



Ugo Ojetti

Ritratti d'artisti italiani



www.liberliber.it

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:



E-text

Web design, Editoria, Multimedia
(pubblica il tuo libro, o crea il tuo sito con E-text!)

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Ritratti d'artisti italiani

AUTORE: Ojetti, Ugo

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE:

CODICE ISBN E-BOOK: n. d.

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet:
<http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze/>

TRATTO DA: Ritratti d'artisti italiani / Ugo Ojetti.
- Milano : Fratelli Treves, 1911. - V, 277 p., [14] carte di tav. : ill. ; 20 cm.

CODICE ISBN FONTE: n. d.

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 13 giugno 2017

INDICE DI AFFIDABILITÀ: 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità standard

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

SOGGETTO:

BIO001000 BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA / Artisti, Architetti, Fotografi

DIGITALIZZAZIONE:

Paolo Alberti, paoloalberti@iol.it

REVISIONE:

Catia Righi, catia_righi@tin.it

IMPAGINAZIONE:

Paolo Alberti, paoloalberti@iol.it

PUBBLICAZIONE:

Catia Righi, catia_righi@tin.it

Liber Liber



Se questo libro ti è piaciuto, aiutaci a realizzarne altri.
Fai una donazione: <http://www.liberliber.it/online/aiuta/>.

Scopri sul sito Internet di Liber Liber ciò che stiamo realizzando: migliaia di ebook gratuiti in edizione integrale, audiolibri, brani musicali con licenza libera, video e tanto altro: <http://www.liberliber.it/>.

Indice generale

Liber Liber.....	4
Francesco Paolo Michetti.....	16
Telemaco Signorini.....	55
Marius Pictor.....	83
Edoardo Dalbono.....	99
Filippo Carcano.....	111
Leonardo Bistolfi.....	124
Giovanni Fattori.....	139
Domenico Trentacoste.....	155
Pietro Fragiacomò.....	171
Luigi Serra.....	183
Giuseppe Pellizza.....	194
Ettore Tito.....	210
Davide Calandra.....	224
Guglielmo Ciardi.....	239
INDICE DEI NOMI CITATI IN QUESTO VOLUME.	251

UGO OJETTI

Ritratti
d'Artisti Italiani

Con 14 fototipie.

AD ANTONIO FRADELETTO.

Questo non è o almeno non vuole essere un libro di critica. È soltanto una raccolta di notizie sicure sull'arte e su alcuni artisti italiani degli ultimi anni dell'ottocento. Queste notizie sicure sono più rare di quel che si creda da chi non pensa a raccoglierle e a ordinarle. Sopra uno scultore pericleo o un pittore giottesco quasi tutto è noto quel che ormai può essere noto, e tutto è ormai ordinato in librerie, cataloghi e musei; variano soltanto e varieranno sempre, secondo il gusto dei critici e le teorie degli storici, i giudizi sulle sue opere. Sopra un pittore italiano morto da pochi anni o vivente, poco o nulla si sa: l'elenco dei quadri che ha esposti e che non sono tutti quelli che ha dipinti; qualche volta l'anno e il luogo della sua nascita; la città dove ha vissuto più a lungo. Il resto è, per lo più, fatto di chiacchiere, leggende, dicerie.

Parlo, s'intende, di pittori e di scultori italiani. Su quelli stranieri, anche se son giovani, si sa tutto: quel che fanno e quel che dicono, che faccia hanno, che maestri vantano e che maestri disprezzano, dove sono le loro opere e gli abbozzi delle loro opere, come quando e dove lavorano. In Francia, in Inghilterra, in Germania speciali collezioni di biografie illustrate riuniscono nello stesso catalogo un volume su Besnard o su Rodin a uno su Fouquet o su Houdon, uno studio su Hildebrand

o su Stuck a uno su Dürer o su Holbein, un saggio sopra Watts o sopra Sargent a uno sopra Gainsborough o sopra Lawrence. Da noi, pei nostri artisti moderni, qualche raro articolo su qualche rivista, più spesso su qualche magazine illustrato, – articoli che nove volte su dieci vogliono soltanto accompagnare con poetiche parole una diecina di mediocri illustrazioni. Anzi su dieci articoli consacrati da una rivista italiana a un artista, nove sono consacrati ad artisti stranieri, agili riassunti di quei mille suddetti studii francesi, inglesi, tedeschi.

Vi è qualche eccezione, si intende per confermare questa regola: il volume di Primo Levi sul Morelli, quello di Oreste Raggi sul Tenerani, quello di Marco Calderini sul Fontanesi, quello di Salvatore di Giacomo sul Gemito, quello di Giulio Pisa sul Cremona. Ed esistono critici dotti e sinceri e pronti, capaci di scrivere sulle nostre maggiori esposizioni d'arte saggi di larga veduta e d'equilibrato giudizio. Ma questa critica, se nei migliori scrittori riesce a darci un quadro abbastanza giusto delle condizioni generali dell'arte e del gusto, è pur costretta a un'analisi che spesso stanca i lettori lontani dalle opere delle quali il critico parla. Più che un bene, essa è un male necessario di cui non hanno colpa nè critici nè pittori ma la moda delle esposizioni che non è, come si sa, sorta ieri e che non finirà, come molti sperano, domani.

Anzi, queste cronache critiche delle esposizioni composte fatalmente di sentenze perentorie, hanno contribuito con molti altri fatti, a togliere al pubblico l'abitudine di giudicare da sè, secondo il suo gusto, l'arte contemporanea; abitudine che, anche se conduce a giudizi errati, è preferibile all'indifferenza beata. Infatti agli spettatori più pigri quelle cronache levano l'incomodo di pensare e presentano telegraficamente opinioni bell'e fatte; e a quelli di miglior volontà, non possono offrire tutti quei complessi elementi di giudizio che solo le biografie e gli studii speciali sopra dati artisti riuniscono.

Si aggiunga che nelle scuole medie e nella maggior parte delle università italiane non si insegna per ora nemmeno la storia dell'arte antica, medievale e moderna. A quella dell'arte contemporanea non si pensa neanche in sogno. Così gli studiosi o soltanto i curiosi d'arte e di storia dell'arte sono in Italia, per quattro quinti, autodidatti; e se fra le altre loro occupazioni riescono a leggere qualche libro o a visitare con metodo qualche museo, è naturale che si dedichino soprattutto all'arte italiana universalmente più gloriosa, dal trecento al cinquecento. E poi, esiste un libro appena lodevole che narri la storia dell'arte italiana dell'ottocento? Non ne esistono nemmeno per quella del seicento e del settecento.

