

Carlo Sisi

1861-1899: gli anni delle Esposizioni

Gli esperimenti del vero

“ ... la cosa sta così nell'arte perché così stava la verità”

Uno degli eventi più significativi ideati per sancire il progetto politico e culturale dell'Italia unificata fu la prima Esposizione Nazionale Italiana inaugurata a Firenze nel 1861 con l'auspicio di raccogliere in un organico panorama i prodotti dell'ingegno nazionale, al cui inventario mancavano ancora i contributi di Roma e di Venezia (che infatti saranno rappresentate alla manifestazione dai rispettivi comitati in lutto), il definitivo assenso delle correnti separatiste, la risoluzione strategica dell'impresa garibaldina nel meridione. Seguendo il modello di analoghe iniziative internazionali, le delibere governative decretarono la presenza nell'Esposizione anche delle belle arti che si erano da sempre dimostrate garanti di una mai spenta dignità nazionale ed anzi s'erano vivacemente proposte, in special modo nell'appena trascorsa stagione romantica, quale suggestivo veicolo per gli ideali di riscatto patriottico (1). In una delle circolari inviate ai governatori locali si avanzava inoltre l'auspicio che l'occasione espositiva potesse favorire la promozione pubblica degli artisti, “ai quali ogni bene procurato loro è debole riconoscenza nazionale, ove si rifletta che nei giorni del dolore seppero con le tele e gli scalpelli mantenere vivo e ammirato il nome italiano e che i monumenti e le opere delle quali hanno arricchito le città sono valse, quasi storia parlante della grandezza nostra passata, a tener vivo in noi quel sacro affetto di patria che ci ha condotti ad operare per la redenzione d'Italia” (2).

Nella mente degli organizzatori l'Esposizione avrebbe dovuto assumere il valore di un secondo plebiscito, risolutivo delle incertezze ancora vive in alcune parti della nazione, e il convenire in essa di tutte le migliori risorse dell'artigianato, della tecnica, dell'industria, dell'arte, si sarebbe dovuto configurare come necessario ed utile censimento delle forze artistiche in campo, rigenerate dagli ideali del Risorgimento. “Non vi par di sognare pensando che questa Italia, derisa da secoli ed appena orsono tre anni gemente sotto il ferro di stranieri signori, siasi oggi raccolta in Firenze per mezzo dei suoi più forti e più nobili rappresentanti, le Arti, l'Industria, il Commercio?”, scriveva un recensore entusiasta sulla ‘Gazzetta del Popolo’ di Torino (3) sottolineando il clima di rivalse che circondava il notevole sforzo di aver fatto convergere per la prima volta in un'unica e prestigiosa sede le migliori produzioni del “genio italiano”. Mobili, strumenti scientifici, intarsi, fusioni, utensili prodigiosi, tessuti, insieme a dipinti e sculture degli artisti operanti sul territorio nazionale, erano stati raccolti indipendentemente dal fatto che fossero, nella maggior parte, espressione dei precedenti regimi: quello che interessava rimarcare era infatti la peculiare qualità dell'arte e dell'artigianato nazionali progrediti sino ad allora nel segno della continuità con le grandi stagioni del Medioevo e del Rinascimento, i cui stili venivano rievocati, nei diversi manufatti e nei soggetti della pittura di storia, quali forme identitarie e indipendenti da influenze straniere. “Dateci dei buoni

disegni italiani – scriveva Yorick a proposito del primato delle arti decorative nazionali – dei bei mobili solidi di vecchia forma italiana, come quelli del signor Cheloni e dei fratelli Barbetti e lasciate i chinesi a Pekino dove hanno abbastanza da fare, e i rococò a chi non ha nulla di meglio” (4).

Prima di una serie di rassegne modellate su quelle analoghe di Londra e di Parigi, e destinate a riassumere, negli anni a venire, gli indirizzi dell’alto artigianato in Italia, l’Esposizione del 1861 avviò fra l’altro il dibattito su temi che influenzeranno non poco l’assetto della didattica artigianale – dalla teoria degli stili alla divisione fra mobilia artistica e industriale, dalla figura dell’ebanista moderno al dialogo con le arti maggiori, per citarne alcuni – il cui compito doveva comunque riconoscersi nel fondamentale obiettivo di “coniugare l’utile al bello” (5). Le sezioni dedicate alle arti figurative risultarono invece piuttosto disomogenee a causa del mancato coordinamento dei molti comitati provinciali coadiuvati dalle Accademie e dalle scuole di belle arti presenti sul territorio, le cui scelte non riuscirono ad ottenere un criterio ‘centrale’ ma la compresenza di opinioni che favorirono ora il formalismo di matrice accademica, ora le novità della corrente realista, ora i generi apprezzati dalla borghesia, prevedendo inoltre la partecipazione di artisti dilettanti con risultati quasi sempre modesti, tanto che Camillo Boito non esiterà a stigmatizzare il comitato di Bergamo che aveva accettato tutto inviando “roba appena degna di una esposizione” locale (6). Scorrendo il catalogo dell’Esposizione si riesce comunque a delineare il panorama dell’arte contemporanea in Italia sullo sfondo degli eventi che stavano determinando un cambiamento radicale negli assetti politico-culturali della istituenda nazione che, a fronte della crisi dell’ideologismo profetico di Giuseppe Mazzini e del programma neoguelfo di Vincenzo Gioberti, assisteva al consolidarsi di un nuovo quadro delle tendenze intellettuali dal quale non si può prescindere per valutare a pieno i diversi aspetti del dibattito artistico.

Il quadro era formato da un partito moderato che radunava vari settori dell’opinione pubblica intorno agli auspici riformatori della corona sabauda; da un partito democratico che continuava a perseguire un ideale di rinnovamento istituzionale e sociale identificato nel programma liberale di unità e indipendenza; da alcuni settori della sinistra, fra Partito d’Azione e garibaldinismo, che rilanciavano la riflessione teorica e la militanza intellettuale come possibili risorse per l’organizzazione di nuove energie. Sullo sfondo di questa mutata situazione ideologica risulterà variato anche il panorama geografico della nazione, dove si registrano l’emergere di Milano come moderno centro economico, oltre che presidio manzoniano riguardo al problema della lingua; l’incerta posizione di Torino, mai pervenuta alla sua naturale funzione di capitale politica; la presenza di regioni ancora irredente; la sottomissione di Napoli alle repressioni borboniche; il trasferimento della capitale da Torino a Firenze, che darà adito ad un primo, se pur breve, esperimento di accentramento amministrativo e culturale. I fermenti intellettuali che accompagnano questi anni di mutazione politica e culturale danno forte risalto, almeno nell’ambito di quelle che sono state definite le “correnti eterodosse del nostro Risorgimento”, al “fatto” e al “vero”, al “popolo”, alla filosofia della storia, vale a dire a quelle componenti che convergeranno nello storicismo come impostazione di pensiero e nel realismo come

metodo politico e, di riflesso, come filtro interpretativo dell'umana esperienza; mentre le correnti afferenti al partito moderato si sarebbero meglio riconosciute nel crogiuolo ancora vitale del Romanticismo, da cui avrebbero tratto alimento sia l'indirizzo patetico e sentimentale della poesia di Giovanni Prati e di Aleardo Aleardi; sia quello sociale, più direttamente connesso con le condizioni reali della vita italiana di quegli anni, e riconoscibile nelle opere di Francesco Dall'Ongaro, Caterina Percoto, Ippolito Nievo (7).

In questi ultimi, l'affettuosa attenzione rivolta alle condizioni di vita delle plebi contadine, rappresentate spesso nella loro miseria e abbandono, rivelava la diffusa coscienza d'un problema che il processo di unità nazionale non era riuscito ancora a risolvere, e che specialmente Ippolito Nievo porterà alla ribalta affermando che la rivoluzione italiana non si sarebbe potuta definire nazionale se le classi dirigenti non fossero riuscite ad agganciare al loro programma il consenso e la partecipazione attiva dei ceti subalterni, in particolare delle masse contadine. Si intende che tali prese di posizione dipendevano ancora dalle istanze umanitarie e filantropiche coltivate dalla società della Restaurazione, quando la politica dei moderati era riuscita ad integrare anche le più forti spinte di rivalsa sociale entro un "prescritto circolo" di soccorsi ideologici ed assistenziali che attenuarono scontri e contraccolpi, anche se in alcuni settori della cultura contemporanea il dibattito sul principio di verità s'era profondamente incuneato nei recinti stessi dell'Accademia, avviando un processo di indebolimento dei canoni classici in favore dell'esperienza diretta sul dato e sulle particolarità dell' "umano poliedro" (8).

Le opere esibite nei padiglioni dell'Esposizione del 1861, e le relative parafrasi affidate alla penna di valenti critici del tempo, se da una parte riassumono ed anche anticipano la situazione artistica del settimo decennio, consentono dall'altra di interpretarne la necessità 'politica', oltre ad individuare le caratteristiche delle scuole regionali, o enucleare dal fitto elenco degli autori quelli ai quali sarebbero state affidate le sorti della cultura figurativa italiana. Dalla Lombardia provenivano i quadri di Enrico Scuri e di Giacomo Trécourt insieme a quelli dei più noti vedutisti settentrionali (Giuseppe Canella, Angelo Inganni, Giovanni Renica, Gottardo Valentini), di Luigi Scrosati e del giovane Eleuterio Pagliano, che tuttavia non riuscirono a far dimenticare le clamorose assenze di Francesco Hayez, Giuseppe Bertini, Federico Faruffini, Cherubino Cornienti, Eliseo Sala e Giuseppe Molteni. Più soddisfacente la sezione dedicata alla scultura, dove si poteva constatare la declinazione lombarda di un naturalismo ben temperato e dunque capace di soddisfare le richieste della nuova committenza – dall'allegoria civile e religiosa al decoro cimiteriale – la quale ebbe agio di ammirare all'Esposizione le aggraziate figure femminili di Alessandro Puttinati, Giosuè Argenti, Antonio Tantardini ma soprattutto le cinque sculture di Luigi Magni, fra cui la celebre e replicata Leggitrice, che formavano nel loro insieme la sintesi del dibattito fra classicismo e naturalismo da cui doveva scaturire proprio in quegli anni la poetica del vero (9). Il Piemonte ebbe a Firenze una esigua rappresentanza, forse a celare un sentimento secessionista nei confronti della città 'rivale' e inarrivabile per fama artistica: appena nove sculture, fra le quali si segnalava la Primavera del già celebrato e discusso Vincenzo

Vela; mentre le sorti della pittura erano affidate al genere storico di Carlo Felice Biscarra, ai paesaggi di Giuseppe Camino, all'estro narrativo di Dionigi Faconti e soprattutto alla "comparsa trionfale" di Antonio Fontanesi (10), emiliano ma di ascrizione piemontese, che si era fatto subito conoscere fra i più autorevoli "riformatori" della pittura di paesaggio, la cui fama fu sancita dalla medaglia assegnata dal giurì al suo quadro Dopo la pioggia.

Ben altra rilevanza aveva nel percorso espositivo la partecipazione meridionale favorita certo dagli ideali che unirono, negli anni Cinquanta, i democratici toscani agli intellettuali napoletani, ma anche dalla particolare attenzione rivolta dal governo sabauda a quelle regioni a seguito della loro difficile annessione. Giunsero così a Firenze importanti opere già appartenute ai Borboni, come Gli iconoclasti di Domenico Morelli, e, a testimoniare le recenti sperimentazioni formali, un nucleo assai consistente di quadri della collezione Vonwiller fra cui I funerali di Buondelmonte di Francesco Saverio Altamura; Il conte di Lara, Mattinata fiorentina, Un bagno pompeiano di Morelli; Il Consiglio dei Dieci di Bernardo Celentano, tutte opere fondamentali nello svolgimento dell'arte italiana alle soglie del rinnovamento dei generi (11). Anche se gli organizzatori dell'Esposizione s'erano prefissi di estendere la loro azione in ambito nazionale evitando di riservare alla città ospitante un ruolo di privilegio, l'arte toscana fu in conclusione la più rappresentata riuscendo infatti ad offrire un panorama completo della scultura, che allineava opere ormai consacrate da fama accademica di Aristodemo Costoli, Vincenzo Consani e Odoardo Fantacchiotti; figure di grande afflato patriottico, come Ehma, la desolata figlia di Sion di Salvino Salvini; composizioni ardite e in linea con la contemporanea pittura di storia come Una sorpresa all'ambulanza franco-italiana nella guerra del 1859 di Augusto Rivalta. La pittura veniva innanzi tutto celebrata dai quadri di soggetto libertario e antitirannico appartenuti alla collezione del nobile pistoiese Niccolò Puccini, dai soggetti risorgimentali dipinti da Giovanni Fattori, Alessandro Lanfredini, Cosimo Conti, Luigi Bechi in occasione del Concorso Ricasoli, da recenti acquisizioni pubbliche, prima fra tutte la celebratissima Cacciata del Duca di Atene di Stefano Ussi; da dipinti innovativi, come I novellieri fiorentini del secolo XIV di Vincenzo Cabianca, ormai partecipi del clima sperimentale che caratterizzerà gli anni del Caffè Michelangiolo (12).

