

Telemaco Signorini e gli studi dal vero

5 e cont.

di Anna Irene Cesarano



Silvestro Lega *Il dopo pranzo sotto il pergolato*

Piero Torriano nella sua monografia su Telemaco Signorini, così scandisce le tappe essenziali del movimento macchiaiolo: "Si iniziano nel 1848 gli studi del vero, riapparendo la natura nuda e libera da qualunque influenza di scuola. Le nuove ricerche diventano grado grado più ardite con le informazioni recate da Parigi nel 1855 dal Morelli, dall'Altamura e dal Tivoli e con le visite alla raccolta Demidoff, dando luogo alla cosiddetta *macchia* che fu violenta di chiaroscuro e non altro. Verso il 1862 infine, fondandosi la scuola di Piagentina [...] la macchia che intanto era pervenuta a rafforzare il languido chiaroscuro acca-

demico e a rompere molti schemi convenzionali, viene superata da molti stessi artisti, i quali si spinsero più innanzi in nuove ricerche di ambiente di carattere locale, di scelta rappresentativa per conquistare quella sincerità di sentimento e quell'amore per tutta la natura [...]".

Secondo Adriano Cecioni, influente teorico del gruppo dei Macchiaioli, la macchia è base, e come tale rimane nel quadro. Il vero risulta da macchie di colore e di chiaro-scuro, ciascuna delle quali ha un valore proprio che si misura col mezzo del rapporto. In ogni macchia questo rapporto ha un doppio valore, come chiaro o scuro e come colore. Quando si dice: il tono è giusto per colore, ma non per valore, vuol dire che è troppo chiaro o troppo scuro, in rapporto agli altri toni.

"L'ispirazione dei Macchiaioli risponde al profondo moto d'idee e di poesia che dette il Risorgimento italiano", asserisce il famoso critico d'arte Emilio Cecchi, che aggiunge come, rapportando la vicenda del movimento toscano al coevo contesto europeo, una cosa in particolare sconcerca di tali artisti la *genuinità del loro fiorire*: "L'ispirazione dei Macchiaioli proruppe con purezza ed energia meravigliose, e austerità stilistica da reggere ogni paragone più egregio" (cfr., Cecchi, 1963, p.14).

Unitamente a tali qualità Cecchi individuava del movimento toscano una sorta di identità linguistica e culturale, intravedeva in alcuni scorci paesistici di Fattori un'analogia con quelli di Piero della Francesca e in modo più stringente con l'Angelico; recuperando un'antica schiettezza e semplicità quattrocentesca riaffermatasi nella *felicità della natura paesana*. Tali simili intuizioni, approfondite con saggezza dagli studi più recenti, hanno superato le scarne e vuote polemiche sul movimento Macchiaiolo di metà ottocento, sul presunto provincialismo dei toscani, su una presunta non cultura dei nostri pittori e soprattutto su una loro sudditanza nei confronti del movimento artistico dell'impressionismo francese, forse evocata dalla fraintesa ingenuità di modi (solo apparente) nell'approdo dei nostri pittori al vero, che secondo taluni caratterizza la loro arte. Proprio l'approccio a quella *natura paesana*, individuata da Cecchi come momento aulico della poesia dei Macchiaioli, per scorrere poi ai paesaggi suggestivi e intimi di Castiglioncello e Piagentina, nei quali la natura appare raffigurata nelle sue sottili variazioni luministiche e atmosferiche, crea quella sorta di magia del paesaggio domestico che connota la loro arte.

Da questa felice fusione di arte e vita quotidiana, tra schiettezza del vivere e essenzialità dei mezzi espressivi, i Macchiaioli ritrovano l'originalità della loro arte e un approccio intimo, solenne, scabro, controllato, garbato del vero. Secondo Beatrice Avanzi (2013), conservatore del Museo d'Orsay e curatrice della mostra parigina *Les Macchiaioli 1850-1877, Des impressionnistes italiens?*, la modernità dei Macchiaioli si percepisce tutta nel rapporto diretto con la luce, nell'immediatezza della percezione e nella capacità di tradurre questa immediatezza sulla tela attraverso il dato naturale. Così se gli impressionisti finiranno per dissolvere la forma nella luce, i Macchiaioli la mantengono sempre, seppure attraverso un linguaggio sintetico, una struttura che affonda le sue radici nel Rinascimento e dunque evoca lo spirito tutto italiano del Quattrocento. I Macchiaioli attingono direttamente ai grandi maestri della pittura toscana come Paolo Uccello, Piero della Francesca, ma anche Giotto, Beato Angelico, sono appunto i riferimenti che attraversano la loro pittura con una forza possente e una naturalezza sconvolgente.