Aprite, le nostre migliori riviste d'arte, L'Arte, La Rassegna d'Arte, La Rivista d'Arte, il ministeriale Bol-

lettino d'Arte, e trovatevi, se potete, un articolo sopra un artista nostro degli ultimi cento anni. Poichè niente nei loro titoli e nei loro programmi indica che esse intendono fermare i loro studii al Canova o all'Appiani, bisognerebbe concludere che l'arte dell'ottocento per esse non è arte. E sarebbe assurdo. Ma allora? Allora non resta che confrontarle con le loro compagne d'oltralpe che in ogni numero intercalano saggi su artisti antichi e moderni, con lo stesso ossequio o almeno con la stessa attenzione per gli uni e per gli altri. E solo così in quei paesi beati si evita il pregiudizio di credere l'arte contemporanea, come s'è finito a crederla in Italia, affatto separata da quella antica, indipendente dalle leggi, dai ritmi, dai ritorni ai quali ora l'arte passata ci appare sottomessa, – campata in aria, una nuvoletta che non si sa da quale oceano o da quale palude sia evaporata. Chi ha pensato a definire quel che il Morelli deve allo studio dei pittori settecenteschi napoletani? Chi ha pensato a riunire la pittura moderna di movimento e di luce, di là dalla ghiacciata Accademia neoclassica, al Tiepolo e al Guardi?

Questo ostracismo dell'arte contemporanea si ripete nelle nostre gallerie pubbliche. Nel 1883 fu fondata a Roma una galleria nazionale d'arte moderna. In quasi trent'anni ha mai nessuno pensato a colmarvi il gran vuoto tra il 1800 e il 1883? Di questo periodo si saranno, sì e no, comprati venti quadri, a caso. In compenso s'è cominciato, sempre a caso, a comprare quadri inglesi, francesi, americani, austriaci....

Ma – si dirà – l'arte italiana del secolo scorso val proprio tanta pena e magari tanta spesa? Noi, è naturale, crediamo di sì. Prima di tutto non bisogna giudicare una pittura dell'Appiani o del Camuccini, una scultura del Canova o del Tenerani col gusto d'oggi che non sarà quello di domani. Bisogna guardar quelle opere cogli occhi di chi le ha create; e l'età nostra è certo, più delle età precedenti, capace di questa ricostruzione e di questa «rappresentazione». Ma questa capacità viene esercitata nella critica letteraria più spesso che nella critica artistica, e un uomo modernissimo capace di godere tutte le bellezze del carne foscoliano alle Grazie dichiara facilmente di non riuscire a godere la bellezza del gruppo d'Antonio Canova che ispirò quel carne. Perché? Noi crediamo che questo sopra tutto dipenda dalle scarse notizie che egli ha dell'arte e dell'animo del Canova. Non basta. Per non parlare che d'arte non è raro trovare in Italia chi adori sinceramente l'arte etrusca pur tanto lontana dai gusti d'oggi e tanto dissimile da quella contemporanea, ma viceversa non possa piegarsì ad ammirare un paese del Segantini o un ritratto del Mancini. E questa ostilità deriva anche dal sospetto che nell'ammirazione per l'arte moderna entri la moda, manchi cioè, a chi la considera, quell'indipendenza dai pregiudizii ambientali che molti invece s'illudono di raggiungere quando considerano opere d'arte antica o antichissima. Ora anche questa ostilità potrà cedere solo quando anche i nostri artisti contemporanei saranno stati studiati con lo stesso rispetto e la stessa pazienza e

lo stesso amore con cui vengono ora studiati fino i più umili e fiacchi fra quelli antichi.

In questo primo volume di «ritratti» e in quelli che seguiranno e che andranno man mano risalendo verso il principio del secolo scorso, noi cerchiamo di collaborare con altri pochi volonterosi ad attirare l'attenzione del pubblico sulla nostra arte contemporanea, a raccogliere intanto notizie sulle condizioni sociali morali e artistiche nelle quali vivono e vissero i più importanti artisti italiani moderni, – a definire i problemi estetici che essi si sono posti e rispetto ai quali soltanto è possibile raggrupparli, studiarli, giudicare del progresso e della decadenza dell'arte loro, – a cercare infine l'origine spesso straniera di quei problemi. Chi vorrà e saprà, potrà più tardi raccogliere e coordinare queste notizie, correggere molti giudizi correnti e i nostri stessi giudizi, infine rappresentare in una storia chiara e sintetica lo svolgimento dell'arte italiana nell'ottocento.

Allora soltanto si vedrà che, se sovente essa fu un incerto riflesso dell'arte straniera o uno stanco ripetersi di formule ormai vuote, talvolta sentì, anche più sinceramente e profondamente della letteratura, i mirabili commovimenti politici e sociali di quel gran secolo, – e li sentì anche meglio di quanto molti ammiratissimi popoli stranieri, nelle loro arti, sentirono i loro.

Ma prima che queste affermazioni sembrino qualcosa di meglio che una tarda vanteria patriottica, dovranno passare molti anni....

U. O.



FRANCESCO PAOLO MICHETTI.

Francesco Paolo Michetti.

L'ho riveduto a Venezia l'aprile scorso, dopo molti anni. Senatore, sessant'anni, ma immutato e, pare, immutabile.

— Quando riparti?

— Quando finisce la carica.

Uno dei presenti ha osato domandare

— Che carica?

Michetti s'è fatto indietro con la testa, quasi per contemplare nelle sue tre dimensioni la cubica ignoranza dell'interlocutore, gli ha spalancato addosso i suoi grandi occhi neri, e ha ripetuto:

— Mah.... la carica, — e l'ha sillabato con tanto stupefatta semplicità che quell'altro ha pensato a qualche carica senatoriale professorale ministeriale del celebre pittore, notissima a tutti e sfortunatamente a lui ignota, e non ha più fiatato. Ma Michetti l'ha soccorso: ha chiuso gli

occhi come per raccogliersi prima di rivelare il terribile mistero, poi gli ha spiegato tra paterno e scanzonato: — Vede, quando io vado in una città, carico dentro di me la molla della pazienza. Ma non posso sapere quanto dura la carica. All'improvviso la molla scatta. E allora non c'è santi che tengano. Da un'ora all'altra, da un minuto all'altro, io lascio tutto in asso e torno a Francavilla. Dalle città io non parto, fuggo. Ha capito che cos'è la carica?

Infatti era arrivato lì all'esposizione un giorno prima dell'inaugurazione. Fino allora non erano giunte che le cornici dei suoi paesaggi. La segreteria gli aveva telegrafato e ritelegrafato per sapere almeno i titoli: nessuna risposta. Michetti esporrà? Non esporrà? La sala che gli era destinata aspettava, vuota. Il catalogo era stato stampato con questa sola indicazione per quella sala: «Quindici paesaggi abruzzesi». Fradeletto già pensava a che cosa bisognava mettervi se mancavano i quadri di Michetti. E finalmente Michetti è arrivato sereno, un gran rotolo sotto il braccio.

— E i quadri?

— Eccoli, — e ha mostrato il rotolo.

— Tutti e quindici?

— Non bastano?

— Ma per metterli in cornice? Per appenderli? Ci son più poche ore....