E' stato dimostrato che a Firenze, nel settimo decennio dell'Ottocento, prende campo nel dibattito sull'estetica il problema del rapporto dell'arte contemporanea con le dottrine del Positivismo, che indicavano nell'analisi il mezzo più idoneo per istituire i fondamenti di una nuova visione della natura. In quegli anni si cominciava a rimproverare la cultura figurativa e letteraria del Romanticismo di aver creduto con ingenuo entusiasmo alla individuazione certa di una legge di relazione fra la storia e l'arte, per cui era bastato all'artista un "tocco ardito" del pennello per esprimere un moto concitato dell'animo, la fulminante certezza di aver catturato atomi palpitanti di realtà; mentre l'analisi della percezione, dell'ambiente e della storia doveva invece svolgersi, secondo le nuove teorie, con tempi lenti e senza la presunzione di definire verità (13). In questo senso, dovettero apparire moderni i soggetti storici dipinti da Vito D'Ancona e da Raffaello Sorbi che, usciti dall'Accademia fiorentina ancora

fortemente indirizzata dagli insegnamenti di Giuseppe Bezzuoli, si erano dimostrati capaci di superare quel naturalismo coinvolgente e ottimista attraverso l'indagine critica sugli effetti di luce e colore regolati sulla gradazione delle differenti luminosità e non basati su luminosità assolute, così che la studiata selezione diminuiva il rapporto con la natura favorendone invece la sua traduzione analogica. Il Corso Donati dipinto da Sorbi appena diciottenne nel 1861, fatto seguire nel 1866 dall'episodio della Piccarda Donati, e L'esilio di Giano Della Bella di D'Ancona del 1864, risultano infatti efficaci esempi dell'evoluzione moderna di un genere privilegiato dalla cultura romantica e che aveva raggiunto la sua ultima consacrazione con la Cacciata del Duca di Atene di Stefano Ussi, quadro ancora folto di sentimenti e di passioni descritte con verosimiglianza di forme, luci drammatiche, verità morelliane, nella dichiarata intenzione di emulare i capolavori di trent'anni prima ma con stile aggiornato sulle novità del Realismo. Lo stesso Giovanni Fattori, dipingendo fra il 1860 e il 1861 la Maria Stuarda al campo di Crookstone, adottava un tono cromatico impostato su registri cupi, privo di accensioni, e uno stile abbreviato ed eloquente per via di sintesi, come suggerivano appunto le correnti più analitiche degli anni Sessanta cui l'artista aveva dimostrato di aderire anteponevole, per antidoto, alla sua prima educazione bezzuoliana (14).

All'Esposizione Nazionale di Firenze la situazione artistica toscana era ben riassunta, come si è accennato, con opere significative dell'evoluzione dei vari generi pittorici, per cui accanto al grande quadro di Ussi si potevano vedere le diramazioni moderne della pittura di storia sino agli esiti di Altamura, divisi fra ton gris e neoprimitivismo alla Leighton, e di Vincenzo Cabianca che coniugava, nei suoi Novellieri, Gendron e Morelli con le analisi cromatiche in quegli anni ritenute la modernità dell'arte. Fra gli altri spiccavano all'Esposizione per evidenza disegnativa l'Eudoro e Cimodoce e il Decamerone senese di Luigi Mussini, massimi esempi dell'indirizzo filofrancesco che aveva nutrito il Purismo degli anni Cinquanta e che veniva ora ad integrarsi con le istanze di lenta e meditata analisi compositiva promosse dalla cultura contemporanea, in vista del superamento in chiave formale e analogica delle pregnanze contenutistiche dell'appena trascorsa stagione romantica (15). In Mussini, il significato della evocazione storico-letteraria era affidato alla tenerissima individuazione dei protagonisti ornati del travestimento antico o medioevale, ma nello stesso tempo sottratti all'assoluto e alla esemplarità della storia per via della cristallina temperatura cromatica che li avvolge nella luce crepuscolare del bosco o in quella dorata di un'incipiente primavera toscana. Con il disegno nitido e astraente che Mussini aveva derivato dalle opere di Ingres, potevano allora convivere pensieri intimi e disposizioni sentimentali che non contraddicevano evidentemente all'assunto metodologico dell'analogia, ma anzi ricevevano da quello una sorta di nobile investitura che ne destinava la comprensione a chi avesse anteposto il tempo lungo dell'analisi al presto della semplice adesione emotiva. Se ne deduce che all'inizio degli anni Sessanta i retaggi accademici della prima metà del secolo (dalla pittura di genere storico ai temi del Purismo) operavano con vitalità entro il processo di rinnovamento avviato dall'estetica del Positivismo, introducendo anzi nel più specifico campo dell'operare artistico soluzioni formali di respiro europeo, come si

vede – ricorrendo ad altro contesto culturale - nella studiata ed intensa composizione de I funerali di Tiziano di Enrico Gamba, dove i caratteri e le situazioni patetiche vengono unificati dal disegno in una monumentale sigla narrativa ben consapevole di quanto si veniva facendo contemporaneamente in Germania e in Francia.

Già Mussini, a seguito del suo soggiorno in Francia tra il 1849 e il 1851, aveva mutato il suo primo purismo nazareno in quello più intensamente patetico derivato da Ingres e da Flandrin, importando così in Toscana il concetto di forma eletta come sorgente di sensazioni pure ed elevate in antitesi alla rude concretezza del Realismo. Sulle sue tracce, i giovani allievi Amos Cassioli e Angelo Visconti avrebbero completato a Roma, a contatto con i pensionnaires di Villa Medici, la loro formazione accademica convincendosi ulteriormente delle originali possibilità che aveva l'artista moderno di costituire analogie plastiche del vero rinunciando ad ogni spontanea reazione di fronte alla realtà esterna (16). Anche Antonio Ciseri aveva tratto insegnamenti dalla pittura francese contemporanea dipingendo il ritratto della Famiglia Bianchini, presentato all'Esposizione di Parigi del 1855, ma in quel caso il pittore ammetteva entro il rigoroso impianto disegnativo qualche indugiata tenerezza, le tracce ancor calde di un'affettuosa partecipazione al soggetto raffigurato che lasciavano spiragli alle suggestioni del naturalismo. Si può pensare, ad esempio, come Edgar Degas nella Famiglia Bellelli, ideata a Firenze nel 1858, muovesse da un austero impianto formale elaborato su modelli antichi e più recenti (dai maestri fiorentini a Ingres), per approdare a una sintesi monumentale, da quadro storico, ma con l'evidenza di sentimenti particolari, finanche la percezione delle sotterranee tensioni di un disaccordo familiare in atto. Non che si debbano riconoscere precise analogie formali tra il naturalismo disegnativo di Ciseri e lo stile di Degas nel suo momento italiano, né tantomeno probanti dipendenze dei frequentatori del Caffè Michelangiolo dalla pittura del francese, ma non si può negare in tutti questi artisti il comune denominatore della ricerca, l'aspirazione cioè ad una revisione cosciente del linguaggio e dei valori della tradizione nello spirito di quella applicazione analitica alla cultura e alla realtà in cui consistevano le aspirazioni del Positivismo.

E' su questo piano di affinità che la permanenza fiorentina di Degas poté trovare corrispondenze nella ricerca contemporanea di artisti toscani come lo stesso Cassioli, che ritraeva l'amico in un disegno elegante e disinvolto; come il giovanissimo Alessandro Franchi, impegnato a ritemperare il formalismo di Mussini sottoponendo a nuove analisi le fonti francesi del maestro; e come lo stesso Antonio Ciseri che nella lenta elaborazione del Martirio dei Maccabei avrebbe dimostrato la complessità costantemente ulteriore della ricerca, la lunga indagine che deve necessariamente precedere la costituzione di una forma concreta ed ineffabile (17). Erano del resto gli anni, fra il 1855 e il 1860, in cui il formalismo dei giovani francesi conosciuti anche in Italia, Gustave Moreau, Jean-Jacques Henner e Elie Delaunay soprattutto, trovava riscontro nelle pagine della 'Revue des Deux-Mondes', dove si poteva leggere esplicitamente che la pittura non deve essere fedele riproduzione della natura ma una finzione i cui procedimenti sono convenzionali, prescindono cioè dal rapporto spontaneo con la complessità della natura determinando di conseguenza procedimenti compositivi meccanici ed analogici (18). Tale indirizzo positivo, rivolto ad indicare

nella forma il mezzo espressivo dell'arte moderna e quindi a diminuire le prerogative poetiche del racconto esteso e della verosimiglianza, avrebbe contribuito così al definitivo esaurimento di quella confidenza con la realtà rappresentata, di quella fiduciosa integrazione di sentimenti e natura che erano stati aspetti determinanti della cultura del Romanticismo. Nel segno dell'analogia e del lavoro sulla forma si troveranno dunque ad operare, dopo la metà del secolo, tanto gli accademici quanto i macchiaioli, impegnati in quegli anni a dibattere i principi della nuova visione col supporto delle descrizioni dei quadri di Eugène Delacroix, dei barbizonniers o di Rosa Bonheur, che venivano facendo sui tavoli del Caffè Michelangiolo i 'confratelli' reduci dalle Esposizioni di Parigi, narrazioni spesso imperfette ma comunque efficaci poiché tramandavano dell'opera la 'struttura' più che il soggetto, le gradazioni dei toni più che la verità della materia, nel convincimento che il bello di un dipinto consistesse nella bontà dell'esecuzione e non nella bellezza dell'originale (19).

I caratteri della nuova arte prendevano dunque le mosse non tanto da esempi pittorici specifici quanto piuttosto da teorie e descrizioni, da confronti di idee scambiate anche con artisti stranieri di passaggio, da 'punti interrogativi' rivolti a 'macchia' e chiaroscuro, tonalità grigia, pittura a corpo o velatura. La revisione critica delle metodologie artistiche attuate in un clima di generale sperimentalismo coinvolse allora non solo la pittura di storia, che abbiamo visto transitare negli anni Sessanta con caratteri di più marcato formalismo, ma anche e in special modo i due generi minori prediletti dal Romanticismo, vale a dire il ritratto in interno e il paesaggio, che in base a quella esigenza di rinnovamento avrebbero imposto all'artista un notevole controllo emotivo sul sentimentalismo potenziale dei soggetti, fortemente evocativi di un'epoca da poco trascorsa e già da molti ricordata con nostalgia. Ancora una volta il processo analogico, impiegato dalla compagine accademica come eletta selezione delle apparenze spesso contraddittorie della natura, soccorreva l'artista anche se modernamente interessato a soggetti feriali e borghesi, che erano del resto gli argomenti di punta sia in campo artistico che in quello letterario per la loro semplicità e serietà contrapposte all'incipiente retorica dell'Italia unita. Di conseguenza, la reclusione campestre scelta da alcuni macchiaioli oltre a significare aperta ostilità nei confronti di un progresso insensibile ai valori del passato si poteva configurare come completa ed esclusiva dedizione alle difficoltà dell'arte, come esperimento di analitica osservazione e quindi di ricomposizione formale di un universo assediato dal materialismo della vita contemporanea.

Bernardo Celentano, in un opuscolo pubblicato dopo l'unità d'Italia dove viene analizzato il decennio precedente al 1860, individuava nelle conseguenze della repressione del Quarantotto le premesse della nuova coscienza artistica che si veniva contrapponendo ai provvedimenti del governo borbonico (20): da quell'anno, infatti, gli insegnamenti dell'Accademia avevano perduto ogni spinta innovativa a seguito della cancellazione del pensionato a Roma e dell'assegnazione del sussidio da impiegarsi a Napoli; provvedimenti, questi, che avevano consentito alle autorità accademiche di esercitare un controllo politico diretto sull'attività degli allievi, ulteriormente penalizzati dall'abolizione, a partire dal 1854, dei concorsi mensili

(21). Per contrasto, l'entusiasmo che accese la passione politica tra i frequentatori del caffè de Angelis, e che nei quadri di Filippo Palizzi dedicati agli avvenimenti decisivi delle insurrezioni napoletane aveva raggiunto un'efficace espressione stilistica, fu lo stesso che, anche a detta di Pasquale Villari, spinse allora a riformare la pittura di storia attingendo alla libertà di pensiero proveniente dalla rinnovata considerazione dell'arte. "... con la fantasia accesa da tutto quel risveglio di italianità, che vibrava nei discorsi dei giovani e nelle poesie dei contemporanei, sognavamo un'arte di sentimento, che non fosse chiusa nei precetti tradizionali della scuola", ricorda Domenico Morelli alludendo a sé e a Saverio Altamura (22); mentre Villari scriveva che i pittori "dai loro studi volavano con la fantasia nei chiostrì, nei templi gotici" per cui "risorgevano quelle figure sante, quei pensieri puri ad animare i loro concetti" (23). L'impegno di Filippo Palizzi, che da Parigi insieme al fratello Giuseppe informava gli amici napoletani delle importanti novità in atto, era stato quello di sperimentare un metodo di ricerca che si fondasse sull'osservazione analitica della realtà, perseguita nell'intento di superare le convenzioni accademiche, addirittura sfidate proclamando la passione naturalistica per i "contadini vivi" (24). Se l'impiego non convenzionale degli effetti luminosi introdotto nel quadro di storia segnava allora il superamento dell'obbligo scolastico di lavorare alla luce artificiale dello studio, e anche di guardare il vero nella sua forma esteriore segnandolo a contorno con decisi rilievi di chiaroscuro; la pittura dei Palizzi insegnava invece l'attenzione al variare naturale dei toni, al cangiare dei contorni nella visione all'aria aperta, così da convincere i giovani più arditi che con la stessa verità di esecuzione si potevano dipingere – lo scrive Morelli – anche le storie di Ulisse, di Archimede, di Mosè (25). A Napoli, in concomitanza con quanto avveniva in Toscana, concorsero dunque a formare la base di moderni pensieri sull'arte sia la concezione tutta romantica che un quadro non è soltanto un problema di colorito ma l'occasione di vestire con forme sensibili un'idea; sia l'apporto del naturalismo palizziano, che si interessava agli aspetti relativi della natura in parallelo con l'istanza morale di verità attribuita alla creazione artistica dal fervido insegnamento di Francesco De Sanctis. Con questo bagaglio formativo, gli artisti napoletani ricercarono fuori della città – sino ad allora povera di collezioni di arte moderna e come raggelata dal conformismo borbonico – conferme ad una passione creativa molto singolare per impeto ed abbandoni, qual è quella che accompagnerà Morelli nelle sue prime peregrinazioni fra Roma e Firenze, ed anche nella elaborazione dei suoi giovanili capolavori – I martiri cristiani portati dagli angeli e Gli Iconoclasti – compiuti esempi del particolare realismo dell'artista, ancora sostenuto da una forma di controllata ascendenza purista. Questi risultati stilistici destarono molto interesse nella Toscana che alla metà del secolo veniva accogliendo senza preconcetti esuli ed idee nel crogiuolo irrequieto del Caffè Michelangiolo, cui facevano capo, fra gli esuli meridionali, anche Francesco Saverio Altamura e Bernardo Celentano giunti a Firenze negli anni immediatamente precedenti le discussioni sui principi compositivi della macchia. L'arrivo di Morelli, accompagnato dalla fama delle sue opere, venne a coincidere fra l'altro con la questione, allora vivissima, sorta intorno alla continuità del quadro di storia, per cui la realtà interpretata dal magistero formale del pittore napoletano poté trovare

accoglienza in un ambiente artistico ch'era al crocevia fra il purismo ingresiano di Luigi Mussini e l'istanza, presente in Telemaco Signorini, Silvestro Lega, Fattori, Odoardo Borrani e Ussi, di sperimentare nuove vie compositive e stilistiche capaci di rendere verisimile la ricostruzione del passato, però affrancandola dal compito, che era stato del Romanticismo, di trasmettere contenuti esemplari (26).

