'idea era ottima, ed il pubblico, riconoscendola per tale, non manca di andare a visitare quelle sale che rimangono anguste per la copia dei monumenti raccolti»⁵⁵. L'*Esposizione di oggetti d'arte del Medio Evo e del Rinascimento*⁵⁶ si presentò come la prima occasione significativa di promozione delle così dette 'Arti minori', destinate final-

mente a convivere con quelle ‘maggiori’ in virtù di analoghe funzioni didascaliche e storiche; questa esperienza risulta ancor più significativa se si considera che le importanti opere raccolte ed esposte avrebbero presto inaugurato la collezione del Museo del Bargello. Tale esposizione, che aveva rinunciato alla primitiva aspirazione di venire inclusa in quella nazionale non trovando sufficiente appoggio nelle istituzioni statali, ebbe luogo in casa Guastalla grazie alla collaborazione di privati, secondo il modello inglese della mostra tenuta a Manchester nel 1857; come in quel caso venivano infatti presentati oggetti di vario tipo e materiale, rappresentanti le ‘Arti minori’ del periodo medievale e rinascimentale.

Il *Catalogo* registra opere, principalmente toscane, di varia natura: «ventiquattro magnifici Arazzi, appartenuti alla casa Archinto di Milano, e disegnati parte da Giulio Romano e parte da David Teniers [...]. Bronzi del Ghiberti, di Benvenuto Cellini, di Gian Bologna e del Tacca. Marmi e Terre cotte dell’Orcagna, di della Robbia, di Donatello e di Desiderio di Settignano; pitture di Raffaello, del Ghirlandaio, di Tiziano, del Giorgione e del Canaletto; stampa di un Niello, di Maso Finiguerra; lavori del Sansovino, di Valerio Vicentino e di molti altri insigni artisti, oltre varie collezioni di Cuoi lavorati, di Armi, di Smalti, di Medaglie, di Monete, di Vetri e di Maioliche»⁵⁷. Stupisce come non solo il Rinascimento sia cronologicamente dilatato fino a comprendere tutto il XVI secolo, ma siano accettate anche opere di secoli successivi, forse per assecondare un mercato che proprio allora andava rivalutando il Settecento. Inoltre Guastalla biasima il fatto di non essere riuscito, per difficoltà legate ai collezionisti che prestarono le opere, a «disporre gli oggetti [...] in ordine cronologico, onde si vedesse secolo per secolo il progredire o il decadere delle arti e delle industrie, e acciò gli artisti e gli amatori potessero farsi un concetto dei costumi, e d’ogni altra cosa che riguarda ciascun’epoca»⁵⁸. Un discorso praticamente identico farà Selvatico a proposito dell’*Esposizione Nazionale*⁵⁹: diventa quindi evidente la volontà di competere con quella riguardo agli intenti didascalici, che consentivano di esporre anche opere estranee al titolo stesso della mostra. Altre finalità venivano dichiarate dal curatore in sintonia con quelle della grande *Esposizione*: ponendo la mostra a complemento di quella, egli sosteneva l’importanza di illustrare «i principi ed i fondamenti di quell’industria che è una delle sorgenti della ricchezza nazionale»⁶⁰. L’attenzione prestata alle precedenti esperienze europee palesa un aggiornamento significativo sulle coeve esperienze inglesi, come la mostra di Manchester del 1857 e del South Kensington Museum (oggi Victoria & Albert Museum), e francesi, come

l’esposizione privata di Monsieur Laborie e il Musée de Cluny⁶¹.

Il dibattito che animò le due esposizioni mostra come le prerogative etiche espresse dai colti artigiani e da collezionisti come Guastalla trovassero riscontro nella coeva riflessione di critici e artisti. Luigi Mussini, per altro membro della Commissione giudicatrice dell’*Esposizione Nazionale*, restava il più significativo rappresentante di una scuola in grado di guardare agli antichi egualandone il grande valore ideale: il suo purismo richiedeva serio rigore morale, studio e applicazione come nelle vecchie botteghe; ma anche ricerca di forme pure, ingenue, e di un disegno nitido atto a sostenere valori assoluti, in questo senso ancora romantici. Erano dunque mal tollerate le «regole di prospettiva violate», «il chiaroscuro errato o incerto» e «il metodo di studiare il disegno troppo diverso da quello usato dai vecchi maestri», giacché, al contrario, esso «studiasi profondamente, in tutte le sue parti, ed era base essenziale, indiscussa al pennello»⁶². Ciò che sottrae i dipinti puristi a un’esemplarità assoluta e atemporale è il senso di trascorrenza presente nella resa luminosa, capace di effetti naturali che restituiscono l’evento alla dimensione accidentale della storia e, talvolta, del vero⁶³.

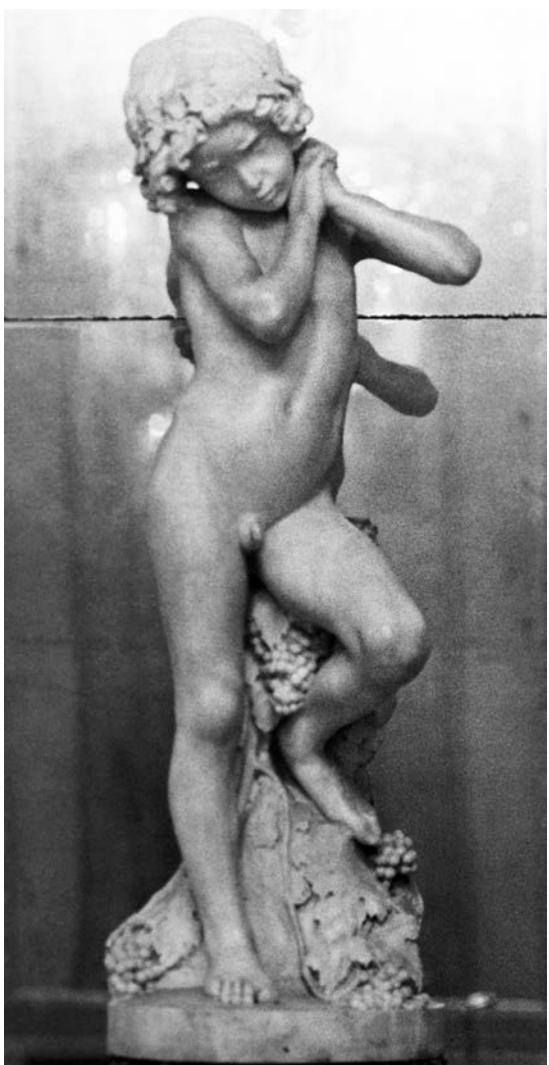
Era comunque, quella di Mussini, una sensibilità moderna perché attenta alla forma, sebbene ammessa solo quale espressione di eletti sentimenti⁶⁴ e consapevole di come «la preoccupazione di un fine unicamente intellettuale» in un’arte volta «al servizio esclusivo della religione, della morale, della politica» «alteri e guasti poco per volta il senso estetico»⁶⁵. Questo aspetto differenziava Mussini da Selvatico, incline piuttosto al purismo nazareno, denso di implicazioni morali ma svolto in forme rigorosamente stringate e austere. Per questo il raffinato formalismo di ascendenza francese di Mussini e dei suoi allievi apparve al critico una corruzione di quei sani principi che avevano ricercato insieme, tanto da invitarlo con vigore a «rigettare quei fronzoli d’Oltralpe per rifarsi toscano»⁶⁶. Evidentemente Selvatico non poteva accettare che il modello toscano dei tempi antichi, in entrambi i casi riferimento privilegiato, fosse modernamente filtrato attraverso l’elegante registro formale inglese; ancora oltre si spingeranno gli allievi di Mussini, che giungeranno ad accogliere e assimilare forme espressive giudicate spregiudicatamente audaci dal maestro⁶⁷.