— Sono anche troppe, — e s'è messo da sè a lavorare rifiutando ogni aiuto. Traeva dal rotolo una tempera, la stendeva sul cartone bianco, la appuntava in quattro gesti con certe sue spille. Due ore dopo la sala era pronta.

È passato un altro mese prima che si risolvesse a dare i prezzi di quei paesaggi. Ad alcuni intanto sembrava che i quadri fossero esposti troppo in alto; ad altri che quella crudissima carta bianca su cui egli aveva appuntato le sue tempere, le scurisse. Qualcuno ha osato dirglielo. Michetti è stato inflessibile: era un suo metodo, un suo ragionamento, una sua scoperta, e non ammetteva discussioni. Lo stesso aveva fatto trent'anni prima, nel 1881, alla grande Nazionale di Milano. Aveva telegrafato promettendo trentacinque opere ma chiedendo tutt'una sala parata di tela azzurra. E arrivò all'ultimo momento con tutte le sue opere, ma quando non trovò la tela azzurra, si rifiutò di trarle dalle casse. Ci volle del bello e del buono a convincerlo; egli aveva la sua teoria sulla tela azzurra e Leonardo in persona non l'avrebbe smosso. Perché con Michetti potete discutere, fino a un certo punto, sulla bellezza d'una sua pittura, ma non sui vantaggi d'una sua scoperta tecnica o meccanica. Da dieci anni, ad esempio, egli ha dipinto poco perché ha atteso a rendere perfetta questa sua nuova tempera in cui il colore è sciolto con uno speciale processo nella glicerina, e a renderla maneggevole tanto che ha inventato anche un lungo sgocciolatoio automatico perché sulla carta scorra sempre un po' d'acqua e sgrassi il colore. Adesso egli pensa che la sua tempera sia trasparente, maneggevole, definitiva, e solo per questo ha dipinto in poco tempo quindici paesaggi e ha accettato l'invito di Venezia e li ha esposti.

— Ho perduto molto tempo per poter far presto.

Far presto. Un pittore che in piena accademia di divisionisti, di puntinisti, di ricamisti faticosi, d'«ingenuisti» grafomani capaci magari di costruire una teoria filosofica per sorreggere quattro freghi di bianco rosso e verde e farli credere pittura, si occupa ancora di raggiungere una tecnica veloce, fluida e sicura per dire presto e chiaramente quel che ha da dire, è un miracolo. Anche prima che d'arte è un miracolo di sincerità e di abnegazione. Di sincerità perchè Michetti s'è affannato dietro a questi problemi tecnici soltanto per togliere alla sua irruenza di meridionale ogni impaccio nel mezzo d'espressione, cioè per essere più immediato e più semplice che gli fosse possibile, forse in quest'ansia di ricerche dimenticando qualche volta che non basta un buon inchiostro per scrivere una buona poesia. D'abnegazione, perchè, di fatto, pochi pittori moderni hanno raggiunto tanto presto quanto lui tanta destrezza e prontezza nel dipingere ad olio, a pastello, a guazzo, a tempera felicemente; e di questi pochi nessuno, dopo l'ebbrezza dei primi anni, ha diffidato quanto lui di questa destrezza e ha continuato, come egli continua anche sessantenne, a cercare sempre di mutare la piacevole abilità in meditata semplicità. Il quale sforzo giustificò diciotto anni fa l'iperbole affettuosa di Gabriele d'Annunzio: «Egli non è soltanto il più possente e il più felice organismo pittorico apparso in questo secolo; ma è ben anco la più acuta intelligenza che sia penetrata nel pieno spirito dell'Arte moderna».

A Tocco Casauria, in quel di Chieti, si sale dalla strada di Popoli per bere l'ardente e limpido Centerbe che vi si distilla dall'erbe della Majella e per vedere la casa dov'è nato Francesco Paolo Michetti. Della casa, veramente, dal grande stradale bianco non si vede che una finestrella cogli stipiti bianchi sulla facciata rosa, ma appena arriva un forestiero, tutte le dita si tendono a quella finestrella: – Lassù è nato Michetti! – Gli abruzzesi hanno infatti, fra i viventi, molti uomini celebri: d'Annunzio, Michetti, Tosti e Benedetto Croce. Ma il *mastro*, cioè il maestro, resta Michetti, non solo perchè è Michetti ma perchè non ha lasciato mai l'Abruzzo.

Suo padre, Crispino Michetti, maestro di musica e capobanda a Tocco, morì che Ciccillo era bambino.

— Ero nel negozio di mio nonno, – narra Michetti, – e molte persone si chinavano su me, accarezzandomi: «Papà è morto». Morto? Non capivo. Andai su a casa e mi sedetti in fondo alla scala. Tanta gente saliva e scendeva e passando tutti mi facevano una carezza. Io li guardavo curioso e orgoglioso di meritare tante attenzioni. E della morte di mio padre non ricordo altro.

Aveva quattro fratelli e una sorella. Per essi, sua madre, una romana, Aurelia Terzini, dovette risposarsi, con un cuoco che condusse la nuova famiglia a Chieti dove Francesco Paolo fu mandato alle tecniche. V'insegnava disegno alla meglio un tipografo e il ragazzo lo seguiva anche fuori di scuola per aver carta e matita. Tanto disegnò che a diciassette anni, nel 1868, ottenne dalla Provincia trenta lire al mese, e corse a Napoli. L'avevano

raccomandato all'incisore Bocchini, un chietino. Proprio il giorno dopo l'arrivo di Michetti egli doveva andare all'Accademia a presentare le prime prove di alcune incisioni al professore Gabriele Smargiassi abruzzese anche lui, di Vasto, che aveva insegnato pittura, si diceva, a Napoleone terzo, era stato carissimo al Conte d'Aquila fratello di re Francesco, aveva viaggiato mezza Europa e aveva venduto paesaggi storici ed eroici a tutte le corone del mondo. Il Bocchini condusse con sè il suo raccomandato. Lo Smargiassi, elegante, solenne, vestito all'inglese, la barba a spazzola, li ricevè con sussiego.

— Sa, questo è un giovanetto che viene da Chieti per diventare pittore.

— *Comme, tu vo' fa' o' pittore? Fa chiuttosto 'o solachianiello*, — che in napoletano vuol dire calzolaio.

Adesso il Michetti descrivendo quell'incontro commenta: «Quella fu la prima parola che udii dall'arte ufficiale». Naturalmente all'Accademia di nudo non fu ammesso. Ci si ficcò da sè, con la sua imperturbabile sicurezza. Edoardo Dalbono che frequentava quell'Accademia, una sera d'inverno, durante il riposo del modello, passeggiando dietro i banchi per scaldarsi, vide in un angolo buio quel ragazzo scuro come un mulatto, con due occhi lucidi e impertinenti, vestito di panno turchino come un capraio.

— Perchè non andate a disegnare sui banchi?

— E chi mi dà una tavoletta? Chi mi dà un foglio di carta da disegno? E poi chi mi dà il permesso? Il bidello, se mi vede, mi mette alla porta.