Le discussioni ebbero un seguito efficace nelle sale dell'Esposizione Universale di Parigi, ove fiorentini e napoletani si ritrovarono di fronte ai quadri di Ernest Meissonier, Léon Benouville, Henri Lehmann, Moreau e soprattutto di Auguste Gendron, che con suo quadro Una giornata di domenica, scena fiorentina del XV secolo indicava soluzioni inesplorate alla pittura formalistica di quegli anni (27): una conferma ulteriore alla convinzione che la pittura di storia, raccomandata in Accademia quale palestra per diligenti esercitazioni sui maestri, rientrava invece a buon diritto tra i principali indirizzi del movimento estetico contemporaneo, collocandosi fra i generi che in quel momento promettevano più rapida evoluzione soprattutto se collegati alle sperimentazioni sul colore e sulla luce. A Firenze, in occasione dell'Esposizione del 1861, si sarebbe fra l'altro riunito un nucleo piuttosto eterogeneo di artisti napoletani che essendo composto da palizziani e da altri artisti facenti capo a Domenico Morelli, ma anche da un nutrito schieramento della vecchia guardia accademica, avrebbe dato origine ad una clamorosa scissione provocata dalle modalità di nomina dei componenti del Giurì artistico, molto sbilanciato in senso conservatore. La protesta degli 'innovatori' napoletani fu il sintomo di un più generale disagio che ebbe come argomento principale la riforma dell'istituzione accademica partenopea, in un momento in cui si stava discutendo la proposta se convalidare o meno le 'libere scuole di pittura' e quali metodi si dovevano perseguire per formulare al meglio una commissione in grado di stendere un regolamento efficace e innovativo per la didattica dell'arte (28): argomento che trovò riscontro nel malumore degli artisti fiorentini e al quale darà voce in seguito Diego Martelli protestando clamorosamente contro il premio assegnato, all'Esposizione di Parigi del 1867, alla Cacciata del Duca di Atene di Stefano Ussi, ironicamente definito "amorosissimo, incessante, indefesso cercatore ed esecutore dei precetti dell'Accademia" (29).

Del resto era stato proprio Martelli a proclamare l'avvento dell' "età positiva" (30), quella che, innervata nella temperie realista, avrebbe indicato nell'analisi il mezzo più idoneo per contribuire allo sviluppo del pensiero e dell'arte. La macchia diverrà l'espressione artistica e concettuale di questa esigenza rappresentativa, venendo teorizzata come la netta ed essenziale porzione di colore che, convenientemente accostata, avrebbe consentito di tradurre in immagini del tutto nuove – perché distanti dalla narratività e dal coinvolgimento patetico dell'arte romantica - il paesaggio e gli altri generi della pittura. Telemaco Signorini, che dipinge nel 1860 quadri di soggetto risorgimentale privi di retorica proprio per dimostrare la validità di un metodo estensibile anche ad ambiti ufficiali, lo teorizza in maniera esplicita: "La macchia fu inizialmente una accentuazione del chiaroscuro pittorico: un modo per emanciparsi dal difetto capitale della vecchia scuola, la quale a una eccessiva trasparenza dei corpi sacrificava la solidità e il rilievo dei suoi dipinti" (31). La stessa pittura di storia –

primo fra i generi ufficiali riformati dai toscani - avrebbe allora abbandonato le evocazioni medioevali e rinascimentali ereditate dal Romanticismo per narrare invece i fatti dell'età contemporanea, in special modo gli episodi toccanti od eroici dell'epopea risorgimentale dai quali era possibile trarre - quasi imitando la struttura del romanzo manzoniano - ampi scenari paesaggistici, masse di popolo e di soldati, dettagli realistici di sicura presa emotiva. Signorini è appunto fra coloro che innovano il genere storico in chiave moderna, inondando di luce naturale i suoi racconti militari; mentre Giovanni Fattori, nel Campo italiano dopo la battaglia di Magenta, compone una commovente elegia sui 'vinti' dando infatti risalto alla sofferenza umana - i morti e i feriti recuperati sul campo di battaglia - pur all'interno di un evento vittorioso, che in questo modo è quasi sottaciuto per celebrare in maniera antiretorica un episodio marginale ma carico di significati civili.

Raggiungimenti, questi, che insegneranno a considerare gli uomini e gli eventi del passato con gli occhi della moderna analisi, la quale non si doveva accontentare di una "giovine donna che per avere scucite le maniche al gomito si deve intendere appartenere al medio evo" (32), né di gravare il racconto di finalità morali o didascaliche, ma che avrebbe invece identificato nella luce che dà rilievo ai fatti di epoche trascorse quella stessa che inonda i paesaggi della vita quotidiana, e nei personaggi storici - il più delle volte ispirati da tipi reali, opportunamente travestiti - i possibili compagni di un'intensa avventura intellettuale. Scartata la meticolosa descrizione dei dettagli, ricadente nella categoria - deprecatissima da Signorini - del "grazioso" e non certo in quella del vero, la riforma del genere storico fu dunque fatta coincidere con la sintonia spirituale ed emotiva degli artisti, capaci di "parlare" con i loro interlocutori antichi "imperocché la fantasia per trovare cose grandi e dar loro forma convenevole ha bisogno di operare liberamente" (33); la si affidava inoltre alla resa attualizzante degli aspetti cromatici e luminosi della natura e alla verosimiglianza intesa come requisito fondamentale di fedeltà al dato, quella stessa che Martelli ammirava nelle opere degli artisti francesi che "si spingono per legge di progresso ad affrontare qualunque soggetto, portando nell'esecuzione dei loro lavori tutta quella copia maggiore che possono d'ogni genere di sapere. Onde tanto nel darci lo spettacolo della Morte di Giulio Cesare (Gérome), quanto nel ritorno di una frotta di curati barcollanti dal vino (Courbet) traluce l'immenso studio ed il grande amore del vero" (34).

Sul 'Gazzettino delle Arti del Disegno', Diego Martelli ricordava fra l'altro il gruppo scolpito da Salvatore Grita raffigurante un episodio dei bombardamenti napoletani del maggio 1860 e coglieva l'occasione per ragionare sulla funzione di tal genere di opere che, alla data dell'articolo, stava esaurendo la sua attualità politica per divenire principalmente testo di analisi estetica e civile da proporsi allo spirito critico della nuova Italia. L'accento posto sui contenuti civili e patetici della scultura, prima ancora che sui meriti dello stile, sottintende la continuità di pensieri e di azioni che erano venuti maturando nel clima civico e filantropico della Firenze della Restaurazione, anche se il richiamo perentorio ai principi del vero - "la cosa sta così nell'arte perché così stava la verità" - subito immette l'analisi di Martelli nella situazione rinnovata della cultura del Positivismo, quando lo slancio dell'idea si

rivolgeva, in arte, alla concretezza sperimentale e ad immagini di toccante verità (35). Quasi tutti gli artisti del Caffè Michelangiolo partirono per il fronte e fu proprio questa irruzione di cruda necessità a conferire centralità al tema storico contemporaneo, tanto che Signorini, ancora nel 1896, ricordava: “Gli ardori bellici del '59 non erano ancora sopiti e tutti noi, artisti fiorentini, fino a che ci restarono vivi i ricordi delle nostre campagne militari, si dipinsero scene di accampamento e di bivacchi, di scaramucce e di battaglie” (36). Da una parte agivano dunque la passione civile e culturale di Martelli, ancora radicata nell'etica romantica, e i prodromi verghiani della Magenta di Fattori; dall'altra si imponeva l'affermazione di un genere che, pur raffigurando episodi di cocente attualità, forniva nuova materia alle indagini sul vero e agli esperimenti della pittura di macchia, dando minor risalto a considerazioni di carattere etico e sociale. Basta osservare i Soldati francesi del '59 di Fattori per comprendere questa seconda maniera di accostamento al tema, la volontà cioè di sottoporre a impassibile analisi cromatica qualsiasi soggetto essendo questo, per i macchiaioli, soprattutto un problema di scomposizione di masse, di colori, di luci indipendente da finalità narrative o didascaliche; un metodo di impronta positivista che sottraeva rilevanza al contesto svincolandolo dalla funzione di veicolo di messaggi etici o ideologici (37).

Con altro spirito veniva presentato all'Esposizione di Brera del 1860 L'imbarco a Genova del generale Garibaldi dipinto da Gerolamo Induno che, da patriota militante, aveva mirato ad ottenere un effetto spettacolare e coinvolgente accentuando la verità dei particolari e la descrizione non mediata degli affetti con esiti di grande efficacia naturalistica – previsti del resto dalle peculiarità stilistiche della scuola lombarda – che si ritroveranno anche nel quadro del figlio Domenico, Il bullettino del giorno 14 luglio 1859 che annunciava la pace di Villafranca, presentato a Brera nel 1862 e la cui carica innovatrice fu subito individuata da Rovani – “Un tal lavoro è nell'arte figurativa quello che in letteratura è la satira popolare e il romanzo contemporaneo” (38) –, attento a sottolineare la svolta ‘manzoniana’ che, in area settentrionale e tramite gli Induno, stava allora compiendo la pittura di genere storico, necessariamente rivolta a celebrare gli importanti fatti della storia contemporanea – e in special modo la figura eroica di Giuseppe Garibaldi – ma sempre più impegnata a superare i dettagli della cronaca in favore delle novità dello stile (39).

A partire dagli anni Cinquanta, l'analisi che abbiamo detto peculiare della svolta in atto nella cultura figurativa toscana si estenderà anche al ritratto, sia attraverso l'elevata astrazione del disegno di derivazione francese, sia applicando ad esso il metodo individualistico che gli artisti del Michelangiolo avevano imposto ad ogni loro impegno creativo, in particolare richiedendo al ritratto di “vestire il vero” (40). Sarà soprattutto Giovanni Boldini, esordiente all'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento del 1867, a corrispondere a questa istanza con le sue vivaci e incisive istantanee: la “nuovità del genere confonde i classificatori” scriveva a proposito Telemaco Signorini “che non sanno assegnargli un posto nelle categorie d'arte. I ritratti si son qui fatti con una massima sola, cioè dovevano avere un fondo unito il più possibilmente per fare staccare e non disturbare la testa del ritrattato; precetto ridicolo e lo dice il sig. Boldini con i suoi ritratti che hanno per fondo ciò che

presenta lo studio, di quadri, stampe ed altri oggetti attaccati al muro, senza che per questo la testa del ritrattato ne scapiti per nulla. Se in natura una testa ha rilievo con degli oggetti postigli dietro, perché non deve averne più in arte se l'arte è una imitazione della natura?" (41). L'osservazione di Signorini va naturalmente nella direzione del principio di verità asserito dai macchiaioli e ritenuto essenziale per superare le analogie formali perseguite dalla cultura ufficiale, che si scandalizzava di fronte all'irrompere nel quadro della natura e del dato raffigurati senza gli emendamenti richiesti dal canone accademico; e si stupiva inoltre di dipinti ritenuti "senza soggetto", privi cioè dei requisiti estetici e morali che l'opera d'arte avrebbe dovuto invece possedere per essere inclusa negli statuti del tempo.

Anche in area lombarda la tipologia del ritratto ambientato, sancita dall'altissimo magistero di Francesco Hayez, aveva avuto negli anni postunitari particolare fortuna anche se l'autorevole voce di Carlo Tenca ne segnalava i pericoli già dalla Esposizione braidense del 1845: (i ritratti) "seguono presso a poco le vicende della pittura di genere; sono quasi una parte di questa. Ormai si cura assai meno la somiglianza e il carattere delle teste che si ritraggono, di quello che l'abbondanza e la ricchezza degli accessorj. E' una vera scena che si dispone intorno al ritratto; drappi, tavoli, caminiere, sedie e braccioli, doppiieri, tappeti, velluti, finestre con fondo lontano di cielo e di paese; è un gran che ci lascia un po' sufficienti, perché la persona vi possa stare a suo agio. Il Molteni fu uno dei primi a introdurre questa specie di aristocrazia nei ritratti, per cui vedevansi tutti i personaggi da lui dipinti nuotare in un mar di ricchezze, fra gli ori e le sete ... I suoi ritratti avevano così alcun che di splendido, di attraente, che seduceva l'occhio e che appagava soprattutto la vanità dei committenti. E la turba dei pittori che lo seguì tanto più volentieri, in quanto che torna assai più facile dipingere una tenda, un tappeto, un cuscino, un abito, che non il dare la conveniente espressione ad una testa" (42). Preoccupazioni critiche rivolte evidentemente all'inclinazione biedermeier di arricchire scenograficamente la scena della vita, ma che sarebbe stata contraddetta a partire dagli anni Sessanta non soltanto dai ritratti di Hayez ma anche da quelli intensissimi ed analitici di Angelo Inganni e di Pompeo Molmenti; mentre l'istanza di subordinare la descrizione del contesto alla messa a fuoco del personaggio ritratto sarebbe stata soddisfatta dalla formula intellettuale inaugurata dal Piccio – sintesi formale, sprezzo della pennellata, piani tonali – e proseguita in varie declinazioni da Domenico Morelli, Giacomo Trécourt e, con particolare estro compositivo, da Federico Faruffini, il quale aveva identificato proprio nella pittura dei macchiaioli il costante punto di riferimento per le sue tormentate ansie di rinnovamento (43).