Si andava allora affermando, coerentemente con l’analisi effettuata nelle pagine della ben nota «*Revue des Deux Mondes*»⁶⁸, una nuova considerazione della pittura quale convenzione formalistica, atta dunque a procedere per via analogica rispetto alla realtà. Tale analogia, che aveva implicazioni contenutistiche e morali nel Purismo, si

concentrerà su ricerche formali nella prima esperienza macchiaiola, poi contaminate dal ripensamento nei confronti di una modernità rivelatasi deludente e troppo aggressiva. Quegli uomini di provincia declinarono infatti l'iniziale adesione ad una moderna programmaticità in nostalgici e contraddittori abbandoni.

Nel 1861 dunque il problema della forma, aggiornato su tendenze francesi, impegnava gli sforzi sia dei giovani attenti al vero che dei maestri puristi; filtro di questa ricerca, sia in un caso che nell'altro, erano gli antichi. Tale attenzione comportava una meditazione colta sulle proprie origini, un'assimilazione del linguaggio puro del Tre e Quattrocento e una formalizzazione del reale attraverso di esso. Si è visto come per i Puristi tale ipotesi trovi conferma nella purezza *ingresiana* dei dipinti di Mussini e allievi, esplicitamente ispirati ad una casta idea di Rinascimento. Ai comuni valori politici del Risorgimento si andava sostituendo la ricerca individuale di valori etici, ora proposti alla collettività senza la presunzione delle assolute certezze romantiche. Mussini, partito per combattere nel 1848, operava ora scelte individuali, rifugiandosi in una dimensione locale, raccolta e proprio per questo a lui molto cara⁶⁹. Il valore etico dell'individuo sostituiva i valori collettivi delle battaglie risorgimentali, anche nell'arte: «il gusto [...] è un sentimento individuale»⁷⁰, sosteneva Dupré, e analoghi principi saranno rivendicati dai macchiaioli nei loro singolari percorsi artistici, giacché «lo studio del vero, senza l'intervento della scuola, ha per naturale conseguenza lo svolgimento delle qualità individuali»⁷¹.

Eppure Mussini, che guardava ai grandi artisti del passato amandone il valore ancora assoluto dell'idea, non riuscì a comprendere la scelta di partecipazione alla modernità operata da quei giovani⁷²: nella loro adesione al vero, che accetta il dato inesorabile della materia (nel caso della prima e seconda generazione macchiaiola, ma anche in artisti come Vela, Cecioni ecc.), o che guarda alla storia con volontà di ricostruzione filologica (Cisseri, Morelli e altri, ispirati alla filosofia positiva di Ernest Renan⁷³), Mussini avrebbe visto un'arte che «dalle altezze della poesia» si era compromessa «nella prosa più trita»⁷⁴. Gli faceva eco più pessimista (e forse più consapevole) Selvatico, con affermazioni perentorie e chiare in cui, forse per reazione, egli ama 'danteggiare' anche nella forma: «il secolo canta col Giusti: In corpo e in anima / servi il Reale, / E non ti perdere / nell'Ideale». E l'ideale infatti «'cade, come corpo morto cade' sotto i colpi del prosaico Realismo, che pare voglia esercitar dittatura un po' alla democratica»⁷⁵. Il 'prosaico Realismo' di cui parla Selvatico è pro-



7. Giovanni Dupré, *Bacco che deplora la malattia della vite*, 1861, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.

prio quello che si affacciava all'*Esposizione fiorentina* attirando l'interesse incuriosito di molti, nonché le amare critiche di chi ne restava turbato o addirittura sdegnato.

In questa tempesta Mussini lottò finché poté contro «il mal seme [che] varcò le Alpi»⁷⁶ e invocò la stessa, amatissima cultura francese a difendere l'Idea e la sua derivazione dai *Primitifs*⁷⁷. Ma il positivismo imponeva ormai la fine dell'hegelismo romantico che «concepiva il mondo come continua esplicazione dell'idea»⁷⁸, per obbligare l'uomo moderno a una positiva accettazione del dato, la materia inesorabile. E se anche Dupré reagiva con diffidenza, intimando che «l'occhio adu-



8. Domenico Morelli, *Il conte di Lara*, 1861, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

sato alla materia s'imbratta di fango, e non può tollerare la viva luce del sole e degli astri che par sieno gli occhi di Dio»⁷⁹, i veristi, «eroicamente sinceri»⁸⁰ e coraggiosi, lo guardavano, quel fango, e affrontavano la realtà con un atteggiamento positivo che molti non avrebbero potuto sostenere a lungo, e che solo un anno più tardi declinerà in languidi ritiri nelle campagne di provincia.