— Lasciatemi vedere quel che fate, — e il Dalbono dovè strappargli di mano il pezzo di carta da droghiere su cui quello disegnava. Restò ammirato, lo invitò al suo studio, convinse suo zio Cesare Dalbono presidente dell'Accademia ad ammetterlo ai corsi regolarmente. E Michetti studiò, dipinse, incise, scolpì, con una furia di cui solo più tardi capì la ragione segreta: voleva imparare tutto quel che poteva imparare e poi tornarsene in Abruzzo. Nè imparare gli riusciva difficile chè egli era nato per dipingere come gli uccelli son nati per volare. Era scontroso sempre e di poche parole: pareva temesse che, a vederlo ancora così giovane e povero e ignoto, qualcuno potesse dubitare di lui e di tutto quel che egli ormai era certo di poter fare. Dipingeva sopra tutto animali perchè Palizzi li aveva messi di moda in pittura, perchè gli facevan pensare alla campagna desiderata e lontana, infine perchè come modelli non costavano niente. A forza di guardarla, era riuscito a ipnotizzare una gallina. Nel retrobottega di un venditore di tela da quadri, Meniello, al Largo Mercatello, Michetti la piantava sopra una tavola e con una bacchetta le voltava la testa a destra e a sinistra secondo il bisogno. Un giorno la principessa di Fondi venne a vedere il prodigio. Comprò la pittura, la mostrò al Morelli il quale volle esporla e le trovò lui stesso la cornice. Fu il primo quadro di Michetti che apparve in pubblico.

Intanto altri collezionisti si disputavano tutto quel che egli faceva, e più pronti e più fortunati di tutti Edoardo Dalbono e *don* Paolo Rotondo, un mecenate di cuore e

di gusto la cui raccolta è ora pel testamento di Beniamino Rotondo passata al museo di San Martino. Mi rammento di aver veduto nel 1899 a Berlino quando in quell'Accademia Reale furono esposte trecentoventicinque opere di Michetti, Wilhelm Leibl chino sopra una di quelle meraviglie esclamare: – Ma come ha fatto a dipingere così? Come ha fatto?...» Finì anche a scolpire. Dalbono ha una terracotta di lui che pare di Gemito, e a Parigi, credo nel 1878, Michetti mandò addirittura un gruppo in scultura: rappresentava una madre nuda giacente e accanto a lei il suo bambino che rideva e le strizzava la mammella; e poichè aveva dipinto il gesso in verde scuro per farlo sembrare bronzo la folla ammirava esclamando «*Quelle beauté! C'est une négresse...*» Ma glie l'esposero all'aria aperta e ci piovve su, e il finto bronzo finì in pezzi a Parigi.

Intanto una sera, nella primavera del '69 o del '70, in Accademia gli allievi fecero baccano. La mattina dopo quando Michetti si presentò al portone dell'Istituto, il bidello lo fermò:

- *Nun potete trasi.*
- E perchè no?
- *Pecchè no. Nun vo' pozzo di.*

Ma Michetti lo scansa con un urtone, vola su per le scale, entra in direzione, in pieno consiglio accademico. Tutti lo guardano, chi stupito, chi spaurito. Il segretario lo affronta: – Che volete? – Voglio sapere perchè non posso più entrare nell'Accademia. – Allora il segretario gli mostra il rapporto d'un usciere che accusava proprio

lui Michetti d'aver preparato il tumulto, d'aver detto male di due professori, Mancinelli e Morelli addirittura. – Si chiami l'usciera! – urla Michetti. Devono accontentarlo. L'usciera viene, trema, si confonde, ma incoraggiato dal segretario e da qualche professore finisce a confermare a voce quel che ha scritto. Michetti lo fissa in faccia che pare debba sbranarselo. Poi, disgustato dalla menzogna si contenta di alzar le spalle e di dichiarare al consiglio accademico:

— Signori, io vi saluto. E per sempre!

— Dove vai?

— Vado nel bosco di Capodimonte. A dipingere non si impara che lì.

E non lo rividero più. Morelli andò a cercarlo, per calmarlo, fino in un'osteria dove la sera si radunavano a bere molti pittori, e Morelli già glielo aveva rimproverato «chè a bere – diceva – è come se t'impiccassi con le tue mani». Lo chiamò da parte, Michetti gli ripeté il suo proposito incrollabile di lasciare non solo l'Accademia ma anche Napoli. E Morelli gli mise le due mani sulle spalle, lo guardò commosso, poi gli disse:

– *Fa chillo che vuo', ma pitta*, – e aveva gli occhi lucidi e se ne andò.

Così Michetti ripartì per l'Abruzzo e perdette anche la sua pensione. Ma a Napoli tornò spesso, a rivedere i pochi amici cui voleva bene. Una volta a studio di Dalbono incontrò il pittore Carlo Melina che nell'appartamento della principessa di San Severo di cui era l'intendente, aveva trovato in un vecchio mobile una scatoletta di pa-

stelli carnicini dimenticati lì dal settecento. Il pastello quasi da un secolo era stato abbandonato in Italia ch e classici e romantici per amore della «grande arte» l'avevano giudicato frivolo e femminile come tutta la graziosa e leziosa pittura settecentesca, da Latour a Rosalba. Dalbono prese su dall'ovatta ingiallita quei pezzi di terra rossa e rosea e sopra un cartone deline e l i per l i una mano dello stesso Melina. Michetti lo guardava in silenzio. Alla fine gli chiese di portarsi via la preziosa scatola, e appena si ritrov e in Abruzzo, col suo solito metodo, prima si fabbric e degli altri bastoncini simili, d'ogni colore, poi si mise a dipingere con quelli teste e paesi. E tutti sanno quel che egli, innamorato fin da allora della pittura opaca, seppe far col pastello. Da principio l'adoper e solo per ritoccare le tempere e nella mostra nazionale di Napoli del 1877 apparvero dipinti cos i un suo ritratto dello scultore abruzzese Costantino Barbella che fu anch'egli con la terracotta della *Canzone d'amore* una delle rivelazioni della mostra, e un autoritratto – quello spavaldo autoritratto cogli occhi fierissimi, il cappello sulla nuca, la camicia aperta sul collo che insospett i Camillo Boito e gli fece scrivere le sagge parole: «Sospetto forte che non sia poi un tanto gran matto quanto egli vuol che si creda».