Se faceva ancora scalpore un ritratto ambientato nel contesto quotidiano, altrettanta perplessità suscitava il tema di genere che, liberato dalle finalità pittoresche o edificanti attribuitegli dalla borghesia della Restaurazione, si affacciava ora alle esposizioni - nei quadri di Filippo Carcano, di Giuseppe Molteni, degli Induno, dei macchiaioli - con gli stessi intenti di analisi che avevano rinnovato la pittura di storia e imposto l'interpretazione individuale di ogni componente dell'arte al fine di "render nuovo un vecchio soggetto" (44). Mentre Carlo Tenca, valutando la fortuna del tema alle Esposizioni di Brera, ne faceva dipendere la deprecabile diffusione dal

materialismo che invadeva ogni “sentimento ideale del bello”, alla Promotrice fiorentina del 1854 un recensore s’era spinto ad una riflessione sulla pittura di genere e sulle sue analogie con la letteratura, visto che entrambe miravano a “mostrare i vizj, le debolezze dell’attuale società e spietatamente flagellare sì gli uni che le altre” (45): un pensiero da ricondurre al milieu realista che difendeva il valore educativo di un’espressione figurativa aderente al proprio tempo sollecitando gli artisti a por mano al “gran libro” della società e a cogliere in esso il “carattere locale” dei soggetti scelti, così da evitare singolari mescolanze di figure e di paesaggi. L’osservazione dei costumi delle campagne e della provincia offriva infatti molte risorse di approfondimento tematico senza che si dovesse necessariamente cadere nell’imitazione dei francesi: più che l’indagine sociale, i costumi davano appunto felici occasioni di cogliere la “semplicità rusticana” contrapposta al tumultuare del nuovo mondo, oltre a svelare il cuore “nei suoi moti più semplici” e a descrivere i caratteri degli uomini in tutta la gamma delle loro espressioni sentimentali (46). Tale comprensione ‘temperata’ non escludeva tuttavia più drammatici affondi di indagine sociale, evidenti ad esempio ne *Il voto contro natura* di Salvatore Grita, appartenuto a Diego Martelli, nel *Suicida* di Adriano Cecioni e nella *Sala delle agitate* di Telemaco Signorini, quadro quest’ultimo in cui la cruda rappresentazione dell’umanità dolorante può dimostrare la condivisione delle teorie sociali di Proudhon – Signorini colloca nel 1855, anno del *Pavillon du Réalisme*, l’appassionata lettura dei suoi scritti (47) - e, attraverso di esse, l’ammirazione per la pittura di Courbet; e, comunque, la diffusa partecipazione alle istanze di verità subentrate agli ideali moderati della borghesia toscana, le quali imponevano anch’esse “di salire in soffitta, di scendere nei tuguri, di entrare nelle galere, nei manicomi, nelle caserme, di andare in campagna, di scendere nelle solfate, girare pei postriboli, di salire nelle barche e quindi rivelare al mondo la vita di sacrifici, di privazioni, di dolore, che son costretti a fare gli uomini, le donne, i bambini delle ultime classi sociali” (48).

Il tema del paesaggio, genere sino ad allora ritenuto inferiore rispetto alla pittura di storia e al ritratto, sarà tuttavia fra gli argomenti più dibattuti nel cenacolo del Caffè Michelangiolo, anche perché esso andava rapidamente evolvendo, proprio in quegli anni, dal vedutismo romantico alle posizioni moderne di artisti che cominciavano a cogliere verità atmosferiche non lontane dagli esiti della pittura dei protagonisti della scuola di Barbizon e da quelli dei napoletani, esemplificabili nelle luminose vedute dipinte da Giuseppe e Filippo Palizzi. Un contributo determinante al progresso della pittura di paesaggio era venuto inoltre dal soggiorno a Firenze del romano Nino Costa, nel 1859, le cui opere s’erano imposte per l’immediatezza dell’esecuzione e la capacità di rendere le molteplici gradazioni delle gamme cromatiche osservate in un paesaggio, tanto che Adriano Cecioni non esiterà a dichiarare che l’esempio di Costa fu tra quelli determinanti per la rivoluzione macchiaiola: “i realisti – scriveva infatti - ne seppero trar profitto, e la macchia ... fece un passo avanti. “Abbasso gl’idoli falsi” gridava Costa, e proclamava la necessità di pacificarsi battendo la campagna” (49). Di quelle giornate trascorse all’aria aperta Cecioni rievocava l’entusiasmo con cui i pittori andavano studiando gli effetti di luce e di colore: bastava “la vista di un bucato teso perché il bianco dei panni sul fondo grigio o verde gli facesse andare in frenesia.

E gente che si entusiasmava alla vista di un branco di pecore col sole in faccia, di un monte col sole dietro, di un mucchio di cipressi sull'aria, 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" (50).

E ancora a Martelli bisogna ricorrere per comprendere a pieno la poetica dei macchiaioli: "Essi dicevano che tutto il rilievo apparente degli oggetti raffigurati su di una tela si ottiene mettendo nella cosa rappresentata giusto il rapporto fra il chiaro e lo scuro e questo rapporto non esser possibile rappresentarlo al suo vero valore che con delle macchie o pennellate che lo raggiungessero esattamente. Questa ricerca doveva naturalmente portare la conseguenza di una fattura molto più ruvida ed irregolare di quella di coloro che dipingevano riunendo tutto il così detto rimpasto con lo sfumatore e le pennellesse .." (51) (33). Aperta polemica, dunque, con il naturalismo levigato della pittura accademica per la quale, si diceva, ogni troppo pericoloso accostamento alla natura doveva essere migliorato con il ricorso ad esempi illustri, oppure instradato sui pittoreschi scenari del gusto biedermeier. Ma nel clima libertario del Caffè Michelangiolo non sono più le teorie che impongono all'artista "di mettere un giallo di Siena, una lacca garans. Commosso dagli aspetti della natura (l'artista) cerca nella cassetta una tinta, ignorando molte volte qual nome s'abbia, e con febbrile agitazione la gitta sulla piccola tavola: un maestro gli direbbe è impossibile quel bigio, e ciò perché tal colore è in contrasto coll'iride della sua vista. Non importa al giovane: colla ferma volontà di voler fare, nel suo modo di concepire, di sentire, egli l'accorda ne trova la intonazione con altre tinte calde o fredde, chiare o scure, ne fa un tutto complesso, come il suo concetto ..." (52). Ad avvalorare un simile metodo di indagine aveva contribuito anche, in clima di cultura positivista, il saggio di Jules Jamin del 1857, *L'optique et la peinture*, poi pubblicato in italiano sulla 'Rivista di Firenze', che dimostrava scientificamente come i colori, in quanto artificiali, non potevano rappresentare il mondo della natura se non in base ad una convenzione, per cui l'opera d'arte doveva essere necessariamente considerata una rappresentazione analogica e non un'imitazione del reale (53).

Il rinnovamento dei generi e la sperimentazione di tecniche esecutive basate sulla percezione diretta o su tracce teoriche di provenienza eterogenea avveniva dunque in quelle 'scuole', esterne al sistema delle Accademie, che a partire dalla metà dell'Ottocento venivano raccogliendo giovani talenti in cerca di una crescita individuale inserita nel contesto sociale da poco attestatosi su principi di democrazia, e quindi divenuto vivace osservatorio della realtà contemporanea. In Toscana, Castiglioncello e Piagentina riflettono, attraverso le loro peculiarità paesistiche e sentimentali, i risultati delle polemiche irradiatesi dal Caffè Michelangiolo ben oltre i limiti della città e della regione: nel 1863 Adriano Cecioni vinceva il pensionato a Napoli e qui, precisamente a Portici, si incontra con il manipolo di pittori guidati da Marco De Gregorio che proprio allora tentava di applicare i principi del vero a soggetti quotidiani con l'obbiettivo, condiviso peraltro dai toscani, di porli al centro della ricerca artistica risiedendo il valore di quest'ultima "nella bontà dell'esecuzione e non nella bellezza dell'originale" (54). Cecioni divenne l'anima del gruppo, che si riconobbe nella definizione di 'scuola di Resina' e del quale fecero parte Federico

Rossano, Antonino Leto, Alceste Campriani e Giuseppe De Nittis, tutti impegnati nella 'riforma' della pittura di paesaggio condotta nel rispetto del vero e mossa da una passione per l'indagine naturalistica che avrebbe dato origine a dipinti di straordinaria novità, come *La traversata degli Appennini*, presentato da De Nittis alla Promotrice di Napoli del 1867, dove la descrizione atmosferica della cupa giornata moltiplica il suo realistico effetto nella resa analitica dei solchi prodotti sul terreno dalla carrozza in movimento.

In tempi non ancora del tutto favorevoli all'autonomia della pittura di paesaggio, questi episodi figurativi andavano rafforzando le convinzioni delle 'libere scuole' distribuite sul territorio nazionale e fra loro idealmente collegate nel comune intento di far prevalere sui resistenti canoni dell'Accademia le diverse voci provenienti d'oltralpe e, in quegli anni, rivolte per lo più ad indagare i temi venuti alla ribalta in relazione al principio di verità. Fra il Piemonte e la Liguria un manipolo di pittori di cui facevano parte Vittorio Avondo, Carlo Pittara, Ernesto Bertea, Alfredo D'Andrade, Ernesto Rayper, troverà nel paesaggio gli spunti per controbattere la forte resistenza nei confronti del realismo che, soprattutto in Piemonte, ebbe agguerriti oppositori in autorevoli intellettuali che non avevano esitato a scagliarsi contro le "sconciature dei Courbetisti" e contro quei pittori "cui fa comodo ritrarre, fuori dell'uscio di casa, i gelsi monchi e svettati dall'agricoltore, anziché affaticarsi pellegrinando allo studio delle grandi linee della natura" (55). La tensione ideale e patriottica che contraddistinse la cultura ufficiale del Piemonte risorgimentale aveva preferito del resto incentivare la pittura storica e i soggetti esemplari, svalutando il paesaggio come genere pittorico non atto a trasmettere valori: "Il pittore non deve essere un semplice ritrattista della natura, ma bene anche un creatore. – scriveva nel 1853 Pietro Giuria in occasione della Promotrice di quell'anno – I moderni ... troppo grettamente si abbandonarono, per soverchio amore del vero, a ciò che chiamasi naturalismo; e per ciò ritraendo materialmente la scena d'un panorama, a pezzi tronchi, insignificanti, rinunziarono alla più bella gloria dell'arte che è l'invenzione" (56): un costante richiamo al 'bello' che mitigherà ogni tentativo di eccedere in direzione del vero e darà spazio alla linea critica – sostenuta, fra gli altri, da Gustave Planche e da Henri Delaborde – la quale indicava nell'interpretazione del dato naturale la garanzia della creatività, aggirando così la "servile imitazione" e il pericolo di vedere l'opera d'arte paragonata a "un'espressione fotografica" (57). I pittori di Rivara, in comunità di intenti con quanto si veniva discutendo a Napoli e in Toscana, seppero comunque legittimare la loro volontà di innovazione innestando sul paesaggio di matrice seicentesca, poi variato in senso romantico dagli svizzeri Alexandre Calame, François Diday e Charles Humbert, il nuovo naturalismo francese di Troyon, Daubigny e Millet, identificando inoltre nella pittura di Antonio Fontanesi, ricca di atmosfere e di inediti traslati sentimentali, un punto di riferimento per la migliore risoluzione del rapporto fra l'artista e il vero naturale. Soprattutto D'Andrade, che si distingueva per la franchezza naturalista della sua pittura, dette impulso a questa nuova visione dell'arte intervenendo sui quotidiani genovesi, pubblicati fra il 1869 e il 1870, in favore del realismo e della funzione dell'artista nella società in deciso antagonismo con l'accademico Giuseppe Isola e a completo

favore della pittura di paesaggio, riconosciuta quale solida pietra di paragone del rinnovamento. “Mentre noi discutiamo ancora di questa cosa – scriveva a proposito sulla ‘Gazzetta di Genova’ del 1870, proprio per respingere le critiche di Isola – in Francia invece le nostre opinioni sono un fatto generalmente accettato dal 1848 in poi. Non ci illudiamo : qui non si tratta ora che di verità, di imitazione, piuttosto di mezzi che di fini, ed è perciò che affermiamo che alla nostra esposizione (Genova, 1869) non vi erano ancora artisti filosofi i quali discutessero se l’arte si deve fare per l’arte o debba essere eclettica, oppure umanitaria. Non si tratta del fine, ma del modo primo, della base dell’arte, ... del mezzo, dell’intima imitazione del vero; la quale non solo non è ‘sistema ormai sbandito dalla Francia’, ma è tale invece che, senza di esso, in Europa al dì d’oggi nessuno fa più dell’arte” (58).