All'*Esposizione* del '61 artisti come Giovanni Dupré e Domenico Morelli apparivano in una posizione mediana, l'uno vicino al purismo, ma a differenza di quello incline a un naturalismo più spregiudicato (fig. 7), l'altro vicino ai macchiaioli, ma capace «di idoneità di concetto, [...] disegno fermo, modellazione larga, chiaroscuro»⁸¹; entrambi riconoscevano l'importanza dell'idea e dell'immaginazione, unite però ad una ormai innegabile accettazione del Vero⁸². Così, per sua stessa ammissione, nella *varietas* linguistica di Dupré convivono da una parte opere ideali, che «fanno tesoro delle tradizioni greche e romane, e di quelle del Medio Evo» o della «maniera dei

quattrocentisti» nel caso in cui quella «secchezza di forme sia richiesta dall'argomento»⁸³, dall'altra sculture 'scandalosamente' moderne come l'*Abele*, erroneamente sospettato di calco per l'aderenza al modello, osato fino all'accenno della peluria sotto l'ascella.

Su un piano diverso, anche Domenico Morelli non rinunciava all'immaginazione, dipingendo «figure e cose non viste, ma immaginate e vere ad un tempo»⁸⁴. Oltre al grande successo degli *Iconoclasti* (di cui si registrava, nelle critiche del tempo, come il monaco centrale evocasse figure di anacoreti medievali), il maestro napoletano esponeva *Il conte di Lara* (fig. 8) quadro di ambientazione ricco di elementi rinascimentali. Nel 1856 Morelli era giunto a Firenze amabilmente accolto dai giovani del Caffè Michelangelo e fin da allora aveva condiviso con loro la lotta al classicismo accademico per la ricerca di nuovi assunti metodologici.

I macchiaioli però andranno oltre, operando sperimentazioni originali; la loro partecipazione alla modernità fu inizialmente forte e programma-

tica: aggiornati sul saggio positivista *L'optique et la peinture*, pubblicato nel 1857 da Jules Jamin sulla notissima «*Revue des Deux Mondes*»⁸⁵, essi acquisirono la concezione della pittura quale convenzione formale. La loro adesione al vero fu dunque nel segno dell'accettazione del dato positivo e della percezione, positivamente analizzata, di elementi quali la luce, che non risultava restituibile alla tela se non attraverso un sistema di riferimenti convenzionali, costituenti una «*fiction admise*», ben lontana dal rappresentare la «*reproduction de la nature*». S'intende quindi un procedimento analogico: ma quali erano quei riferimenti convenzionali? Per analizzarli credo sia necessario, oltre ad un'attenta osservazione della costruzione formale delle loro opere, uno sguardo retrospettivo a quella che fu la loro formazione: i maestri e le relazioni culturali. Già l'analisi di Emilio Cecchi, sebbene di sapore regionalistico e antecedente alle letture positiviste del contesto macchiaiolo, intendeva l'operato di questi artisti in seno ad una precisa tradizione linguistica⁸⁶. Del resto se essi rivendicavano costantemente un'individualità che eleggeva a maestra la sola natura, l'amico Adriano Cecioni riconduceva questo atteggiamento a una tradizione ben precisa: «ognuno sarà individuale, cioè differente dagli altri in tutto. Ecco il risultato che hanno avuto dal modo libero e indipendente di studiare il vero degli artisti del nostro Rinascimento»⁸⁷. A conferma di questo legame dei macchiaioli con il Quattrocento, troveremo Lega allievo di Mussini e poi di Ciseri: non a caso Marabottini individua il «primitivismo di Lega [...] come problema di linguaggio»⁸⁸.

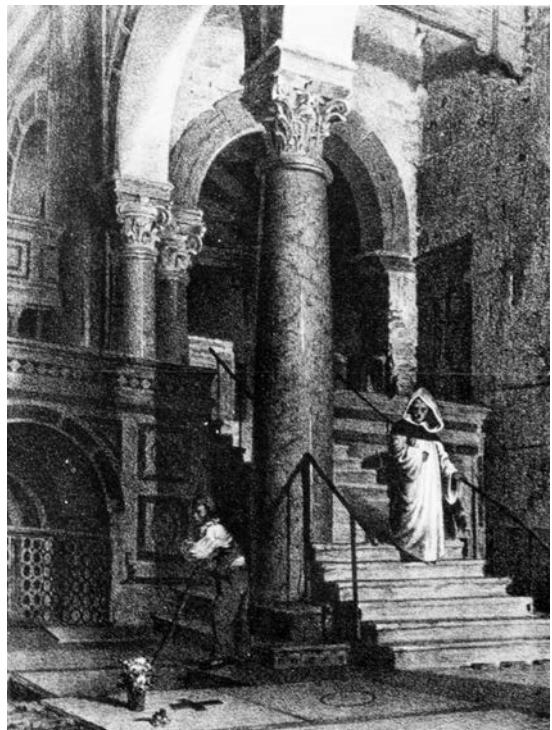
Giuseppe Abbati proveniva dall'Accademia di Venezia, dove *ex cathedra* Selvatico invitava a «meditare sulle caste ed expressive opere del Trecento e del Quattrocento per rintracciarvi quelle regole insigni» su cui «formare lo stile»⁸⁹; esso avrebbe dovuto trascendere accidentalità e naturalismo in forme elette, capaci di individuare – e restituire – la struttura geometrica di ogni corpo e di comporre prospetticamente: infatti Abbati «fu disegnatore solido e corretto, [...] perfetto nella linea»⁹⁰. Giunto a Firenze, studiò la chiesa ed i chiostri di Santa Maria Novella e di San Marco⁹¹ per rendere quelle solide strutture architettoniche in sintetiche masse dove i chiaroscuri distinguevano i piani dei volumi (fig. 9). Sempre a Venezia, nel 1856, andarono Signorini e D'Ancona, che conobbero Selvatico tramite Camillo Boito; lì, con lord Leighton e l'amico Nino Costa, respirarono inoltre le idee ruskiniane che «avevan dato luogo a quel tipo di analitico disegno [...] tutto ri-

volto all'architettura medievale, cui già a Verona, prima di trasferirsi a Firenze, doveva aver posto qualche attenzione anche Cabianca»⁹².