Intanto avendo firmato un contratto col Reutlinger, negoziante d'arte a Parigi, Michetti aveva fatto una corsa fin l a. V'era giunto ai primi di giugno del 1871 quando le rovine delle Tuileries fumavano ancora. In treno a Modane s'era incontrato col pittore ticinese Luigi Chia-

liva che non lo conosceva ma aveva nella sua valigia un quadretto di pecore dipinto da lui, e dal Chialiva comprato in Germania. Quando il Chialiva seppe che il suo giovane compagno era pittore e italiano, gli mostrò il quadro chiedendogli chi fosse questo Michetti:

— A veder com'ha dipinto questo quadretto, deve essere avanti negli anni. Ma io non lo conosco, — e Michetti gli si fece conoscere dicendo i suoi vent'anni. A Parigi vissero insieme, ma il Chialiva non ne parlò più, tanto che da molti, non dagli amici, è stato considerato più francese che italiano. Di fatto solo le *Pastorelle abruzzesi* che si tenevano per mano, riprodotte nel 1875 dall'*Illustrazione Italiana* del Treves cui il fratello di Michetti, Quintilio, dava spesso schizzi e disegni, avevano cominciato a diffondere il nome del giovane abruzzese fuori del mezzogiorno; e il buon Netti, pittore e scrittore, appena le aveva vedute aveva iscritto con franchezza di collega: «Finisce a far invidia. Con che diritto costui fa bene senza stentare e senza aver sofferto nulla?»

Ma due anni dopo era difficile trovare chi in Italia non conoscesse Michetti e non ammirasse quella sua arte vivacissima e spiritata come il più palese segno della giovinezza della nazione rinata.

L'esposizione nazionale di Napoli del 1877 alla quale non partecipavano nè il Morelli nè il Palizzi nè il Dalbono nè il de Nittis nè il Vertunni, lasciò nella pittura meridionale libero il trionfo al *Corpus Domini* del Michetti.

E d'altra parte, le altre buone pitture come lo *Sposalizio* del de Chirico da molti opposto per somiglianza di soggetto e per una più ponderata invenzione al quadro del Michetti, la *Porta Adriana a Ravenna* di Telemaco Signorini, che pareva indulgere all'universale adorazione per l'inimitabile Fortuny, il semplice e commosso *Monte di pietà* di Francesco Gioli, il luminoso *Coro* pagano di Francesco Netti, il *Palazzo di Giustizia a Tangeri* del Biseo, il vasto e focoso *Covo dei briganti* del Cammarano, l'*Eruzione del Vesuvio* del Toma, la *Villa d'Orazio* del Miola, la *Testa di Ottavia davanti a Nerone* del giovane Muzzioli, il primo *Duomo di Milano* di Filippo Carcano, il *San Gerolamo* del Gérôme, e, fra le sculture, i *Fratelli Cairoli* del Rosa, l'*Ortis* di Ettore Ferrari, la *Canzone d'amore* del Barbella, tre giovani quasi ignoti, e i brutali *Parassiti* del d'Orsi dal cui fosco verismo tanto vigore doveva poi trarre lo stesso Michetti, e perfino le polemiche e le proteste che accompagnarono fra gli artisti di tutta Italia la formazione e i deliberati della giuria, e le ripetute visite del re, dei reali e dell'imperatrice Eugenia, tutto contribuì ad attirare su quella mostra, cioè sull'improvvisa fama del Michetti, l'attenzione nazionale. Fu un *coup de foudre* o, come dissero i colleghi più maliziosi, lo scoppio d'un fuoco d'artificio.

Il quadro fu subito chiesto dal Goupil ma le lunghe trattative infastidirono Michetti che le interruppe in un modo degno di lui: regalando il quadro alla contessa de la Field. La contessa de la Field per riconoscenza ordinò al pittore un quadro simile a quello, e fu la *Mattinata*.

Alla vendita de la Field, Matteo Schilizzi li comprò tutti e due, e poco dopo acconsenti a prestarli a un'esposizione d'arte italiana in Berlino dove l'imperatore di Germania volle ad ogni costo comprare il *Corpus Domini*. E naturalmente lo ha ancora.

Il quadro rappresenta senza cielo la facciata e, per tutta la larghezza della tela, la scalinata d'una di quelle cupe chiese abruzzesi intorno al mille i cui tesori d'architettura e di decorazione sono stati studiati con metodo solo in questi ultimi anni dal francese Émile Bertaux. Dalla porta maggiore spalancata, sotto un ampio baldacchino di seta a righe bianche e gialle, esce il prete officiante, con la pisside sotto il piviale rutilante. Proprio dietro a lui, pel vano della porta, splende l'occhio del fondo dell'abside. I soci delle Confraternite ammantati di bianco, uno con la cappa turchina, uno con la cappa violetta, cantano a tutta gola e sostengono le aste del baldacchino o, in cima a pali, fasci d'erbe e di fiori e, tra il frondame, globi di cristallo bianco, accesi dentro. Avanti a loro quattro donne vestite di nero, due per lato: tra le donne, proprio nel mezzo, una fila di bambini nudi sani e paffuti, d'ambra e di rosa. I piccoli ventri ancor gonfi, gli anelli che la pelle arrendevole fa ai malleoli, all'inguine, al collo, ai polsi, ai gomiti, e le loro collane d'oro e i diademi d'oro gravi e barbarici, e i calzettini di lana candida con fiocchi e nappe, e più, gli atteggiamenti dei piccoli trionfatori, uno pauroso, uno fisso e sorridente, uno maestoso, uno danzante, uno impettito, uno ritroso: tutto è reso con una mano ferma e pur carezze-

vole, d'un brio e d'un'astuzia indiavolata. Su tutti i gradini è una fiorita di mille colori, e a destra di chi guarda è una calca di donne che lanciano fiori con impeto, e altre pregano, e altre si stupiscono, e altre ridono gettandosi indietro in un arco da baccanti. A sinistra invece alcuni contadini vestiti di panno turchino, sotto la direzione d'un capobanda vestito di nero, battono grancasse e tamburi, soffiando in una batteria di ottoni infiorati di rose, ornati di penne di pavone e di fiocchi. Dietro loro, di là dalla chiesa, a sinistra, un po' di paese aperto e chiaro: un albero verde, casupole lontane, un cielo azzurrino, nubecole bianche, rondini volanti.

E nell'orgia dei colori, come si diceva allora, si scorgono tutti i movimenti che sembrerebbero più difficili a fissarsi. Pare che soffiando su questa tela, qualcosa debba volarne via. I fiori scagliati son colti a mezz'aria. Le donne che discendono hanno un piede sospeso tra due scalini. La mano che leva la mazza sulla grancassa resta a mezzo gesto. Un contadino in primissimo piano (il ritratto, dissero, dello stesso pittore, e l'allegoria era un po' arguta e un po' imprudente) dà fuoco a un petardo che scoppia in quel punto e se ne ripara con la mano aperta, facendo una smorfia. E anche la donna lì presso si ritrae squilibrandosi verso il centro.