Il riferimento alla Francia, motivo costante nella cultura figurativa italiana dalla metà del secolo in avanti, coinvolgeva le questioni di condotta pittorica, che sempre più invogliavano gli artisti a coltivare l’autonomia delle forme espressive ottenendo risultati di fragrante aderenza al vero; ma anche la gamma di soggetti tratti dal mondo reale delle città e delle campagne, già affrontati dalla pittura di genere del Romanticismo ma ora aggiornati al fuoco del dibattito sociale postunitario. Nel discorso intitolato Della opportunità di trattare in pittura anche soggetti tolti dalla vita contemporanea, pronunciato nel 1850 da Pietro Estense Selvatico, l’interesse dimostrato dal celebre autore nei confronti delle semplici manifestazioni della vita, che avevano appunto trovato un efficace approdo nella pittura di genere, è un segno ulteriore che, sulla metà del secolo, anche alcuni intellettuali della Restaurazione non si rifiutarono di integrare nel loro canone estetico le moderne risorse dell’arte: “Mi pare necessario – afferma infatti Selvatico – ch’ella ora s’addentri, per così dire, nella famiglia, ed evitando quanto ne oscura talvolta la dignità e ne avvelena la pace, ci ponga dinanzi quelle scene che più giovano a lumeggiare la virtù. Poi scorra le vie, e vi colga quelle azioni che manifestano spesso nel popolo nobilissimo il suo sentire” (59). Concetti che saranno parsi d’avanguardia ai professori dell’Accademia veneta ancora fedeli alle poetiche del Neoclassicismo e costretti dal rigido governo asburgico a scarsi contatti con gli avvenimenti in atto nelle altre regioni d’Italia; ma che forniranno spunti alla ricerca del vero quando, fra il 1862 e il 1863, Napoleone Nani, aggiunto alla cattedra di elementi di figura, e Domenico Bresolin, chiamato nel 1864 a dirigere la ripristinata scuola di paesaggio, sapranno introdurre nella pittura veneta quegli effetti di luce e quelle risoluzioni formali, non estranee fra l’altro alla mediazione della macchina fotografica, che li avrebbero collocati, insieme ad allievi brillanti come Guglielmo Ciardi, nel novero dei moderni pittori della realtà (60).

Dal Naturalismo alla svolta idealista

Il ventennio che vede realizzarsi l’Unità d’Italia riconosce dunque la propria identità artistica nelle poetiche del vero le quali, in diverse ma analoghe declinazioni, riflettono la cultura democratica prevalente in quegli anni e programmaticamente celebrata nelle sale dell’Esposizione del 1861, e che individuava nella scelta “progressista” di “studiare il vero in tutti gli aspetti suoi, in tutti gli effetti di tinte e di

luci che offre lo sguardo ... adoperandovi ogni mezzo ... ad eccitare colle opere sue per quanto è possibile la sensazione immediata del fatto rappresentato, anziché dell'immagine" (61), una precisa affinità con la generale tendenza dello spirito dei tempi verso l'indagine 'positiva'. Le scuole artistiche sorte in diverse parti dell'Italia unita furono espressione, come abbiamo visto, di quel "momento unitario" della cultura nazionale che ebbe come risultato il momentaneo superamento delle peculiarità regionali a favore di un dibattito comune sul principio di verità e sulla funzione sociale dell'artista, mentre le Accademie mantenevano fermo il loro presidio didattico intorno all'idea del bello e al primato della forma, posizione che costituì comunque un forte stimolo all'antagonismo critico e alla dialettica estetica.

A Milano, il decennio postunitario è caratterizzato da un fervore urbanistico e architettonico che avrebbe cambiato il tessuto della città per renderla adeguata alla sua vocazione di capitale morale; dove anche l'autorità accademica, ancora rappresentata a Brera dalla grande personalità di Francesco Hayez, sarebbe stata contraddetta dalla generazione del Trenta, - quella di Federico Faruffini, del Piccio, di Eleuterio Pagliano, di Tranquillo Cremona, degli Induno, di Vincenzo Vela, per citarne i principali protagonisti - partecipe dei moti rivoluzionari e impegnata in una sperimentazione non riconducibile ad una scuola, ma suddivisa in itinerari diversi, orgogliosamente individuali e però convergenti, secondo Pasquale Villari, in un "realismo eccessivo", e che sarebbero infine approdati alla polemica marginalità della Scapigliatura (62). Fenomeno, quest'ultimo, della temperie verista che in Lombardia si sarebbe appunto manifestata nell'atteggiamento ribelle ed anarcoide di intellettuali ed artisti convinti dell'organica unità di pittura, scultura, poesia e musica, a loro volta convergenti in un sincretismo che doveva far prevalere la percezione soggettiva sul canone dell'Accademia, per cui l'opera diveniva sintesi di una "passione umana", traslato simbolico di affetti sottintesi e pregnanti (63). Dei giovani ribelli, debitori del coraggio sperimentale dello sventurato Faruffini, Camillo Boito parla diffusamente in una recensione alla Mostra di Torino del 1871, dove nota che nei loro dipinti "la verità resta spesso vinta dalla fattura, che ora è piena di spiritosissimo brio, ora va vagando in istudiatissimi vapori", componenti, queste, riconoscibili in special modo nelle opere di Mosè Bianchi e di Tranquillo Cremona, "quello tutto a colpi di pennello e ad arditi contrasti, questo tutto sfumato, tutto annebbiato" (64). Accentuati artifici, sempre secondo Boito, che dovevano favorire la traduzione formale di stati d'animo complessi, spesso affidati a "ritagli" inaspettati e coinvolgenti d'una più grande e banale realtà, all'interno della quale l'oggetto, sia dipinto che scolpito, diviene parte di un tutto anche in virtù dell'"impressionismo" formale che riesce a trasfigurare la consistenza stessa della materia, come dimostrano i bronzi di Giuseppe Grandi e le filiazioni ideali che saranno di lì a poco riscontrabili nell'arte di Medardo Rosso. "Infatti ciò che più importa - scriverà lo scultore ben cosciente che, nell'affermata unità delle arti, il rapporto scultura ambiente diviene fondamentale - è che guardando quello che l'artista ha tradotto di un soggetto, si possa ristabilir ciò che manca. Nella natura non vi son limiti, così non possono essercene in un'opera. In questo modo si otterrebbe l'atmosfera che circonda la figura, il colore che l'anima, la prospettiva che la pone al suo posto. Quando io faccio un ritratto, non posso limitarlo alle linee della

testa, perché questa testa appartiene a un corpo, si trova in un ambiente che esercita un'influenza su di lei, fa parte di un tutto che non posso sopprimere. L'impressione che tu produci in me non è la stessa che se ti scorgessi solo in un giardino, o ti vedessi in mezzo ad un gruppo d'altri uomini, in un salotto o per la strada. Questo solo importa. Bisognava dunque chiedersi se l'impressione che voglio comunicare cambi allorché lo spettatore si pone lontano o vicino, al di sopra o al disotto della figura. La prima sensazione provata è ben differente da quella risentita allorché l'occhio, stanco di osservare, si riposa" (65).

A Roma, l'assetto accademico continuava invece a mantenere il profilo celebrato di "ginnasio perenne ed immutabile delle arti", meta ambita dai giovani artisti che da tutta Europa venivano nella città a studiare i maestri alloggiando nelle sedi governative – come palazzo Venezia, Villa Malta o Villa Medici - appositamente adibite a questa funzione didattica. Ancora alla metà del secolo accademie pubbliche e private ospitavano i pensionati che, in un continuo flusso di scambi, mettevano a frutto i loro talenti sia nelle periodiche rassegne destinate a dimostrare il livello artistico raggiunto, sia nelle esposizioni organizzate dalla Società degli Amatori e Cultori che radunavano, non senza qualche problema di suscettibilità, maestri affermati e giovani in cerca di successo; mentre il dialogo fra i pensionati di scuole diverse avrebbe dato origine a inaspettate ed autonome modificazioni tanto più eclatanti se collocate nei presidi dell'Accademia di San Luca e a confronto con la tendenza prevalentemente 'neoclassica' favorita dalle committenze pontificie e aristocratiche(66). A questo proposito è necessario ricordare l'impegno messo da Pio IX, in anni assai funesti per il potere temporale della Chiesa, nel promuovere l'arte sacra attraverso due iniziative di grande rilievo: l'istituzione, fra il 1869 e il 1870, della Galleria dei Santi e Beati in Vaticano e l'inaugurazione, nel 1870, dell'Esposizione Romana delle opere di ogni arte eseguite pel culto cattolico, organizzata dall'Accademia di San Luca in Santa Maria degli Angeli con l'intento di immettere il genere sacro nel moderno sistema delle arti. Vi furono esibiti più di duecento oggetti fra arredi e paramenti, sculture e dipinti antichi e moderni, "opere d'arte industriale per ornamento delle chiese", raccolti per esaltare il 'genio del Cristianesimo' e, nello stesso tempo, la produzione artistica del ventennio di pontificato di Pio IX svoltasi intorno alle grandi imprese della decorazione delle chiese di San Lorenzo e di San Paolo fuori le Mura, della Loggia Pia, e alle altre committenze mirate a riqualificare la tradizione iconografica della religione cristiana che proprio in quegli anni portava alla ribalta nuovi dogmi e nuove figure di santi (67). Cesare Fracassini, Francesco Podesti, Pietro Gagliardi, Luigi Coghetti davano allora un contributo importante alla definizione di uno stile singolarmente frammisto di ideali puristi e di crude verità accentuate, per fini di propaganda, soprattutto nella rappresentazione dei martirii: un linguaggio figurativo che avrebbe caratterizzato da allora in avanti la decorazione delle chiese di recente costruzione sollevando il dissenso degli innovatori, che vedevano Roma ridotta al solo ruolo di capofila dell'arte religiosa. "L'arte che si fa a Roma – scrive ad esempio Nino Costa paventando derive conservatrici – appartiene ad una slavata tradizione di quadro d'altare o ad un'ignobile tradizione di decorazione di chiesa all'affresco senza sanità,

senza fede, dignità, amore, libertà...” (68); dura constatazione che però verrà in parte contraddetta dall’irrompere dei nuovi temi iconografici risorgimentali che, con la presa di Porta Pia, si diffonderanno anche nell’ambiente artistico romano con i quadri di storia moderna di Onorato Calandi e di Michele Cammarano.

A Napoli, la prevalenza di temi pompeiani e, più in generale, romani alla Esposizione del 1877 (69) rappresentò la massima affermazione del genere e di conseguenza la prima occasione ufficiale per motivare da un punto di vista critico l’ammissione del soggetto antico – sancita già nel 1861 dal Bagno pompeiano di Morelli - fra le questioni sollevate, da metà secolo, intorno all’autonomia dell’artista e al concetto di vero in arte. Nei Parassiti di Achille D’Orsi venivano appunto individuate la riprovazione morale e la carica protestataria dirette contro l’arte piacevole e graziosa ad ogni costo; per Jone e Nidia e l’Episodio dell’ultimo giorno di Pompei di Federico Maldarelli si ricordavano le suggestioni molteplici contenute nel celebre romanzo di Bulwer-Lytton; pompeiane fuggenti, sacerdotesse al tempio di Iside, saltimbanchi, fioraie e clientes si segnalavano in special modo per le precisioni archeologiche e, insieme, l’accostante ferialità dei personaggi e delle situazioni: ricca materia per la pittura di genere pompeiano che, negli ultimi decenni del secolo, Luigi Bazzani e Amos Cassioli destineranno ai loro clienti umbertini (70). La Poppea di Giovanni Muzzioli e l’Agrippina che spia il Senato di Giuseppe Boschetto davano invece l’estro per osservazioni di carattere antropologico e per l’analisi delle passioni deviate (71), che quegli artisti avevano saputo sollecitare muovendo dall’istanza di realtà, dal partecipe scandaglio del dato storico alla ricerca di coincidenze ed intese, né più né meno di quanto avveniva nel contemporaneo ambiente letterario di matrice scapigliata. Anche all’Esposizione di Torino del 1880 l’arte del boudoir sarebbe stata sconfitta dalla “verità non abietta” dei temi antichi (72), tanto più che in quella occasione gli artisti avevano puntato su soggetti eroici e di esplicito significato morale e politico, come il legionario intento ad incidere il nome della Germania vinta esposto da Francesco Jerace; o come il gruppo Cum Spartaco pugnavit del massone Ettore Ferrari, che ribadiva l’interpretazione umanitaria dello Spartaco di Vela e gli spiriti libertari del popolare romanzo di Giovagnoli (73); o come l’altro gruppo del Combattimento del reziario col mirmillone di Eugenio Maccagnani, che fissava in monumentale evidenza l’inesorabile destino dell’uomo sottoposto ai capricci del potere.

A proposito dell’Esposizione di Torino bisogna subito rilevarne l’importante funzione nell’ambito del sistema artistico che si era venuto creando negli anni postunitari, quando più urgente si fece la necessità di raccogliere le forze in campo intorno ad iniziative di grande richiamo, garanti dell’identità culturale della nazione ma soprattutto rispettose delle peculiarità regionali che, a seguito della crisi delle Società Promotrici, non potevano che rivolgere alle amministrazioni pubbliche le loro speranze di affermazione e promozione. Fra il ’70 e l’ ’80 il dibattito in seno ai Congressi Artistici aveva riguardato proprio l’organizzazione delle esposizioni e in special modo la questione se le stesse dovessero tenersi nelle principali città italiane a rotazione e con cadenza biennale, oppure se si dovesse candidare Roma come centro unitario e neutrale, sede prestigiosa e in grado di attirare un pubblico anche

internazionale (74): l'Esposizione di Torino fu la risposta 'autonomista' all'accesso dibattuto che aveva visto protagonisti soprattutto i toscani capeggiati da Ferdinando Martini e da Adriano Cecioni, il quale sarà tra i più caustici recensori della manifestazione: "Il pubblico acquista raramente, e quando acquista, per ispendere bene i suoi denari, vuole anzitutto della pittura più bellina del vero, e dopo aver calcolato ciò che può convenire al suo appartamento, stabilisce il genere da comprarsi avanti di andare all'esposizione; e come esce di casa per comprare una cantoniera, un vaso di porcellana, un porta fiori, un sottopiedi per la poltrona, così sceglie un quadro di frutta per la sala da pranzo, una vedutina e un trovatore in barchetta per la camera, un quadretto all'Induno, alla Favretto, o alla Michetti per il salotto, un amorino o una Venere alla milanese per il giardino" (75).