Se conveniamo con Cecchi, «qualcosa dell'Angelico tornava a rivivere»⁹³ in Sernesì, nelle sue tavole simili a predelle antiche, e dunque memori della lezione del Quattrocento. E che brunelleschiana armonia troviamo nella solida giustapposizione di masse quasi modulari di *Tetti al sole* (1861)! Odoardo Borrani, invece, mandato dal padre a studiare dal restauratore Gaetano Bianchi, lo seguiva presso il Chiostro Verde di S. Maria Novella, dove studiava Paolo Uccello, ma anche Simone Memmi nel Cappellone degli Spagnoli, e Ghirlandaio nel coro della chiesa, poiché il maestro «gli indicava [...] quelle pitture come le sole opere sulle quali si potevano fare degli studi sani ed utili, e lo eccitava a copiarle in disegno»⁹⁴; non a caso egli sarà qualificato come «esperto prospettico»⁹⁵. Cecioni infine – ricorderà Signorini – «tornava come istintivamente alle tradizioni quattrocentiste colla ingenua osservazione della natura»⁹⁶.

A conferma di tali considerazioni è opportuno ricordare come anche i giurati dell'*Esposizione ri-*

9. Giuseppe Abbati, *Interno di San Miniato*, 1861, Montecatini, collezione privata.



conobbero in quelle (e altre) opere moderne l'immancabile riferimento all'antico⁹⁷. Ma il legame con la tradizione non escludeva nei loro autori una ricerca moderna: la sintesi che avevano appreso dagli antichi maestri implicava un procedimento analogico basato su una positiva analisi del reale, risolta in un «periodo corretto e conciso»⁹⁸, come voleva Taine. Quest'indagine, avviata a metà degli anni Cinquanta e «rivelata» all'*Esposizione*, trova conferma negli studi scientifici operati in quegli anni: Cristiano Banti, recatosi a Montelupo con Signorini e Pointea, «per meglio studiarla e intenderla [la macchia], si comprò lo specchio nero»⁹⁹ con cui analizzare i contrasti luminosi relativamente alla loro percezione e risoluzione formale. Infatti essenzialmente sulla forma era incentrata la ricerca dei tre giovani, che gridavano esaltati per le loro scoperte: «Guardate! Guardate come si vede bene la *silhouette*! Guardate le ombre!»; «guarda, Banti, la bellezza di quel bianco sul fondo!», «guarda, Signorini, il tono delle ruote sul bianco della strada!»¹⁰⁰. «Bastava la vista di un bucato tesò», ricorda Cecioni, «perché il bianco dei panni sul fondo grigio o verde gli [sic] facesse andare in frenesia. E gente che [...] andava quasi in delirio di faccia alla macchia che presentava un bove a pascere sul prato, o traversando la strada a mezzogiorno, nel mese di luglio, come volete che rimanesse di faccia [...] al David, alla Madonna della seggiola, [...] alle opere d'un Canova, d'un Camuccini, d'un Benvenuti e di tutti gli altri lavori di quella scuolaccia? Eccettuata l'ingenuità dei trecentisti e dei quattrocentisti, tutte quelle opere per loro non rappresentavano arte»¹⁰¹.

Si operavano dunque procedimenti scientifici¹⁰² atti ad indagare la realtà, e quindi rappresentarla attraverso analogie formali desunte dall'ingenuo Trecento e Quattrocento. Certe modalità condivise con i maestri puristi¹⁰³ venivano ora intese alla luce del moderno pensiero positivo, un pensiero che, com'è evidente nelle pagine di De Renzis, comportava una presa di coscienza netta quanto dolorosa del dato oggettivo, poiché accettarlo era un dovere etico e l'unica consolazione derivava dal comprenderlo positivamente: «vogliamo invece renderci persuasi che tutto ciò che è ha la sua ragione di essere, e che perciò 'bisogna accettarlo' con calma ed amarlo per ciò che è; [...] vogliamo investigare le cause di tutto ciò che ci accade, [...] vogliamo essere sinceri e matematici, vogliamo poeticizzarci e affezionarci a tutte quelle cose che, ad ogni momento, colpiscono i nostri sensi; vogliamo studiare le cose della natura precisamente per quelle che esse sono, ed è in questo studio che noi troviamo sollievo e conforto»¹⁰⁴. Sembra emerge-

re, in quest'intenso passo di Cecioni, la sintesi del movimento macchiaiolo: il senso programmatico dei primi anni; l'aggiornamento sul positivismo francese di Jamin, Taine, Proudhon; la difficoltà umana a sostenere l'imperativo etico dell'essere moderni («il faut être de son temps»¹⁰⁵); ma anche il forte legame con le origini dell'arte locale, secondo quanto avevano appreso dai maestri puristi, da quell'innamorato dell'antico che fu Ruskin, e dal profondo, prepotente senso di appartenenza alla Toscana (terra madre o eletta tale), che non tarderà a prendere il sopravvento. Del resto è un atteggiamento piuttosto diffuso, nell'arte e nella letteratura toscana del secondo Ottocento, quello di rifiutare canoni dati per agire secondo una presunta spontaneità autorizzata «unicamente a ciò dalla consapevolezza di appartenere ad una tradizione linguistica superiore»¹⁰⁶.

L'atteggiamento moderno e programmatico durerà fino all'Unità, trovandosi dunque, nel 1861, a vivere gli ultimi momenti di una ricerca intrapresa con fiducia e con sforzo, che vedeva ora vanificare le proprie speranze. Quei giovani uomini avevano inteso la modernità come progresso di valori per cui lottare attivamente; e attivamente combatterono tutti quanti, nel Quarantotto e nel Cinquantanove. Ora tutto era finito, ma l'Italia per cui si era lottato non si rivelava quella sperata: retorica e logiche di potere prendevano il sopravvento, provocando in loro terribili disillusioni. Diego Martelli racconterà come l'amico Adriano Cecioni «si sfogava e piangeva, perché anche Firenze, capitale provvisoria d'Italia, cambiava affatto fisionomia, e tutta si coloriva alla luce de' fuochi di Bengala che la falsità moderna spargeva per tutto»¹⁰⁷. A differenza dell'immobile chiusura di certa letteratura locale¹⁰⁸, i macchiaioli avevano vissuto un contesto ampio e allargato: si pensi all'estrazione eterogenea del gruppo (tutt'altro che regionale), agli innumerevoli viaggi a Parigi, alle visite alla collezione del principe Anatolio Demidoff (dove guardavano la pittura francese di David, Delaroche, Delacroix, ma anche di Vernet, Ingres, Flan- drin)¹⁰⁹, ai pomeriggi trascorsi a Villa Desboutin, all'Ombrellino. Ma anche al costante aggiornamento culturale sulla saggistica positivista (come il citato saggio di Jules Jamin su «La Revue» o la diffusa conoscenza dei testi proudhoniani) e sulle tendenze del realismo francese (numerosi articoli del *Gazzettino* furono dedicati a Courbet). Dopo il 1862, con il ritiro nella natura amabile e incontaminata di Castiglioncello e negli «orti a Piagentina», la ricerca avrebbe percorso vie individuali, il gruppo si sarebbe sfilacciato, lo sguardo alla natura non sarebbe più stato quello delle

gite di Signorini, Banti e Pointeau a Montelupo; lo stesso Martelli parlerà di «un movimento di vero nichilismo artistico»¹¹⁰.