Certo non vi furono solo entusiasmi. L'eccesso di grazia, la volontà di stupefare, quella visione tutta gioconda e un po' carnevalesca della vita campestre che pittori d'oltralpe, da Courbet a Millet, già da molti anni rappresentavano invece con una serietà fatta di malinconia e di

pietà, sembrarono a molti altrettante prove dei rischi che correva quella meravigliosa natura di pittore. D'altra parte, l'evidente ammirazione del Michetti per la pittura «tutt'occhio» dello spagnolo Mariano Fortuny che solo da tre anni era morto a Roma ed era stato accompagnato al cimitero da tutti gli artisti nostri fra un compianto solenne come un'apoteosi, se dava ai fortuniani d'Italia, quasi tutti romani napoletani e fiorentini, un nuovo argomento per esaltare il quadro del Michetti, dispiaceva a coloro che sette anni dopo la presa di Roma speravano di veder sorgere una pittura tipicamente italiana anche nel mezzogiorno e invece vedevano fortuneggiare nel *Bagno turco* o nella *Visita ai sepolcri* perfino Domenico Morelli. Il Fortuny aveva dimorato a Portici nella villa Arata tutta l'estate del 1874, cioè fino a pochi giorni prima della sua morte. Gemito aveva modellato la testa di lui, di sua figlia e di suo cognato. La casa del Fortuny, ricco, generoso, ospitale, innamorato dell'Italia, era aperta a tutti gli artisti napoletani, tanto che una notte, capitanati da Dalbono, da Gemito e da Mancini, essi, armati di mandolini e di chitarre, andarono da Napoli a Portici a cantargli una serenata

*P'allicurdà lu tiempo
Che a dacce tanto annore
Fortunno, lu pittore,
A Napoli starrà.*

Un mese dopo la sua morte, pel capodanno del 1875, Edoardo Dalbono scriveva alla signora Fortuny queste

parole che riassumono l'entusiastico affetto di tutti i suoi colleghi pel grande spagnolo: «Per noi Fortuny vive sempre. Egli è con noi sempre che la nostra fantasia si eleva nel campo della bellezza, egli è con noi quando si spera, egli è con noi sempre che una carta ed un lapis si presentino ai nostri occhi, egli è con noi quando la natura è splendida di sole ed abbagliante, ogni discorso d'arte finisce con Mariano Fortuny». E basta guardare gli acquarelli del Dalbono per riconoscere la sincerità di questa adorazione. La quale del resto trovava nelle ordinazioni dei maggiori mercanti parigini d'arte, del Goupil e del Reutlinger, anche argomenti persuasivi. Dalbono, Campriani, Tofano, Michetti e proprio nel 1875 lo stesso Morelli poterono firmare con essi contratti sicuri e fruttuosi come da allora non se ne sono più veduti fra gli artisti italiani. E data la mania del mercato francese pel Fortuny, l'imitazione del Fortuny era allora pel Goupil e pel Reutlinger non solo un criterio di scelta ma anche una garanzia di fortuna.

Nè l'influsso del Fortuny fu il solo influsso straniero visibile allora nelle opere del Michetti. Da dieci anni, e precisamente dalla esposizione internazionale del 1867, Parigi aveva messo di moda i chiari e capricciosi pittori giapponesi e lo stesso Fortuny ne era stato incantato, ma solo il gruppo intorno a Manet e a Degas aveva tratto da quella iniziazione vantaggi positivi e durevoli: la limpidezza della colorazione, la vivacità nel cogliere espressioni e movimenti fuggevoli, la libertà nel comporre equilibrando il quadro solo sopra un'armonia di colori e

non più sulla simmetria delle linee e sul contrappeso delle masse. Come era avvenuto ai fontanesiani piemontesi e ai «macchiaioli» fiorentini, che avevano studiato il paesaggio inglese di Bonington e di Constable solo sui grandi paesisti francesi del 1830, anche questa volta gli italiani non videro o almeno non capirono i giapponesi che attraverso al Fortuny e, peggio, attraverso i suoi minori e sfarfallanti seguaci. Fu un delirio: illustrazioni di libri, manifesti murali, testate di giornali, copertine di romanze, mode femminili, decorazioni d'interiore, tutto parve uscir dai ventagli e dai paraventi e dalle false lacche dei bazar giapponesi di Napoli o di Roma. E pittori di ventagli, spesso come il Dalbono squisiti di brio, sorsero in ogni angolo d'Italia, schiavi del Giappone in nome della libertà. E in tutti quelli che vollero dirsi originali e moderni furono presto visibili l'odio pel color mummia e per le così dette «tinte sugose» d'una volta, la diffidenza pei gialli e l'amor per la biacca, la ricerca della luce di faccia per evitare più che fosse possibile le ombre, la passione pei toni locali ed interi, il deliberato disdegno della prospettiva aerea, la mancanza di ogni profondità, tutte le figure sullo stesso piano egualmente chiare, dipinte a fior di tela. Son le parole d'un pittore, di Francesco Netti, scritte appunto per l'esposizione napoletana del 1877 e pel *Corpus Domini* di Francesco Paolo Michetti.

Il quale da quel capriccio che era venuto di moda e che corrispondeva tanto bene alla sua giovinezza, parti di corsa per mostrare in altri cento modi la sua fantasia

bizzarra. Il modo più evidente furono le cornici dei quadri che egli naturalmente eseguiva da sè. Quella del *Corpus Domini* color di ferro, con una donna dipinta in alto avvolta in un lungo lenzuolo e un bambino in braccio alla donna e, sotto, un uomo nudo e un disco d'ottone lucido con su una palla nera, recava scarabei, stelle marine, rosarii, crocifissi, discipline, scapolari in una confusione che voleva essere un commento del quadro e quasi una raccolta dei più singolari emblemi dell'anima abruzzese. E contro la cornice i critici si scagliarono anche più ferocemente che contro il quadro e, come sette anni dopo a Roma Nino Costa contro il *Voto*, i più feroci furono fin d'allora gli artisti che scrivevano d'arte – Camillo Boito e Adriano Cecioni.

Per quella moda del Giappone, l'Italia rischiò addirittura di perdere il suo Michetti. Nel settembre del 1878 Antonio Fontanesi aveva, dopo meno di due anni, lasciato la cattedra di pittura all'Accademia di Tochio e se ne era tornato a Torino pel conforto degli amici e dei discepoli chè il gran pubblico lo ignorava. Michetti andando ancora una volta a Parigi si fermò a Torino e andò col De Amicis a trovarlo, e il Fontanesi gli fece grandi lodi del Giappone tanto che Michetti tornò difilato a Roma e preparò i documenti pel concorso alla cattedra lasciata libera dal Fontanesi e li presentò alla legazione giapponese. Re Umberto era salito al trono da pochi mesi. Una mattina Michetti incontrò un generale amico suo e aiutante di campo del re, che gli consigliò d'andare, prima di partire, a salutare il sovrano. Michetti accet-

tò e mandò a smacchiare e a stirare la sua marsina. La marsina non era tornata quando giunse l'invito pel giorno stesso, al tocco. Ed ecco il pittore partire invece che pel Giappone, alla ricerca della sua marsina. La trova dalla stiratrice, appesa alla finestra, stillante d'acqua, chè la brava donna aveva pensato per smacchiarla di lavarla tutta. Michetti l'afferra bagnata com'era, corre a casa, la asciuga al fuoco come può, e se l'infila che fumava e i calzoni gli arrivavano a mezza gamba e le falde sembravano due cenci. Tira di qua, tira di là, arrivò al Quirinale in un tale stato che in anticamera i domestici gli domandarono il nome della società operaia da lui rappresentata. Fu introdotto dal re. Bisogna vedere e udire Michetti raccontare quel colloquio, roteando gli occhi per imitare lo sguardo fiero di Umberto e stirandosi con le due mani sul ventre il panciotto bagnato per fargli raggiungere la cintola dei calzoni: «– Voi, Michetti, proprio voi volete andare al Giappone? – Maestà, vi lavorerò molto bene. – Michetti, voi non dovete andare laggiù. Il vostro posto è qui». Michetti non volle udir altro. In fondo, le parole del re gliel diceva già da molti giorni il suo cuore. Tornò a casa, regalò al primo che trovò la sua marsina grinzosa, e restò in Italia. Al Giappone andò l'altro concorrente, un pittore Sangiovanni.