Osservazioni che riflettono effettivamente la numerosa presenza all'Esposizione di sculture virtuosistiche e di soggetto grazioso e le preferenze di un pubblico non educato a comprendere l'arte moderna, che invece si manifestava nelle ricordate opere di Jerace, di Ferrari, di Maccagnani, formalmente ed ideologicamente in linea con le poetiche del vero alimentate dal Positivismo e dal pensiero sociale che investiva spesso polemicamente anche gli ambiti dell'arte; e in quelle di Ettore Ximenes e soprattutto di Achille D'Orsi, autore del monumentale gesso *Proximus tuus* il cui scoperto verismo, vicino ai contemporanei dipinti di denuncia di Teofilo Patini e come questi intriso di "filosofia umanitaria", suscitò un vivace dibattito anche in sede politica (76). Non stupisce dunque che, alla stessa Esposizione, La madre di Adriano Cecioni venisse ignorata o severamente criticata per il titolo "triviale" e ancor più per quei due "piedacci mostruosi da servente in ciabatte" (77) lontani dal rappresentare degnamente una maternità ideale, e invece posti in piena evidenza per connotare socialmente la donna prosperosa e vitale, matrice di un ceto umile ma sempre più partecipe dell'evoluzione sociale essendo tra l'altro ammesso come protagonista nelle pagine dei romanzi e sulla scena teatrale. In pittura vivevano ancora le categorie accademiche con il conseguente primato del genere storico, anche se alcuni recensori notavano nei dipinti di Nicolò Barabino, di Francesco Jacovacci, di Cesare Maccari spunti innovativi certo dipendenti dall'audacia compositiva insegnata da Domenico Morelli, che dominava la mostra con alcuni suoi riconosciuti capolavori di colorazione 'beduina', *Gli ossessi* e *Una tentazione di Sant'Antonio*: "L'aria moderna, – si legge nei Ricordi editi nel 1881 – la corrente di verità è tanto prepotente, che nei migliori tra i fedeli all'accademia trapelano le sue filtrazioni. Essa ha cambiato, loro malgrado, inconsciamente, il quadro storico in un quadro di genere, a cui di storico non rimangono che le dimensioni paleontologiche e il vestiario più o meno teatrale" (78).

All'Esposizione suscitarono però maggiore interesse i quadri di Francesco Paolo Michetti – *Pescatori di tondine*, *I Morticelli*, *Un'impressione sull'Adriatico* – nei quali le rifrazioni luminose, il predominio dell'indaco e delle ombre azzurre, la singolarità dei soggetti, connotavano uno stile eccentrico, sostenuto dall'uso originalissimo della fotografia e già avviato su posizioni simboliste; quelli di Giacomo Favretto e di Giovan Battista Quadroni, divisi fra la cordiale osservazione sociale e le immaginose ambientazioni alla Meissonier; i dipinti infine di Giuseppe

De Nittis – Tipi napoletani, Il ritorno dal Bois – che portavano in Italia l’esperienza parigina dell’artista, riversata in uno stile fatto di inedite variazioni di gamme studiate sulla pittura impressionista; mentre le opere di Antonio Fontanesi, che di ritorno dal Giappone aveva preparato per l’Esposizione uno dei suoi quadri più impegnativi, *Le nubi*, erano del tutto ignorate o fatte oggetto di maldicenze e incomprensioni. Non molto diversamente da come erano stati irrisi i pittori toscani per il campo di cavoli presentato da Adolfo Tommasi che, “senza soggetto, senza nemmeno una figura, senza neanche un cane” (79) spazzava la critica contemporanea non ancora abituata a valutare con adeguati strumenti la ‘pittura dei campi’, vale a dire la solenne interpretazione formale delle immagini di natura avviate in Toscana dopo l’esaurimento dello sperimentalismo macchiaiolo e a seguito dell’interesse rivolto da Niccolò Cannicci, Francesco Gioli, Egisto Ferroni e dallo stesso Tommasi alla pittura di Jules Breton e di Jules Bastien-Lepage (80).

L’Esposizione Internazionale di Roma del 1883 fu la rivalsea per coloro che avevano caldeggiato il progetto di accentramento dell’arte italiana e, nello stesso tempo, l’occasione di dotare la città di una sede espositiva che, pur fra mille difficoltà e ritardi, avrebbe consentito di ospitare i grandi formati della “scuola dottrinarista”, quella cioè “dell’arte storica e dell’estetica eclettico-ortodossa”, così definita da Luigi Chirtani nell’Album-ricordo dell’Esposizione e da molti ancora considerata il solido avamposto della modernità dell’arte (81). Del resto, la giuria promuoveva il *Refugium peccatorum* di Luigi Nono, *Il voto di Michetti* e, di fronte alla necessità di non trascurare il soggetto patriottico, *La battaglia di San Martino* di Michele Cammarano, senza tuttavia trascurare alcuni “quadri di soggetto povero, senza invenzione, di mera impressione del vero” (82) che riflettevano un indirizzo ben vivo nella cultura italiana del tempo da segnalare all’attenzione del pubblico ma senza troppa ufficialità. La recensione di D’Annunzio al *Voto di Michetti*, mista di impietosi scandagli veristi e di colte evocazioni primitiveggianti, riverbera sull’Esposizione romana le suggestioni che si venivano maturando nel milieu del ‘Fanfulla della Domenica’ e della ‘Cronaca Bizantina’, vale a dire quella ricerca di unità poetica che avrebbe dovuto risolvere esteticamente le antinomie della cultura contemporanea. “Tutti siamo idealisti, - scriveva Giuseppe Cellini sulle pagine della rivista di Sommaruga – perché noi non tentiamo di rendere il vero, ma un’armonia che risuonò nell’animo, o spontanea o pervenutagli dallo spettacolo esteriore. Tutti siamo veristi, poiché queste linee, questi colori non si comprendono astrattamente; e noi, accozzando, ordinando insieme cose vere, perveniamo a ridare quell’armonia che ci balenò nella mente” (83). L’incitamento era quello di reagire ai “concetti umanitari, filosofici, teologici, patriottici” (84) e di dedicarsi ad una militanza estetica che doveva richiamare in vita, secondo D’Annunzio, gli “alessandrini di cristallo del Gautier” (85) e cioè l’indirizzo di l’art pour l’art che, dagli anni Quaranta del secolo, aveva alimentato stili ed immagini opposti al mestiere e al triviale consumo, questa volta adeguati alla spirituale bellezza dei preraffaelliti che soli erano ritenuti in grado di fornire antidoti al superficiale “impressionismo” della scuola napoletano-romana.

Proprio nell'inverno del 1883 Nino Costa aveva fondato a Roma la Scuola etrusca cui aderirono pittori italiani ed inglesi accomunati nel progetto di superare la corrente fedeltà al vero in nome dell'analogia, della metafora preziosa, dell'arcaismo con forti risvolti spiritualistici, e che avrebbero trovato nella pittura di paesaggio la giusta via per esprimere il sentimento della natura, l'anima delle cose, incentivando parallelamente il sincretismo delle arti (86). A questo proposito risulta esemplare l'edictio picta della Isaotta Guttadauro, pubblicata alla fine del 1886 come strena della 'Tribuna', nella quale convergevano gli ideali estetizzanti di D'Annunzio e le idee coltivate nel giro del Caffè Greco e nel ristretto circolo che faceva capo in quegli anni ad Angelo Conti: una rassegna ove si evidenziavano gli elementi simbolisti "interpretando la natura come luogo di forze misteriose e di visioni fantastiche" (87); libero campo, dunque, offerto all'immaginazione affrancata dalle brutalità del vero e predisposto per il talento di artisti – Cabianca, Mario De Maria, Alfredo Ricci, Cellini, Giulio Aristide Sartorio – abilitati a parafrasare i "modi della poesia stilnovistica e quattrocentesca" (88) contemporaneamente sperimentati dall'immaginifico D'Annunzio. La stessa aspirazione ad un'arte ritagliata dal consorzio borghese e tutta rivolta a sollevare le opere dell'ingegno dalla praticità e dal grigiore della vita quotidiana era condivisa dalla società In Arte Libertas, le cui mostre assumevano un singolare tono privato appunto per sottolineare l'eccentricità degli artisti partecipanti, dediti in special modo a soggetti paesistici e a raffinati esercizi dal vero che, col dimostrare una spiccata tendenza all'anglofilia e alla pittura degli stati d'animo, adottavano uno stile "culto, sottile", come ebbe occasione di definirlo Costa, in programmatica antitesi con il tono commerciale delle altre esposizioni romane (89). Fra questi, Giulio Aristide Sartorio acquista sempre più prestigio sia nell'interpretare magistralmente le suggestioni botticelliane introdotte da D'Annunzio, sulla scorta degli amatissimi preraffaelliti, nella cultura figurativa del tempo, sia incarnando il tipo eroico dell'artista-intellettuale in grado di realizzare opere di rara cultura, quelle che avrebbero incarnato nella maniera più convincente la nuova "arte di pensiero" (90).

Preceduta da interventi polemici e da discussioni molto accese in seno alla commissione di ammissione e collocamento delle opere presentate, la prima Triennale di Brera del 1891 rappresenterà una svolta decisiva nello svolgimento dell'arte di fine secolo per la convergenza in essa degli esiti più impegnativi, anche dal punto di vista ideologico, della corrente verista e per la decisiva manifestazione delle teorie maturate intorno alla tecniche del Divisionismo. "Rifuggendo dall'abbruttimento del mestiere – scrive Gustavo Macchi, animatore della Famiglia Artistica e lucido osservatore dell'Esposizione – in molti gli artisti tentano, nel campo dell'arte, ciascuno per conto suo, di rendere la viva natura ispiratrice attraverso il loro organismo di osservatori; e, ciò che è assai significativo, non servendosi di mezzi convenzionali, di formule belle e pronte, ma accompagnando di pari passo l'attuazione dell'idea, col perfezionamento dei mezzi per estrinsecarla, pur subordinando sempre questi a quella. Si va dalla pittura larga e riassuntiva del ritratto di Feragutti, alle analisi raffinate della figura umana di Attilio Rietti; dalle bizzarre e preziose ricerche di Luigi Conconi, alla serena e semplice interpretazione pittorica

del sentimento della natura di Pietro Fragiaco; dalle ricostruzioni sintetiche della natura di Filippo Carcano alla minuta e curiosa scomposizione della luce di Angelo Morbelli; dal realismo socializzante di Emilio Longoni, al simbolismo delicato e trascendente di Gaetano Previati. Varia coll'individuo, non solo il motivo, l'idea, ma altresì la tecnica. E l'occhio di chi cerca alle tele un godimento si riposa trovando compensata dal grigio argentino del Bosco di faggi di Giorgio Belloni, l'irritazione visiva prodottagli dall'intensità di luce che emana dall'Alba di Morbelli; e si compiace dopo le facili ed immediate soddisfazioni che gli danno il ritratto del Grosso, il quadro del Milesi, nel penetrare il sentimento profondo che emana dall'Ora triste di Giuseppe Mentessi, nell'internarsi dentro la luminosità calda che avvolge Le due madri di Giovanni Segantini. Eppure è stata appunto questa varietà di tentativi individuali, questo cozzar di opposti ideali, questa indipendenza sconvolgente le comode divisioni di scuole che hanno suscitato a taluni disgusto e rammarico" (91).

Nei fatti, la compresenza di così molteplici espressioni era sintomo dell'intricato panorama che contraddistingueva gli anni di fine secolo e, in essi, il prevalere di alcuni filoni che consentono comunque di individuare i temi dominanti della cultura figurativa italiana alla vigilia delle avanguardie: la realtà indagata senza preconcetti, puntando alla individuazione del "momento sociale"; gli stati d'animo collegati alla rappresentazione delle apparenze naturali; le risorse del fenomeno luminoso, che avrebbero accentuato le componenti tecniche e scientifiche del lavoro dell'artista. Intanto le sculture esposte a Milano dimostravano il superamento del 'grazioso' che era stato protagonista delle precedenti Esposizioni nazionali, quei bambini di marmo che avevano fatto venire la febbre a Vincenzo Vela (92) e che ora lasciavano il posto a contadini e operai vittime dell'ingiustizia sociale, a vangatori, emigranti, orfani, tutti ritratti nei gesti del dolore e della fatica con l'esplicito intento di investire l'opera d'arte di contenuti umanitari e polemici. "Oggi l'anima è venuta: – si leggeva sul 'Secolo' di Milano, a conferma delle intenzioni di molti artisti presenti alla mostra – l'arte si mostra, quale deve essere, interprete della vita nazionale, del pensiero, dei bisogni, delle speranze dei contemporanei. Da quelle statue esce una voce che è dolore e protesta e risponde a quelle che sorgono d'intorno" (93): affermazioni che fanno intuire l'importanza dei temi sociali e del soggetto "politico", quale si manifestava ne L'oratore di Longoni, dipinto fra i più discussi dell'Esposizione sia per l'esplicito riferimento alla lotta di classe che per la novità della tecnica divisionista. Alla vigilia dell'Esposizione, la rivista 'Cronaca d'Arte' aveva ospitato un editoriale di Vittore Grubicy significativamente intitolato Le nuove battaglie dell'arte dove si auspicava l'avvento di poetiche figurative aggiornate sulla sensibilità contemporanea e capaci, attraverso l'applicazione di tecniche esecutive sperimentali, di opporsi al formalismo di maniera gradito alla committenza ufficiale ed anche in grado di affrontare con soluzioni espressive più consone il dibattito in corso sulla rappresentazione della realtà e dei suoi traslati. L'editoriale iniziava dichiarando che "l'arte non può essere stazionaria ... è – o dovrebbe essere – sempre l'eco dei bisogni e delle tendenze sociali. Da ciò un'evoluzione incessante negli obbiettivi dell'arte ed una trasformazione assidua nel suo linguaggio, ossia nelle maniere di esprimere

sempre nuovi concetti. Ogni passo avanti, ogni tentativo di conquista nelle regioni del nuovo implica una lotta ... contro il pubblico ... i colleghi ... le difficoltà”(94).