Una grande delusione era stata anche l'*Esposizione*: «un mercato», «una fiera», diranno Selvatico e Boito¹¹¹. Ribadendo la necessità di un'arte aderente ai propri tempi, molti artisti giunsero a rifiutare i premi ivi ottenuti¹¹², testimoniando così la propria estraneità nei confronti di una giuria ancora impastoiata in una concezione 'vecchia' dell'arte. Sottoscrissero la rinuncia, fra gli altri, Giuseppe Abbati, Saverio Altamura, Vito D'Ancona, Bernardo Celentano, Domenico Morelli e Stefano Ussi, allora frequentatore del gruppo. Va sottolineato quanto quel gesto apparve grave¹¹³ perché compartecipato proprio da quelli che furono i beniamini dell'*Esposizione*, mentre i macchiaioli non avevano avuto particolare considerazione, se non da chi li aveva battezzati «effettisti»¹¹⁴ quali rappresentanti delle nuove, pericolose aperture al realismo. Altamura, D'Ancona, Cabianca e Abbati avevano probabilmente riscosso una qualche simpatia in virtù dei temi trattati e dell'ambientazione di gusto tre-quattrocentesco¹¹⁵, mentre fu loro criticata la poca finitezza delle opere, ovvero proprio la sperimentazione in cui credevano. Di Altamura si riconobbe l'intento ironico anche nella scelta del tema: «*Il buon tempo antico* [è] uno spiritoso sarcasmo di pennello elegante, che sorride malignamente ai sospiri bugiardi de' vecchi»¹¹⁶. Degli altri si ammise una certa abilità

formale, cui si rimproverava, però, la mancanza di uno studio adeguato volto a una rifinitura paziente, senza alcuna comprensione per lo studio appassionato che li aveva portati a risolvere le forme in masse sintetiche. Lo aveva compreso, ma non condiviso, Yorick (pseudonimo del giornalista Pietro Coccoluto Ferrigni), per il quale «della scuola moderna degli effettisti si dovrebbe dire come delo zelo: 'pas trop n'en faut!'»¹¹⁷.

Nel corso del 1862 i macchiaioli si ritirarono dunque a Castiglioncello e a Piagentina: la lotta attiva per la modernità non li aveva ripagati e non restava loro che piegare in una dimensione apparata. Essa declinerà quella pura ricerca formale in un linguaggio comunque basato su analogie, ma aperto al sentimento, alla nostalgia, a patetiche registrazioni di un mondo che è e che non sarà più, segnata dalla percezione di una modernità che incalza con una violenza talvolta insopportabile. Così la sconfitta di questi «martiri dell'idea nuova»¹¹⁸ si cristallizzerà in un ritiro sofferto nel 1865, quando Firenze, eletta capitale, muterà volto sconvolgendo non solo i quieti fiorentini, ma tutti gli abitanti della cara Toscana, che si trovò brutalmente messa davanti alla fine della sua epoca. Il 1861 appariva già lontano.

Valentina Gensini
Museo Novecento, Firenze

NOTE

1. L'icistica espressione carboniana descrive con acuzza la situazione di armonica, restaurata cristallizzazione della Toscana leopoldina. Cfr. G. Carbone, *Intorno la imitazione artistica della natura*, Firenze, 1842, cit. in C. Del Bravo (a cura di), *Disegni italiani del XIX secolo*, Firenze, 1971, p. 12.

2. Cfr. L. Mascilli Migliorini, *L'Italia dell'Italia. Coscienza e mito della Toscana da Montesquieu a Berenson*, Firenze, 1995.

3. Si veda, ad es., R. Pavoni (a cura di), *Reviving the Renaissance. The use and abuse of the Past in XIXth Century*, London, 1997.

4. Si parla di mito medieval-umanistico in quanto ibrido richiamo ad un Medioevo che si dilata fino a comprendere il Rinascimento, in una vaga contaminazione di riferimenti stilistici e storici. Cfr. G. Morolli, *Firenze degli stranieri: architetture dell'Ottocento immaginate 'per' un*

contesto europeo, in M. Bossi, L. Tonini (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni dell'arte straniera dell'Ottocento*, Firenze, 1989, pp. 267-298.

5. *Discorso di Q. Sella*, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 1, 1861, 15 luglio, p. 8.

6. C. Ridolfi, *Parole dette dal Ministro della Pubblica Istruzione in occasione dell'inaugurazione del R. Istituto di Studi Superiori in Firenze il 29 gennaio 1860*, in *Istituto di Studi Superiori pratici e di perfezionamento in Firenze*, Firenze, 1860, p. 68.

7. L'*Esposizione* del 1861 avrebbe dunque rappresentato un «esperimento solenne di quanto la intiera Nazione sa e può nell'Industria e nelle Arti Belle», meritevole di «accrescere il nostro credito presso gli stranieri» offrendo all'Italia «la coscienza della prosperità a cui possiamo aspirare». *Discorso del Principe di Carignano all'adunanza della Commissione per l'Esposizione, di cui fu nominato Presidente*, 20 agosto 1860, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 2, 1861, I agosto, p. 10. Sulle aspirazioni interna-

zionali dell'*Esposizione* si veda M. Picone Petrusa, M.R. Pessolano, A. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, in «*Quaderni Di*», 6, Napoli, 1988.

8. A questo proposito si veda B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una esposizione*, in «*Ricerche di storia dell'arte*», 1982, 18, pp. 21-36.