Così Michetti poté concorrere alle esposizioni di Torino del 1880 e di Milano del 1881. Furono quelle le prime prove in cui egli si misurò coi più austeri pittori settentrionali, col Bianchi, col Carcano, col Fontanesi il

quale a Torino esponeva le *Nubi* e parve che nessuno, nè giurie nè pubblicò, se ne avvedesse. E al romor del successo anche quelle prove sembrarono riuscir fortunatissime pel Michetti. A Torino esponeva tutte pitture ad olio, i *Pescatori di tondine*, i *Morticini*, la *Domenica delle Palme* che era quasi una variante del *Corpus Domini*, l'*Impressione sull'Adriatico* che è rimasta una delle sue marine più schiette e luminose su quel mare senza tramonti, l'*Ottava* che fu subito comprata dal re. A Milano espose trentaquattro quadri – teste e paesi, – e la maggior parte era dipinta a pastello e a tempera. Le teste eran quasi tutte teste di giovani contadine dalle gote sode, dai capelli lisci, dalle labbra tumide, dalle orecchie rosee ornate spesso da grandi cerchi d'oro, campioni di salute e di gioventù grandi spesso quanto il vero così che sembravano, strette nella cornice, anche più grandi del vero, un po' sorde di luce o almeno tutte dipinte sotto un'uguale luce di studio senza che mai l'aria aperta dei loro campi le avvolgesse e le animasse, ravvivate solo da qualche sfregio di colori violenti, un giallo, un rosso, un cobalto sul fondo o nello scialle sul seno, ma modellate, pareva, a colpi di pollici e come scolpite. Furon vendute tutte nei primi giorni e riprodotte tutte coi pochi processi fotomeccanici che allora venivan di moda, e imitate e falsificate all'infinito. La Casa Danesi ne pubblicò tutt'un album. E poichè in quelli anni, in mezzo al così detto agone letterario balzava, anch'egli ridendo di sincerissima gioia, Gabriele d'Annunzio appena ventenne (*Primo vere* usciva nell'80 e la prima

grande, edizione sommarughiana del *Canto novo* composto «tra l'aprile del 1881 e l'aprile del 1882» era illustrata con disegni di Michetti), quelle belle donne parvero le muse contadine del nuovo poeta e la

....bella frenante la foga de' lombi stupendi
tra le prunaje rosse giù per la china audace,
alta, schiuse le nari ferine a l'odor de la selva
violata da 'l sole, bella stornellatrice,

parve nello specchio poetico l'acceso riflesso d'un quadro michettiano.

Nessuno dei molti critici e biografi di Gabriele d'Annunzio – Croce, Morello, Borgese – ha ancora studiato quanto quel poeta tutto sensi che a vent'anni era già innamorato di tutte le arti figurative e già riempiva dei loro ricordi i suoi scritti, abbia dovuto, allora e poi, all'affettuosa vicinanza di Michetti. Nei quadri del suo conterraneo già celebre molte delle figure, delle scene, dei paesi d'Abruzzo che egli poi descriveva, gli apparivano già mutate in opera d'arte, cioè già definite nei loro caratteri essenziali e ordinate in modo da produrre sul pubblico l'effetto voluto. Certo egli già vedeva le cose con quella curiosità inesausta che in arte è propria dei grandi descrittori di paese, da Chateaubriand a Maupassant. Ma Michetti gl'insegnò a guardare. Non basta fermarsi alla somiglianza dei temi, dal *San Pantaleone* alla *Figlia di Jorio*. Bisogna giungere più in fondo. Vincenzo Morello ha pubblicato nel suo *Gabriele d'Annunzio* alcune pagine d'un taccuino del d'Annunzio scritte ap-

punto tra il 1881 e il 1882: son tutte descrizioni di paese e son tutte fatte col «delirio» coloristico del Michetti di quel tempo segnando i varii colori d'ogni cosa, d'ogni vela, d'ogni nuvola, d'ogni pianta, d'ogni foglia, con una mania pittorica minuta e continua che è rara nei poeti. Lo stesso paesaggio visto da due persone diventa due paesaggi, ma d'Annunzio allora vede il paesaggio fra Chieti e Francavilla, dalla collina fino alle foci del Pescara, esattamente come lo vede Michetti, si può dire con gli occhi di lui. Poi anch'egli s'è fatto più sobrio e più meditato ed ha acquistato in stile quel che ha perduto in foga. Ed anche Michetti ha fatto lo stesso. Così non sembra audace pensare che alla trasformazione, alla semplificazione, direi alla stilizzazione della pittura michettiana tra il 1883 e il 1895, tra il *Voto* e la *Figlia di Jorio*, abbia a sua volta contribuito l'esempio di Gabriele d'Annunzio il quale, ospite di Michetti, scrisse a Francavilla, nel Convento di Santa Maria Maggiore comprato dal pittore proprio nel 1883, il *Piacere* (1884-1889), l'*Innocente* (1890-1892) e buona parte di quel *Trionfo della Morte* (1889-1894) che è appunto dedicato a Michetti con una prefazione nella quale è detto: «Ti ho anche raccolta in più pagine, o Cenobiarca, l'antichissima poesia di nostra gente: quella poesia che tu primo comprendesti e che per sempre ami».