Basta osservare le meravigliose tele dipinte da Silvestro Lega come *Il Canto dello stornello*, con le tre giovani donne di fronte a un pianoforte e illuminate da una finestra che offre allo sguardo lo struggente scorcio delle colline toscane, per ritrovare le linee autentiche della tradizione italiana. In *La Visita* possiamo cogliere addirittura una sintassi originaria della costruzione quattrocentesca che ci riporta direttamente a Beato Angelico e alla sua predella dell'*Annunciazione* di Cortona. Osservando *Il dopo pranzo sotto il pergolato*, si colgono tangibili echi della *Flagellazione* di Piero della Francesca, si rinvengono nella geometria degli spazi e nei volumi prospettici, che il più intimista dei pittori Macchiaioli adotta nelle sue suggestive scene di vita familiare, o ancora in un altro quadro del 1866 di Lega e intitolato *Curiosità*, dove la scena modesta e laica di una donna che dietro le imposte del balcone di casa cerca di scorgere quello che accade in strada, ci rimanda a quel meraviglioso candore e quella essenziale classicità dell'architettura compositiva degli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni. Questa apparente contraddizione della pittura Macchiaiola, moderna e rivoluzionaria, ma al tempo stesso ancorata alla pittura del Quattrocento e alla grande tradizione medievale e rinascimentale, è uno degli aspetti più affascinanti e interessanti di questo movimento. Critici come Ugo Ojetti, grande scrittore e saggista, colsero per primi questo nesso tra la pittura dei Macchiaioli e la pittura toscana del Trecento e del Quattrocento, ben esplicitato dalle parole del critico d'arte, nonché di letteratura, Emilio Cecchi (1926) che soleva dire a tal proposito che i Macchiaioli avevano nel sangue l'eredità dei maestri della pittura del Quattrocento, che attingevano a quel bagaglio culturale con una sensibilità vaga e forte, riconoscendo l'importanza più intima di un lascito artistico fondamentale.

Attingere dal passato per andare verso il futuro, questa la peculiarità dei Macchiaioli, che inseguivano il rapporto diretto e immediato con la realtà, senza filtri, per amore del sentimento e della natura. Ed è proprio a quella *natura paesana* che si consegnarono anima e corpo, quando nell'estate del 1856, un giovanissimo Telemaco Signorini e Vito D'Ancona partirono per Venezia, per dare nuova linfa al proprio estro creativo, alla ricerca di un'atmosfera luminosa, di una luce vivida, consona alle loro nuove esigenze formali, cercando la verifica dal vero delle teorie finora dibattute; per rischiarare i molti fermenti artistici che turbavano le menti e gli animi dei giovani artisti fiorentini. Lo stesso Signorini ci racconta quest'episodio nel *Gazzettino delle arti e del disegno*, quando un giorno di giugno 1856, dopo una serata di baldoria al *Caffè Michelangiolo*, lui e D'Ancona furono svegliati dai compagni al grido di "viva i viaggiatori" e forzatamente accompagnati alla diligenza, e una volta saliti "raggiunti da mazzi di fiori scagliati graziosamente sulle loro teste" (Signorini, 1867, p.175).

Una volta giunti a Venezia Signorini intraprende un percorso emozionale che diede pieno sfogo alla sua concezione di "macchia", cercando conferme sulle potenzialità di quel "macchiare", che Giorgio Vasari attribuiva alla pratica di Tiziano. Questo soggiorno si rivelerà molto importante per Signorini, egli infatti, acquisisce la certezza che la *macchia* possa essere lo strumento attraverso cui ottenere una presa rapida e potente sulla realtà contemporanea, la sola musa ispiratrice del pittore moderno, non costituendo più uno stadio intermedio di esecuzione pittorica, una convenzione che consentiva l'immediatezza nel rapporto con il vero. Si palesa in lui un nuovo dialogo con la natura e la realtà circostante, seguendo le istanze di verità e sincerità che la filosofia positivista, la quale si andava affermando, attribuiva come caratteristiche peculiari al pittore moderno.