9. C. Boito, *L'Esposizione di Firenze. Lettera alla Redazione*, in «*Rivista contemporanea*», 1861, 95, ottobre, p. 25.

10. *Discorso del Segretario Generale della Commissione Reale Cav. Francesco Carega, 14 ottobre 1861*, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 9, 26 ottobre 1861, p. 71.

11. T. Dandolo, *Panorama di Firenze. La Esposizione Nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a S. Donato. Mosaico, storico ed artistico, del conte Tullio Dandolo*, Milano, 1863, p. 69.

12. *Esposizione delle industrie e delle arti in Firenze ai tempi di Dante*, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 1, 1861, 15 luglio, p. 6.

13. *La prima Esposizione italiana a Firenze considerata politicamente*, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 6, 25 settembre 1861, p. 46.

14. D. Giurati, *L'Esposizione Nazionale Italiana agraria, industriale, e artistica tenuta in Firenze nel 1861. Cenni, carteggi, giudizi*, in «*Rivista contemporanea*», 1861, 95, ottobre, p. 16.

15. P.E. Selvatico, *Le condizioni dell'odierna pittura storica e sacra in Italia rintracciate nella Esposizione Nazionale seguita in Firenze nel 1861. Osservazioni*, Padova, 1862, p. 2.

16. E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo, 1848-1861*, Roma, 1989.

17. V. C. Sisi, *Questioni accademiche in margine a Piagentina*, in G. Matteucci (a cura di), *Piagentina. Natura e forma nell'arte dei macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, 1991), Firenze, 1991, pp. 193-203.

18. Selvatico, *Le condizioni*, cit., pp. 8-12.

19. F. Manfredini, *Della pittura religiosa e storica nella I Esposizione Italiana*, II, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 11, 1861, 14 novembre, p. 82.

20. *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazioni dei giurati, classi da XIII a XXIV*, 1865, p. 282.

21. Cfr. la polemica sostenuta da Mussini contro il primato attribuito da Crowe e Cavalcaselle alla scuola fiorentina di Giotto, cui egli contrappone vigorosamente il senese Duccio, quale primo innovatore e iniziatore del Rinascimento: L. Mussini, *Di un giudizio dei signori Crowe e Cavalcaselle intorno a Duccio della Boninsegna*, in L. Mussini, *Di palo in frasca. Pensieri di un artista*, Siena, 1888, pp. 21-23.

22. F. Manfredini, *Della pittura religiosa...*, II, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 11, 1861, 14 novembre, p. 83.

23. «Il dipinto mostravasi allo stato di embrione» e «tutto mostravasi accennato», Selvatico, *Le condizioni*, cit., p. 42.

24. *L'idea di Firenze*, cit.

25. «Tra le sue mura [di Firenze] avvenne il matrimonio delle tradizioni dell'antichità pagana coll'idea-

lismo cristiano». Dandolo, *Panorama di Firenze*, cit., p. 326.

26. Sul mito dantesco nel corso dell'Ottocento si veda V. Gensini, *Il mito di Dante e gli storicismi del XIX secolo*, in C. Sisi (a cura di), *La Commedia dipinta*, catalogo della mostra (Firenze, 2002), Firenze, 2002, pp. 85-104.

27. L. Mussini, *Filologia artistica. Lettera a Cesare Guasti* (1875), in L. Mussini, *Scritti d'arte*, Firenze, 1880, p. 131.

28. Selvatico, *Le condizioni*, cit., p. 19.

29. T. Roberti, *Delle belle arti all'Esposizione Italiana del 1861, lettera alla signora Marina Sprea Baroni*, in Idem, *Scritti d'arte*, Bassano, 1864, p. 76.

30. *Dante e il rinnovamento italiano*, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 11, 1861, 14 novembre, p. 83.

31. Artisti come Bezzuoli e Pollastrini erano appartenuti a quel singolare microcosmo culturale gravitante intorno alla villa Puccini a Scornio; del colto proprietario i pittori condivisero gli umori prima guerrazziani, quindi mitigati in un atteggiamento più moderato, tradotti in una pittura inizialmente incline a sublime concitazione, poi a più serene formalizzazioni.

32. Mussini, *Filologia artistica. Lettera a Cesare Guasti*, in Mussini, *Scritti d'arte*, cit., pp. 130-138.

33. Guidava gli allievi nell'arte come nella vita, indirizzandoli a «principi sani e sicuri». Cfr. G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze, 1879, p. 191.

34. *Pensieri d'arte in proposito delle opere di Luigi Mussini*, I, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 41, 1862, 5 agosto, p. 322.

35. On. De Renzis, *Conversazioni artistiche*, in «*Opinione*», 1883, IX, cit. in Mussini, *Di palo in frasca*, cit., p. 50.

36. *Pensieri d'arte in proposito delle opere di Luigi Mussini*, II, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 43, 1862, 20 agosto, p. 338.

37. Selvatico, *Le condizioni*, cit., pp. 57-58.

38. *Pensieri d'arte in proposito delle opere di Luigi Mussini*, III, in «*La Esposizione Italiana del 1861*», 45, 31 agosto 1862, p. 353.

39. L. Mussini, *Della critica artistica. Due lettere al Direttore della Rivista Italiana*, 1860, in L. Mussini, *Di palo in frasca*, cit., pp. 103-104.

40. Nel suo percorso formativo Sarrocchi copiò le quattrocentesche statue di *Fonte Gaia*, apprendendo da queste la casta armonia di Jacopo della Quercia.

41. C. Del Bravo, *Emilio Santarelli e alcuni pensieri gibertiani*, in «*Artista*», 1996, p. 106.

42. E. Colle, *Documenti domestici all'Esposizione fiorentina del 1861*, in «*Artista*», 1990, p. 112.

43. F. Baldry, *John Temple Leader e il castello di Vinciigliata*, Firenze, 1997.

44. G. Marcotti, *Vinciigliata*, Firenze, 1879.

45. G.C. Gentilini, *Arti applicate, tradizione artistica fiorentina e committenti stranieri*, in *L'idea di Firenze*, cit., 1989, p. 162.