La Maternità di Gaetano Previati fu l’opera intorno alla quale si verificò il contrasto più acceso poiché in essa il soggetto e lo stile non corrispondevano ad alcuna delle convenzioni vigenti, essendovi carente il disegno a favore della tecnica filamentosa e molto rarefatta la componente simbolica, tutta affidata all’astrazione della luce e non agli estetismi letterari della cultura decadente. Alla Triennale di Brera, il grande quadro era esposto di fronte alle Due madri di Segantini, che invece era piaciuto per la resa naturalistica della scena e per la stessa frantumazione divisionista del colore che in quel caso sembrava rispondere agli effetti di luce richiesti dalla dominante notturna: un confronto forse suggerito dallo stesso Grubicy, che alla mostra debuttava come paesista e che già andava progettando l’aggregazione di un movimento di carattere modernista basato sulla ricerca, anche scientifica, degli effetti luminosi nella pittura. La scelta naturalista di Segantini – che all’Esposizione di Berlino avrebbe invece riservato l’inquieto simbolismo delle Lussuose al Nirvana – interessava a Grubicy come contrappunto all’audacia ‘ideista’ di Previati, la cui Maternità era divenuta catalizzatrice di un dibattito estetico ed ideologico che doveva costituire la base concettuale e metodologica del gruppo divisionista auspicato dall’artista-teorico (95), e quasi abbozzato nelle molte pagine da lui scritte in occasione della Triennale milanese. Queste riguardavano in special modo Angelo Morbelli, l’unico a presentare in mostra opere, come Alba, condotte con il metodo dei colori divisi stigmatizzato da Chirtani sulle colonne del ‘Corriere della Sera’ essendo stile che “ha la sua radice nella scienza, ed è una trovata estera che ha avuto un certo incontro nelle Esposizioni dei rifiutati in Parigi” (96); Giuseppe Mentessi, che in Ora triste aveva studiato i riflessi colorati della luce attribuendo alla scena una colorazione azzurro-violacea molto consona all’intensa malinconia del soggetto; Plinio Nomellini, interessato al tema sociale ed impegnato a svolgerlo tenendo presente gli “antagonismi del colore” (97) e le ricerche all’aria aperta precisamente dimostrate nella forte composizione di Piazza Caricamento a Genova.

Il progetto di Grubicy si doveva tuttavia scontrare con successive difficoltà, prima fra tutte l’indebolirsi del fronte unitario di lotta causato dalla rottura con Segantini, dalla quasi totale cessazione della sua stessa attività pubblicistica, e infine dalla scomparsa di molti fogli polemici che erano stati favorevoli al nuovo indirizzo sperimentale ora visto, dalla vincente critica conservatrice, come “aberrazione” rispetto alla giusta linea sentimentale e sociale che già avrebbe avuto la meglio alla Triennale del 1894 (98). Si intende quella rivolta a narrare con dovizia di particolari ed esplicite didascalie morali le sventure delle classi subalterne, dal momento che lo stesso impegno civile, ma affidato a soluzioni formali coerenti con le ricerche in atto nell’Europa di fine secolo, era evidente nel concetto di “arte per l’idea” perseguito da Pellizza da Volpedo e approfondito sulle pagine della rivista ‘La Triennale’, diretta da un collettivo di artisti tra cui spiccavano Leonardo Bistolfi e il redattore capo Giovanni Cena e apparsa nel 1896 a Torino a commento della mostra della Società Promotrice dello stesso anno (99). L’obbiettivo era quello di circoscrivere un simbolismo “positivo” che unisse alla tecnica artistica l’indagine sul vero a sua volta

individuato come matrice di idee universali ed attuali in parallelo con gli sviluppi del pensiero contemporaneo, così come Pellizza auspicava in un'inchiesta condotta nel 1898 sulla formazione dell'artista il quale, dopo ricerche puramente tecniche doveva giungere "alla rappresentazione oggettiva della natura materiale, ... oggi che per opera di molti forti campioni del cosiddetto naturalismo l'arte ha potuto perfezionare i suoi mezzi rappresentativi, oggi, dico che un nuovo alito va diffondendosi ... da un'arte sorella, la letteratura, e che si esprime con la parola idealismo, l'artista se vuol essere del suo tempo, non si può arrestare alla realtà semplicemente, ma per mezzo di questa deve esprimere delle idee" (100).

Realtà e idea si sarebbero da quello stesso anno amalgamate nella travagliata composizione del Quarto Stato, dove il pittore individua nel tema di denuncia sociale riferito alle condizioni di miseria delle plebi rurali il dato realistico da analizzare, ma anche il punto di partenza per corrispondere al mandato dell'arte moderna che chiedeva all'artista di valersi sia dell'estetica scientifica contemporanea sia del ricco bagaglio della storia dell'arte, dal quale Pellizza ricava i modelli raffaelleschi, ideali appunto e portatori di bellezza, che nobiliteranno formalmente i protagonisti della sua monumentale e incompresa epopea. La Triennale del 1896 fu del resto il principale crogiuolo del pensiero simbolista italiano annoverando come testi di riferimento La processione di Pellizza, il Re Sole di Previati, Incensum Domini di Morbelli, Il dolore confortato dalla fede di Segantini, il trittico Sinfonia crepuscolare di Grubicy, La bellezza della morte di Leonardo Bistolfi, opere che nella loro varietà riassumevano i problemi critici ormai peculiari dell'arte di fine secolo: l'esigenza di un'estetica connaturata alle richieste della moderna società democratica, il rapporto tra vero e simbolo, la portata sociale della tecnica divisionista, la poetica degli stati d'animo(101). Un così nutrito bagaglio di questioni artistiche portato alla luce da gruppi intellettuali spesso aggiornati su quanto si veniva attuando nella cultura europea contemporanea, non poteva non sollecitare la partecipazione comunitaria all'approfondimento e alla risoluzione di questioni ritenute in primo luogo sociali e inoltre partecipi di un sincretismo estetico e filosofico che investiva tutti gli aspetti della creazione poetica, che sempre più si intendeva preservare dalla volgarità e dai limiti angusti del provincialismo. Nell'ambito di tale predisposizione culturale si collocano le ultime importanti manifestazioni espositive del secolo, vale a dire la Festa dell'Arte e dei Fiori inaugurata a Firenze nel 1896 con l'intenzione di riportare nella città dei macchiaioli e dei revivals lo spirito dei tempi nuovi rappresentato in special modo dagli sviluppi del naturalismo e dall' 'avanguardia' divisionista (102); ma soprattutto, nel 1895, dalla I Biennale di Venezia che, rilanciando il mito della città lagunare, innestava nella sua tradizione antiquariale e artigianale nuove occasioni di mercato internazionale e proponeva nello stesso tempo un modello mitteleuropeo, quello monacense, che si voleva garante nei confronti di spinte localistiche e conservatrici.

Non a caso nei documenti dei Consigli comunali si ribadiscono le intenzioni di incrementare l'immagine moderna di Venezia "col richiamarvi anche più numerosi i forestieri e col farne grado grado uno dei centri più ragguardevoli del commercio artistico. A conseguire però codesti risultati, – si legge negli Atti del 1894 - importa

che la mostra veneziana abbia un suggello suo proprio, una impronta che la distingua spiccatamente da tutte quelle che finora si sono seguite in Italia ... il pubblico è stanco delle solite esposizioni farraginose ... è indispensabile che al senso di sbalordimento, di fatica, talvolta di tedio, prodotto dalla moltitudine affastellata delle opere, sottentri la convinta ammirazione che desta in noi una scelta parca e sagace di lavori squisitamente originali” (103). Il risultato della I Biennale non fu però molto diverso da quello ottenuto da altre rassegne nostrane: alle molte scene contadine ispirate dal verismo sociale si univano le varie declinazioni simboliste della Parabola di Laurenti, della Fortuna di Ettore Tito, del Supremo convegno di Giacomo Grosso, dipinto, quest’ultimo, esemplato sulla più piccante arte da salon che avrebbe ottenuto un vero plebiscito dai voti della giuria popolare, confermando la diffusa ammirazione per opere ove il contenutismo prevaleva sull’esperimento formale. Minor entusiasmo avevano sollevato il tema sociale di Per ottanta centesimi di Morbelli, il dichiarato idealismo del Trasporto di una vergine di Previati, l’eleganza preraffaellita della Madonna degli Angeli di Sartorio, mentre la grande tempera di Michetti La figlia di Jorio e Il ritorno al paese natio di Segantini venivano premiati dalla Giuria dell’Esposizione che ribadiva in questo modo il livello europeo raggiunto dai due artisti, anche se la lettura delle opere, nella relazione stesa da Adolfo Venturi, risulterà più attenta ai contenuti che non alle innovazioni formali (104).

Quello della critica d’arte, sino ad allora campo privilegiato di letterati e palestra di ecfrasi spesso in conflitto con le effettive intenzioni dell’opera, sarebbe diventato un importante argomento di discussione in seno al comitato organizzatore della Biennale che nel 1897 bandiva un premio per quegli studi critici che si fossero dimostrati attenti agli aspetti tecnici dell’arte, al bagaglio di cognizioni storiche, filosofiche e letterarie necessario a comprenderne la genesi, ai contenuti pedagogici e alla bella scrittura. Sebbene gratificati di un secondo premio ex aequo, Ugo Ojetti e Vittorio Pica si imporranno allora quali rappresentanti delle tendenze moderniste essendo il primo convinto assertore dell’autonomia dell’esercizio critico e della necessità dell’arte nella vita sociale; e il secondo impegnato in una militanza che gli avrebbe creato nel tempo qualche ostilità per l’assiduo interesse rivolto agli impressionisti e per una eccentricità di giudizio che l’avrebbe tacciato di appartenere al “piccolo numero dei buongustai d’arte , destinato così sovente ad essere in dissidio con la maggioranza del pubblico” (105). Intanto, fra polemiche organizzative e pressanti istanze corporative, la Biennale del 1899 proponeva, accanto alla retrospettiva di Favretto, alcuni capolavori dell’ideismo mitteleuropeo, di Khnopff, Hodler, Klimt (106); la grande mostra personale di Michetti e quella di Sartorio, che schierava il trittico Le vergini savie e le vergini stolte, il suo “commiato dalla fede preraffaellita” (107), e il dittico La Gorgone e gli eroi e la Diana d’Efeso e gli schiavi, esiti monumentali dell’assiduo studio sui maestri della “Rinascenza italiana” e su una classicità indagata alla ricerca di suggestioni simboliste, come aveva insegnato Gabriele D’Annunzio alimentando il decadentismo di fine secolo. D’altra parte ne La beata riva, il trattato di estetica pubblicato da Angelo Conti nel 1900, la lettura delle opere antiche è nettamente predominante rispetto alle attenzioni rivolte all’arte contemporanea, poiché la scelta di collocare la creazione artistica in una dimensione

atemporale favoriva la cancellazione della prospettiva storica e con essa l'allontanamento dalle imperfezioni della realtà contingente: e nulla pareva più puro e incontaminato dell'arte dei grandi maestri del passato (108). Ma è chiaro che la resurrezione di antiche civiltà, di miti e di eroi appartenuti a un mondo ritenuto moralmente integro non poteva non avere come riferimento i contenuti e le forme dello storicismo, quelli che trionferanno, ad esempio, nell'immaginifica architettura del Vittoriano e nelle decorazioni del Parlamento e del Senato, mentre la sensibilità sperimentale maturata nel fervido laboratorio dell'idealismo – fra i divisionisti e la scultura di Medardo Rosso - doveva attendere gli anni del Futurismo per trovare il giusto esito al proprio credo modernista.

NOTE

B.Cinelli, Firenze 1861: anomalie di una esposizione, in 'Ricerche di Storia dell'arte', 18, 1983, pp.21-36.

Ibidem, p.22.

Si veda in C.Paolini, A.Ponte, O.Selvafolta, Il bello "ritrovato". Gusto, ambienti, mobili dell'Ottocento, Novara 1990, p.448.

Si veda in E.Colle, Monumenti domestici all'Esposizione fiorentina del 1861, in 'Artista. Critica dell'Arte in Toscana', 1990, p.114.

Ibidem, p.116.

B.Cinelli, op. cit., p.26

Per questo argomento si veda A.Asor Rosa, Conclusioni e crisi del Risorgimento (1849-1870), in 'Sintesi di storia della letteratura italiana', Firenze 1972, pp. 344-356.

C.Del Bravo, La natura per artisti toscani del XIX secolo, in 'Disegni italiani del XIX secolo', catalogo della mostra, Firenze 1871, pp.17-19.

B.Cinelli, op. cit., pp.27-28. Per un panorama della scultura postunitaria si veda S.Grandesso, Verso il Realismo in scultura. La fortuna delle scuole regionali, in L'Ottocento in Italia. Le arti sorelle. Il realismo 1849-1870, a cura di C.Sisi, Milano 2007, pp.147-173.

M.Calderini, Antonio Fontanesi. Pittore paesista, Torino 1901, p.89.

B.Cinelli, op. cit., p.30.

B.Cinelli, op. cit., pp.31-32.