Ed è proprio la lettura delle teorie di Proudhon, precisamente *Du principe de l'art et sa destination sociale*, libro la cui prima edizione fu posseduta sia da Martelli, sia da Signorini, che ebbe nel giovane, artista uno dei primi ed entusiastici seguaci, e il raffronto con quelli che chiama *i maestri macchiaioli dell'antichità*, che si attua una vera e propria metamorfosi del giovane pittore in seno ad un'autentica rivelazione artistica. Da tutto questo deriva uno sguardo diverso nell'osservare la pittura dei grandi maestri del passato, non la ricostruzione di un passato idealizzato, etereo, ma la riscoperta e la rivisitazione di quello stesso passato con uno spirito nuovo e un sentimento umano del presente, che caratterizzerà l'atteggiamento dei Macchiaioli verso la pittura del Rinascimento. Videro la luce proprio durante questo soggiorno quegli squarci suggestivi architettonici della città come il *Ponte della Pazienza*, con la luce viva del giorno a irrompere sulla scena e irrorare di sé la scura struttura gotica della Chiesa veneziana dei Carmini, che si impone contro il cielo. Il quadro grazie alla sua resa a forti contrasti chiaroscurali, suggerisce un sentimento d'inquietudine per le donne e il bambino frettolosi e soli nel silenzio oppressivo della città antica. Nell'estate del '58 e del '60 Signorini, con la complicità dei suoi amici Cabianca e Banti, si reca alla Spezia "alla ricerca di un ambiente visivo che rendesse loro più facile, nel diretto rapporto con il vero, la definizione di quel netto contrasto tra luce e ombra capace di individuare la macchia come elemento grammaticale dell'opera" (Monti, 1987, p.10).

Nel contempo tra Montemurlo e Piantavigne ancora Banti Cabianca e Cecioni sperimentavano lo specchio nero. Ne risultarono una serie di dipinti acerbi e forse troppo recisi, *scolpiti a colpi di sole nell'ombra nera*, che dettero scandalo per la loro violenza chiaroscurale. Come lo stesso Cecioni racconta e rammenta di questo periodo così proficuo per i tre amici "Macchiaioli", (Signorini, Cabianca, Banti) che a sua detta "si sfogarono a trattare gli effetti di sole dipingendo delle donne portanti delle brocche d'acqua [...] quando di tono sul mare, quando sotto l'ombra di un arco col sole in fondo e sul davanti del quadro; e a forza di studi, lavori e tentativi arditissimi, fecero in tutto il tempo passato alla Spezia un vero progresso" (Monti, 1987, p.12). Memorabili e indicativi di tale periodo sono *Il merciaio della Spezia* di Signorini, una tela che rappresenta il variopinto merciaio che si aggira per le strade della città, prediletta per la tersa luce marina capace di ombre taglienti e contrasti decisi. Ma già in altre due opere Signorini dimostrerà di aver maturato il nodo della macchia chiaroscurale, nel bozzetto per *l'Alt di granatieri toscani a Calcinato e nell'Artiglieria toscana a Montechiaro*, che nacque da studi eseguiti in Lombardia sui luoghi della seconda guerra d'indipendenza, presentando forti effetti di luce e contrasti tonali, enfatizzati dalla facciata bianca della chiesa, contro cui si addensano in masse d'ombra le figure dei soldati ridotte a macchiette prive di ogni celebrazione patriottica. Comunque il lavoro fu accettato di buon grado all'esposizione di Firenze del 1860 per il tema a carattere militare.

Un altro quadro interessante di questo periodo è *La cacciata degli austriaci dalla borgata di Solferino* del 1860, notevole per l'uso quasi motorio dell'effetto luce sopra i personaggi. L'anno successivo il Signorini eseguì l'opera che alla Promotrice di Torino suscitò un vero scandalo nell'ambiente artistico, che lo fece battezzare col nome di *macchiaiuolo* per la sua violenza di colore e la voluta eccessiva trascuratezza del disegno: *Il ghetto di Venezia*, oggi perduto.

L'opera, dipinta certamente dietro l'esempio di De Camps, mostra dei richiami più orientali che veneziani. Vittorio Pica, famoso critico d'arte, in un suo saggio su Telemaco Signorini, così si esprime sull'artista: "Non credo vi sia stato in Italia, in questa seconda metà di secolo, alcun altro artista che abbia combattuto il tradizionalismo accademico, il convenzionale insegnamento ufficiale e le botteghe [...], con maggiore costanza, con più completo disinteresse, con più vivace arditezza di Telemaco Signorini" (Pica, 1898, pp.323-340). Un simile modo di far pittura si riscontra anche in un altro quadro, eseguito nei mesi seguenti, *Le pescivendole a Lerici*. Esso si apre a una luminosità solare, che permette una vera e propria modulazione di elementi narrativi, attraverso il peso di un lume misurato sopra il volgersi delle figure. Nella luce abbagliante del sole alcune donne sostano attorno alle ceste delle pescivendole, esposte lungo la via affollata che costella il mare.