46. Colle, *Documenti domestici*, cit., p. 114.

47. Ivi, p. 116.

48. Purtroppo già allora i valori mazziniani andavano stemperandosi in un quieto perbenismo borghese, corrot-

to da logiche d'interesse, fino alla meschina negazione dei valori risorgimentali con la reazionaria 'oligarchia' al potere nella Firenze degli anni Ottanta. Sulle tensioni etiche che animarono il Risorgimento italiano si veda anche C. Dionisotti, *Rinascimento e Risorgimento: la questione morale*, in A. Buck, C. Vasoli (a cura di), *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania*, Bologna, 1989, pp. 157-169.

49. Dandolo, *Panorama di Firenze*, cit., p. 148.

50. Yorick, *Cronaca della Esposizione*, in «La Esposizione Italiana del 1861», 12, 1861, 23 novembre, pp. 65-66.

51. Dandolo, *Panorama di Firenze*, cit., p. 321.

52. *Ibidem*.

53. Vorrei ricordare quanto quest'opera rappresentasse allora un'icona del gusto dei primitivi: nei *Diari* del 1840-41 John Ruskin ricorda di aver ammirato *in loco* quella originale, prima che venisse sostituita dalla nota riproduzione eseguita da Tito Sarrocchi, che si formò la mano proprio eseguendone la copia.

54. La vicenda di Guastalla e della nascita del Museo del Bargello è puntualmente ricostruita in P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Ipotesi per un museo nel Palazzo del Podestà tra il 1858 e il 1865*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, «Quaderni del Seminario di storia della critica d'arte, Scuola Normale Superiore di Pisa», Pisa, 1985, pp. 211-258.

55. *Appendice. L'Esposizione di oggetti d'arte del Medio Evo e del rinascimento dell'Arte*, in «La Nazione», 24 ottobre 1861.

56. D'ora in poi, per evitare faintimenti, si indicherà l'*Esposizione Nazionale* con la 'E' maiuscola, e quella del Guastalla con la minuscola, secondo l'uso ricorrente su alcune riviste del tempo.

57. M. Guastalla, *Catalogo della Esposizione di oggetti del Medio Evo o dell'epoca del Risorgimento dell'arte, fatta in Firenze in casa Guastalla in Piazza Indipendenza, contemporaneamente a quella dell'Industria Nazionale*, Firenze, 1861, pp. 11-13.

58. Ivi, pp. 13-14.

59. Cfr. Selvatico, *Le condizioni*, cit., p. 2.

60. *Idem*, *Progetto d'una Esposizione d'oggetti del Medio Evo e del rinascimento dell'Arte da farsi in Firenze in Palazzo Pretorio contemporanea a quella dell'Industria in Firenze del dottor Marco Guastalla*, Firenze, 1861, pp. 5-6.

61. Guastalla, *Catalogo della Esposizione*, cit., p. 25. È Guastalla stesso a citare testualmente Texier.

62. Selvatico, *Le condizioni*, cit., pp. 59-60.

63. Cfr. Sisi, *Questioni accademiche*, cit., p. 194.

64. «Prendasi la voce 'forma' nel senso suo più lato, in quanto comprende la linea, il gesto, la nobile espressione del concetto», L. Mussini, *Di Lorenzo Bartolini. Lettera a Carlo Milanesi*, 20 giugno 1852, in Mussini, *Scritti d'arte*, cit., pp. 22-28.

65. *Idem*, *Della critica artistica. Due lettere al Direttore della Rivista Italiana*, 1860, in Mussini, *Di palo in frasca*, cit., p. 102. Il riferimento filosofico di questo pensiero è esplicitamente indicato in E. Saisset.

66. Selvatico, *Le condizioni*, cit., p. 17.

67. Basti ricordare Amos Cassioli nel *Ritratto a Edgar Degas*, che proprio a lui s'ispira nella presa immediata, nella spregiudicata posa delle gambe accavallate e nel trat-

to svelto, che tanto dispiacquero al maestro Mussini: «ah, per carità! Cercala, cercala questa verità, sii ingenuo, non ti lasciar guidare dalla mano che improvvisa facilmente». Mussini, *Lettera ad Amos Cassioli*, 15 dicembre 1857, in Mussini, *Epistolario artistico di Luigi Mussini, colla vita di lui scritta da Luisa Anzoletti*, Siena, 1893, p. 105.

68. J. Jamin, *L'Optique et la Peinture*, in «*Revue des Deux Mondes*», 1857, 1 febbraio, pp. 632-633, cit. in Del Bravo, *Disegni italiani del XIX secolo*, cit., p. 22.

69. «E poi, e poi... v'è che a Siena so di avere la pace, la quiete», dirà rifiutando di lasciare la città per la cattedra all'Accademia di Bologna. L. Mussini, *Lettera a Carlo Milanesi*, 25 febbraio 1860, in Mussini, *Epistolario artistico*, cit., p. 125.

70. Ivi, p. 400.

71. A. Cecioni, *Scritti e ricordi, con lettere di Giosuè Carducci, Ferdinando Martini, ecc. e con prefazione di Giovanni Uzielli*, Firenze, 1905, p. 301.

72. Mussini è estraneo anche alle caratteristiche di razionalità e analisi del «genio francese» – conosciute e predilette dai suoi allievi e dai macchiaioli –, cui anteponeva il «genio italiano». A Courbet col suo «nuovo trovato del Realismo», il maestro senese contrappone «la fervida immaginazione» italiana, «che mai potrà appagarsi di quella servile imitazione». V. Mussini, *Della Critica artistica. Due lettere al Direttore della Rivista Italiana*, 1860, in Mussini, *Di palo in frasca*, cit., pp. 112, 118.

73. Cfr. C. Del Bravo, *Milleottocentesanta*, in «*Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*», Ser 3, 1975, 5, n. 2, pp. 779-795; ed. cons. in *Le risposte dell'arte*, Firenze, 1985, pp. 273-276.

74. Mussini, *Della tradizione nelle opere artistiche di tema sacro. Replica ad un articolo dell'On. De Renzis*, 1883, in Mussini, *Di palo in frasca*, cit., p. 54.

75. Selvatico, *Le condizioni*, cit., pp. 28-29.

76. Mussini, *Lettera a Giovanni Dupré*, 15 luglio 1878, in Mussini, *Scritti d'arte*, cit., p. 217.

77. Il termine è qui usato in modo appropriato poiché nasce appunto in Francia con l'accezione di 'maestri d'arte del Medio Evo e del primo Rinascimento' (Mussini, *Scritti d'arte*, cit., p. 193): «personne n'ignore la grande fécondité des peintres des XIV et XV siècles, et notamment primitifs – comme on les appelle».