C.Del Bravo, Milleottocentosessanta, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', 1975, 2, pp.779-795.

E.Spalletti, Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861), Firenze 1985, pp.191-192.

Si veda L.Lombardi, Mussini a Siena: la svolta dell'Istituto di Belle Arti, in Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l'Accademia in Europa nell'Ottocento, catalogo della mostra a cura di C.Sisi e E.Spalletti, Cinisello balsamo 2007, pp.140-142, 154, 166.

C.Del Bravo, Angiolo Visconti e la gioventù di Amos Cassioli, in 'Antichità viva', 6(1967), pp.3-28.

A proposito di queste opere e della loro interpretazione si vedano C.Del Bravo, La natura cit., pp.93-93, 96-97; Id., Per Alessandro Franchi, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', 1972, 2, pp.737-759; Id., Milleottocentosessanta cit., pp.

C.Del Bravo, Milleottocentosessanta cit., pp.

Ibidem, p.

B.Celentano, Due settennii nella pittura, Roma 1883.

Si veda in L.Martorelli, Ricerca della verità e impegno sociale: nascita delle collezioni d'arte moderna a Napoli, in 'Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero', catalogo della mostra, Milano 1988, p.129.

Si veda in C.Sisi, Il Quarantotto e il dibattito sul vero tra Napoli e Firenze, in Civiltà dell'Ottocento. Cultura e società, catalogo della mostra, Napoli 1997, p.101.

P.Levi l'Italico, Domenico Morelli nella vita e nell'arte, Roma-Torino 1906, p.27.

L.Martorelli, op. cit., p.130.

Ibidem

E.Spalletti, op. cit., pp.111-113.

Si veda in E.Spalletti, op. cit., pp.117-118.

L.Martorelli, op. cit., pp.131-132.

Della medaglia conferita al prof. Stefano Ussi dal Giurì internazionale di Parigi, in 'Scritti d'arte di Diego Martelli' scelti a cura di A.Boschetto, Firenze 1952, p.21.

Romanticismo e Realismo nelle arti rappresentative, in 'Scritti d'arte cit.', pp.204-205.

- X., Polemica artistica, in 'La Nuova Europa', 19 novembre 1862.
- T.Signorini, Come l'assenza della critica isterilisce gli ingegni, in 'Gazzettino delle Arti del Disegno', anno I, n.8, 9 marzo 1867, p. 60 (consultato nell'edizione a cura di A.M.Fortuna, Firenze 1968).
- Ester, Quadro di Demostene Macciò, in 'Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti del Disegno', IV, maggio 1857, p.306.
- D.Martelli, L'arte che sia ?, in 'Gazzettino delle Arti del Disegno', anno I, n.17, 11 maggio 1867, pp.130-131.
- D.Martelli, Esposizione del gruppo del sig. Salvatore Grita rappresentante la Notte del 27 maggio 1860 in Palermo, in 'Gazzettino delle Arti del Disegno', anno I, n.2, 31 gennaio 1867, pp.12-14.
- T.Signorini, Per Silvestro Lega, ricordo. Firenze 1896, pp.8-9.
- C.Del Bravo, La natura cit., pp.22-24.
- G.Rovani, Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera, in 'Gazzetta Ufficiale di Milano', 12 settembre 1862.
- A.Villari, "Poter dire sono italiano". La pittura di storia dalla rivoluzione del 1848 al primo decennio dell'Italia unita, in L'Ottocento in Italia cit., pp.33-34.
- T.Signorini, Il ritratto di Sua Maestà il Re del Prof. Cav. Stefano Ussi, in 'Gazzettino delle Arti del Disegno', anno I, n.10, 23 marzo 1867.
- T.Signorini, L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze, VII, in 'Gazzettino delle Arti del Disegno', anno I, n.4, 9 febbraio 1867, p.28.
- C.Tenca, Esposizione di Belle Arti nell'I.R. palazzo di Brera, in 'Rivista Europea', s.III, nn.8-9, agosto-settembre 1845, p.313.
- F.Leone, Il ritratto, in L'Ottocento in Italia cit., pp.61-64.
- Id., L'esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze', VI, in 'Gazzettino delle Arti del Disegno', anno I, n.3, 2 febbraio 1867, p.19.
- C.J.Cavallucci, Rivista delle opere esposte nelle sale della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze, in 'Bullettino delle Arti del Disegno', 30, 27 luglio 1854.
- Si vedano le questioni dibattute sulla 'Rivista minima' in R.Bigazzi, I colori del vero. Vent'anni di narrativa :1860-1881, Pisa 1978, p.226, nota 6.
- 47.Si veda in F.Dini, I macchiaioli e il realismo, ovvero il realismo dei macchiaioli, in Da Courbet a Fattori. I principi del vero, catalogo della mostra a cura di F.Dini, Milano 2005, p.14.
48. G.Ragusa-Moleti, Il realismo-Studio, Palermo 1878, p.24.
49. Si veda in E.Spalletti, op. cit., pp-192-193.
50. Ibidem, pp.196-197.
- 51.D.Martelli, Giuseppe Abbati, in Scritti d'arte cit., Firenze 1952, pp.218-219.
- 52.U.Panichi, Maestri dogmatici e giovani ribelli, in 'Gazzettino delle Arti del Disegno', anno I, n.16, 4 maggio 1867, p.123.
- 53.C.Del Bravo, La natura cit., p.22.
- 54.P.Stivani, Il trionfo del vero nell'Italia postunitaria (1862-1873), in Il secondo '800 italiano. Le poetiche del vero, catalogo della mostra, Milano 1988, p.75.
- 55R.Maggio Serra, Il vero e il paesaggio in Piemonte: vent'anni di polemiche e dibattiti, in Il secondo '800 cit., pp.91,92.

- 56.Ivi, p.93.
- 57.Ivi, p.94.
- 58.Ivi, p.97.
- 59.E.Farioli, Il Veneto e l'Emilia, in Il secondo '800 cit., p.105.
- 60.Ivi, p.107.
- 61.C.Poppi, Il fantasma dell'arte unitaria: un viaggio attraverso le esposizioni nazionali, in Il secondo '800 cit., p.59.
- 62.F.Mazzocca, Dal realismo alla Scapigliatura 1849-1880, in Ottocento lombardo. Arti e decorazione, Milano 2006, pp.247-260.
63. Si veda a proposito Mostra della Scapigliatura. Pittura, scultura, letteratura, musica, architettura, catalogo della mostra a cura di A.M.Brizio, L.Caramel, D.Isella, Milano 1966; Dalla Scapigliatura al Futurismo, catalogo della mostra a cura di F.Caroli, A.Masoero, Milano 2001.
64. C.Boito, Rassegna artistica, in 'Nuova Antologia', XVII, 1871, pp.418-420.
65. M.Rosso, L'impressionismo nella scultura, si veda in P.Barocchi, Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento. Dal Bello ideale al Preraffaellismo, Messina-Firenze 1972, p.357.
- 66.Si vedano i capitoli specifici in Maestà di Roma. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti, catalogo della mostra a cura di S.Pinto, L.Barroero, F.Mazzocca, Milano 2003.
67. G.Capitelli, La pittura sacra, in L'Ottocento in Italia cit., pp.47-49.
68. Ibidem, p.47.
69. C.Abbatecola, Guida e critica della Grande Esposizione Universale di Belle Arti di Napoli del 1877, Napoli 1877; F.Netti, Scritti critici, a cura di L.Galante, Roma 1980, p.141 e ss.; V.Bindi, L'arte e la XIIa Esposizione Promotrice di Napoli, Napoli 1876, pp.17-18, 24.
70. Questa produzione artistica, legata alle esigenze del mercato governato da Goupil, Ernest Gambart e Luigi Pisani, è documentata dalle numerose riproduzioni fotografiche dell'Archivio Alinari.
71. F.Netti, op. cit., pp.147-149.
72. M.M.Lamberti, L'esposizione nazionale del 1880 a Torino, in 'Ricerche di Storia dell'arte', 18, 1982, pp.42-44.
73. R.Giovagnoli, Spartaco. Racconto storico illustrato del secolo VII dell'Era romana, Milano 1874.
74. M.M.Lamberti, op. cit., pp.37-39.
75. A.Cecioni, Opere e scritti, a cura di E.Somaré, Milano 1932, p.83.
76. M.M.Lamberti, op. cit., p.44.
77. Citazione dalla recensione dello scultore Fiorenzo Emilio Zuccaro, in 'Gazzetta del Popolo', n.162, 11 giugno 1880, riportata in M.M.Lamberti, op. cit., p.54.
78. C.Borghesi, La prima vittoria. Ricordi dell'Esposizione di Torino, Roma 1881, p.115.
79. Si veda in A.Cecioni, op. cit., p.99.

80. L.Lombardi, *Il Naturalismo in Toscana*, in *Pittura dei campi*. Egisto Ferroni e il Naturalismo europeo, catalogo della mostra a cura di A.Baldinotti e V.Farinella, Livorno 2002, pp.61-80.

81. M.M.Lamberti, 1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti, in *Storia dell'arte italiana*. Parte seconda. Dal Medioevo al Novecento. Volume terzo. Il Novecento, Torino 1982, p.44.

82. Ibidem, p.45.

83. G.Cellini, *Per la Bellezza* (Conferenza tenuta nella sala dell'Associazione Artistica Internazionale), in 'Cronaca Bizantina', IV, 1 maggio 1884, n.9.

84. Ibidem.

85. G.D'Annunzio, *Esposizione d'Arte*. III. I paesisti, in 'Fanfulla della Domenica', 11 febbraio 1883, n.6.

86. M.M.Lamberti, 1870-1915 cit., pp.51-53.

87. Si veda in G.Piantoni, *La Cronaca Bizantina*, *Il Convito e la fortuna dei preraffaelliti a Roma*, in *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1890*, catalogo della mostra, Roma 1972, p.XXXVI.

88. E.Scarano, *Dalla 'Cronaca Bizantina' al 'Convito'*, Firenze 1970, p.64.

89. M.M.Lamberti, 1870-1915 cit., pp.58-62.

90. A.Munoz, *Aristide Sartorio*, Roma 1909, p.X.

91. G.Macchi, *L'arte a Brera*, II, in 'La Lombardia', Milano, 8 luglio 1891.

92. Si veda in A.Scotti, *Milano 1891: la prima Triennale di Brera*, in 'Ricerche di Storia dell'arte', 18, 1983, p.60.

93. *L'Esposizione di Belle Arti*, I, *La Scultura*, in 'Il Secolo', Milano 9-10 maggio 1891.

94. V.Grubicy, *Le nuove battaglie dell'arte*, in 'Cronaca d'arte', I, 21 dicembre 1890, n.1.

95. Si veda in A.M.Damigella, *La pittura simbolista in Italia 1885-1900*, Torino 1981, pp.94 e ss.

96. L.Chirtani, *A Brera*. Discorsi e ritagli, in 'Il Corriere della Sera', 15-16 maggio 1891.

97. G.Macchi, *I concorsi di Brera*, in 'La Lombardia', Milano 30 ottobre 1889.

98. Si veda in A.M.Damigella, op. cit., p.120.

99. M.M.Lamberti, 1870-1915 cit., p.87.

100. G.Pellizza, *Per l'avvenire dell'arte*, in 'Gazzetta degli artisti', 15 ottobre 1898.

101. A.M.Damigella, op. cit., p.174.

102. Si veda *Festa dell'Arte e dei Fiori: prodromi novecenteschi*, in M.Pratesi e G.Uzzani, *La Toscana*, Venezia 1991, pp.5-36.

103. Si veda in M.M.Lamberti, 1870-1915 cit., p.102.

104. Ibidem, p.106.

105. *Relazione della giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla II Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, pp.11-12; si veda in M.M.Lamberti, 1870-1915 cit., pp.108-109.

106. A.M.Damigella, op. cit., p.143.

107. G.A.Sartorio, Le confessioni e le battaglie di un artista, in 'Il secolo XX', VI, agosto 1907, n.8, p.624.
108. A.M.Damigella, op. cit., pp.157 e ss.

Illustrazioni

- 1.Stefano Ussi, La cacciata del Duca d'Atene. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.
- 2.Francesco Saverio Altamura, I funerali di Buondelmonte. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- 3.Antonio Fontanesi, Dopo la pioggia. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.
- 4.Antonio Ciseri, Il martirio dei fratelli Maccabei. Firenze,Santa Felicità.
- 5.Filippo Palizzi, Dopo il diluvio. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.
- 6.Giovanni Fattori, Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.
- 7.Telemaco Signorini, La sala delle agitate. Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.
- 8.Giuseppe De Nittis, La traversata dell'Appennino. Napoli, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte.
- 9.Alfredo D'Andrade, Ritorno dai boschi al tramonto. Genova, Accademia Ligustica.
- 10.Daniele Ranzoni, I figli Troubetzkoy. Milano, Galleria d'Arte Moderna

- 11.Cesare Fracassini, I martiri gorcomiensi
- 12.Michele Cammarano, La breccia di Porta Pia. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte
- 13.Achille D'Orsi, Proximus tuus. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- 14.Domenico Morelli, Le tentazioni di sant'Antonio. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- 15.Adolfo Tommasi, Primavera. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti.
- 16.Guglielmo Ciardi, Messidoro. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- 17.Francesco Paolo Michetti, Il voto. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- 18.Leonardo Bistolfi, La bellezza della Morte. Borgo San Dalmazzo, Cimitero.
- 19.Giovanni Segantini, Le due madri. Milano, Galleria d'Arte Moderna.
- 20.Giovanni Segantini, Per le cattive madri prima del Nirvana. Vienna, Kunsthistorisches Museum, Neue Galerie in der Stallburg.
- 21.Luigi Nono, Refugium peccatorum. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.
- 22.Giulio Aristide Sartorio, La Gorgone e gli eroi. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.