78. C. Del Bravo, *Il Vero*, in «*Artista*», 1991, p. 104.

79. Dupré, *Pensieri sull'arte*, cit., p. 372.

80. Del Bravo, *Il Vero*, cit., p. 112.

81. Selvatico, *Le condizioni*, cit., p. 38.

82. «Un'immaginazione priva delle visioni splendide delle cose sovrasensibili perde perfino la propria significazione, dacché non vedendo né divinando nello spazio e nel tempo [...] che un meccanismo casuale, è crudelmente condannata all'inerzia». G. Dupré, *Pensieri sull'arte*, cit., p. 373.

83. *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861*, cit., 1865, pp. 308-309. Si veda, a tale proposito, il *Bacco che deplora la malattia della vite*, ora alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, presente all'*Esposizione*.

84. D. Morelli, *Filippo Palazzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840* (1900), in D. Morelli, E. Dalbono (a cura di), *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono*, Firenze, 1915, p. 25, cit. in Del Bravo, *Il Vero*, cit., n. 3 p. 119.

85. Cfr. n. 68.
86. Cfr. E. Cecchi, *I Macchiaioli e il Quattrocento*, in «Vita artistica», 1926, I, n. 7, pp. 91-93.
87. Cecioni, *Scritti e ricordi*, cit., p. 301.
88. A. Marabottini, *Lega e la scuola di Piagentina*, Roma, 1984, p. 60.
89. P.E. Selvatico, *Scritti d'arte*, Firenze, 1859, pp. 137-138.
90. A. Franchi, *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi*, Firenze, 1902, p. 83.
91. Diego Martelli li indica come «adattissimi alle sue investigazioni». Cfr. *Su l'arte* (1877), in D. Martelli, *Scritti d'arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze, 1952, p. 96.
92. A. Marabottini, *Lega e la scuola di Piagentina*, cit., p. 37. Sull'indubbia importanza di John Ruskin relativamente al recupero della cultura medievale e alla conseguente diffusione di un entusiasmo 'revivalista' anche in Toscana, si veda J. Clegg, P. Tucker (a cura di), *Ruskin e la Toscana*, catalogo della mostra (London, 1993), Shefield-Lucca, 1993.
93. Cecchi, *I Macchiaioli e il Quattrocento*, cit., p. 92.
94. Cecioni, *Scritti e ricordi*, cit., p. 339.
95. *Ibidem*.
96. T. Signorini, *Un ribelle in arte* (1894), in Cecioni, *Scritti e ricordi*, cit., p. 72.
97. «In quest'epoca nostra, che pensa ed opera, che di vanità non si pasce, né di frasi vuote si appaga, ma al vero aspira e al positivo, [...] anche l'arte, senza abbandonare la scorta degli antichi maestri, tutta intende a studiare il vero in tutti gli aspetti suoi, in tutti gli effetti di tinte e di luce che offre allo sguardo...». *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861*, cit., 1865, p. 283.
98. *Arte e artisti toscani*, cit., p. 133. Si confronti la locuzione citata con le «petites phrases précises» indicate da Taine e presenti ai macchiaioli stessi.
99. Cecioni, *Scritti e ricordi*, cit., p. 315.
100. Ivi, pp. 315-316.
101. Ivi, pp. 316-317.
102. «La macchia non è abbozzo ma scienza». Cecioni, *Scritti e ricordi*, cit., pp. 333-334.
103. Radici puriste per il movimento macchiaiolo erano già allora supposte o dichiarate da G. Uzielli e A. Cecioni. V.G. Uzielli, *La vita e l'uomo* (1885), in Cecioni, *Scritti e ricordi*, cit., pp. 83-84; cfr. anche *Introduzione*, ivi, p. IX.
104. Ivi, p. 192.
105. «Fedeli a questo programma di progresso» li dice Franchi, *Arte e artisti toscani*, cit., p. 133.
106. G. De Rienzo, *Narratori toscani dell'Ottocento*, Torino, 1976, p. 16. La frase è riferita all'autore al poeta Renato Fucini, amico dei macchiaioli.
107. Martelli, *Scritti d'arte*, cit., p. 232.
108. Basti ricordare, in proposito, la novella di Mastro Domenico ambientata da Narciso Feliciano Pelosini nella delicata congiuntura del passaggio di Firenze a capitale nazionale nel 1864, cambiamento nei confronti del quale si esprimono terrore e rifiuto. Cfr. De Rienzo, *Narratori toscani*, cit., pp. 24-25.
109. Cfr. Dandolo, *Panorama di Firenze*, cit., II parte; e T. Signorini, *Il caffè Michelangiolo*, II, in «Gazzettino delle Arti del Disegno», 22, 1867, 15 giugno, ripubbl. in A.M. Fortuna, *Il Gazzettino delle arti del disegno di Diego Martelli*, Firenze, 1968, p. 175.
110. Martelli, *Scritti d'arte*, cit., p. 218.
111. Cfr. Selvatico, *Le condizioni*, cit.; Boito, *L'Esposizione di Firenze*, cit.; Termini analoghi furono utilizzati da L. Bosellini, *Della Esposizione di Firenze considerata dal lato economico*, in «Rivista Contemporanea», 95, 1861, ottobre, pp. 34-45.
112. Cfr. *Due parole riguardo al giuri di pittura e di scultura*, in «Gazzetta del popolo», 234, 1861, 4 ottobre, e il successivo *Del giuri di pittura nella Esposizione Italiana*, in «Gazzetta del popolo», 277, 1861, 16 novembre.
113. Cfr. Yorick, *Cronaca della Esposizione*, cit., pp. 89-90.
114. Ivi, p. 177.
115. I quadri premiati s'intitolavano rispettivamente *Il buon tempo antico e I funerali di Buondelmonte*; *Dante che si incontra con Beatrice*; *I novellieri fiorentini del secolo XIV*; *Interni di S. Miniato e di S. Maria Novella*.
116. Yorick, *Cronaca della Esposizione*, cit., p. 226.
117. Ivi, p. 178.
118. Martelli, *Scritti d'arte*, cit., p. 218.