Ma torniamo all'esposizione di Milano del 1881. In quella trentina di quadri e di quadretti era sempre la stessa esuberanza, la stessa volontà di meravigliare, le stesse giapponeserie un po' di maniera in cui ai salti

acrobatici di prospettiva lineare non corrispondeva sempre un'educata finezza di prospettiva aerea, le stesse cornici con stelle, croci, fiori, rami di mandorlo e d'olivo che dalla cornice passavano poi dipinti sullo stesso vetro davanti al quadro, e sempre la stessa nativa strabiliante facilità di dipingere senza un'esitazione mai, una manualità così pronta, così sagace, così gioiosa che moltiplicava nel pubblico il diletto pel tema e pei festosi colori perchè gli faceva quasi vedere di là dalla tela il volto ridente e spensierato del pittore. E il tema era sempre chiaro e definito come in un quadretto di genere, ma con pochi personaggi e un'evidenza e una naturalezza e una grazia ignote fino allora a tutti i pittori di genere fuorchè all'Induno e al Favretto: ad esempio, una covata di pulcini che invade la culla dove dorme un bel bimbo; un'altra covata di pulcini che pigola sulla veste della madre inginocchiata presso la culla del suo bimbo morto; una contadina fiorosa e ingemmata seguita da due innamorati, uno magro e malinconico e uno lieto che canta. Il canto torna spesso in quelli anni nei quadri di Michetti, è la voce stessa dell'anima sua. Una bella contadina che in un paesaggio primaverile canta il suo amore in faccia alla pianura o al mare, è il più somigliante e sincero ritratto della sua arte. Per accompagnare le varie voci di questo canto, quell'impetuoso indugia a scegliere i gesti e i colori, e li dispone in fila come un musicista metterebbe le note, più su o più giù, sulle cinque righe della sua carta. Il primo studio delle sue *Ragazze che cantano* è un pastello sommario dove cinque ragazze facendo ca-

tena con le belle braccia s'avanzano sopra un declivio che taglia la scena in diagonale; la traccia è in nero lumeggiata da macchie di verde, d'azzurro e di bianco. Ma poi il tema è semplificato in un altro abbozzo a bianco e nero, con tre donne sole, separate, una a testa alta lanciando il canto al cielo, il soprano, – una a testa più bassa, il contralto, – una seria più indietro, l'accompagnamento monocorde e fisso; e le loro braccia son tese a far nell'aria quieta la via al suono. In un altro, anche posteriore, le tre cantatrici sono ferme tutte e tre, e in un angolo del disegno l'artista ha addirittura scritto le prime note del motivo....

Ma in fondo, alle esposizioni di Milano e di Torino, Michetti era ancora rimasto quello che era apparso nel *Corpus Domini*, e nessun quadro suo aveva superato i piccoli prodigi di pittura e d'osservazione e di poesia che erano i quadri d'animali dipinti anche prima del 1877. E ormai egli aveva trent'anni. Ancóra era superbo della sua giovinezza, della sua rudezza paesana, della sua frugalità spartana, della sua forza muscolare e della sua agilità. Ancóra era capace di rispondere quel che aveva risposto giovanetto a un cliente il quale avendo comprato un quadro di lui perchè l'aveva creduto del Palizzi ed essendo rimasto meravigliato che fosse invece di quel «pastorello», gli aveva chiesto: – «E voi che altro sapreste fare?» – «Cose centomila volte più difficili» – aveva risposto impavido Michetti. – «Per esempio?» – «Per esempio, questo», – e gli aveva fatto lì nel salotto due salti mortali da atterrare un ginnasta. Ma se si fosse

accontentato di quello che ormai sapeva fare e di quel che tutti sapevano che egli sapeva fare, sarebbe finito dove è finita, morti Toma, Morelli, Palizzi, tutta l'altra abilissima pittura napoletana: in un silenzio che par di tomba.

Per fortuna Michetti era più prudente di quel che credevano i suoi critici e i suoi laudatori. Continuava, sì, a dipingere pastorelle e bimbi e contadini innamorati e contadine belle – di quelle contadine di cui il Millet, quando le aveva vedute dipinte dal Breton, aveva detto: «*Ces filles là sont trop jolies pour rester au village*», – e continuava a dipingerle con una virtuosità che gli faceva anche dai critici perdonare la leziosaggine, con un'evidenza e un rilievo e spesso con una poesia che le faceva dai laudatori paragonare a idillii teocritei e ad egloghe virgiliane. Ma nella solitudine della sua Francavilla dove aveva ai primi guadagni condotto la famiglia, egli sapeva ormai meditare anche sul suo avvenire e sul miglior modo d'uscire con un bel salto e con un po' di fracasso da quel mar di dolcezze. Gl'intronavano gli orecchi con la sua grazia, la sua giocondità, la sua tenerezza, la sua seduzione? Ed eccolo contro ogni aspettativa mandare a Roma per la grande Esposizione del 1883 il *Voto*: una vasta tela, un tema lugubre al chiuso senza cielo, un pensiero, come già si diceva, sociale, miseria e superstizione, stupidità e sangue, una pittura rude che sente il terriccio del paesetto, che è inquadrata in una cornice stretta come una bacchetta. E dichiarò che quel

quadro l'aveva dipinto in tre mesi e in un angolo scrisse «*Non finito*».

Narravano tutti i fogli che l'anno avanti, di luglio, Michetti s'era trovato a un'ora da Francavilla nel villaggio di Miglianico per godersi la festa e la processione di San Pantaleone patrono del villaggio. La testa d'argento del santo «bianca in mezzo a un gran disco solare»¹ veniva per quel giorno tratta dal sotterraneo dove è sempre custodita dietro un cancello di bronzo, e i canonici del Capitolo avevano pensato di chiedere a un fotografo di ritrarla. Saputo che Michetti era lì, gli avevano chiesto di soccorrere coi suoi consigli il fotografo. Michetti aveva acconsentito, e appena il busto d'argento era apparso sulla porta della chiesa a un cenno di lui il corteo s'era fermato e s'era aperto, la macchina pronta sul suo treppiede era stata messa in foto, il fotografo e il pittore erano scomparsi sotto lo scialle nero e la fotografia era stata fatta, fra l'attonito silenzio dei paesani. Ma poche ore dopo era scoppiato un uragano, la grandine aveva devastato tutto il raccolto, e i paesani avevano urlato che quella era la vendetta del santo, il tangibile segno del suo abbandono ora che una sua immagine era stata portata via da Miglianico. Nessuno aveva potuto frenarli: s'erano scagliati alla ricerca del pittore per linciarlo. Ma per fortuna il pittore, avvertito, già correva giù per la collina al gran trotto del suo cavallo verso Francavilla.

1 Si confronti la novella *San Pantaleone* di GABRIELE D'ANNUNZIO (ediz. Barbera, 1886), ristampata sotto il titolo *Gl'Idolatri* nel volume *Le novelle della Pescara* (ediz. Treves, 1902).

Da quel che aveva veduto nella chiesa prima che San Pantaleone uscisse al sole e s'offrisse alle indiscrezioni dell'obbiettivo, egli aveva tratto il soggetto del quadro: il busto del santo sopra un tappeto in terra tra sei candelabri, i contadini, la lingua per terra, striscianti e sanguinanti dalla soglia della chiesa fino all'idolo che abbracciavano singhiozzando e fremendo, il prete sereno e sorridente sotto il gran piviale, inginocchiato lì presso con l'aspersorio in mano, e dietro a lui la folla, uomini, donne, vecchie, spose, infermi, bambini, tutti con un cero in mano, l'anima negli occhi, estatici e dolenti.

Si badi. Una più tragica visione della vita paesana era, anche in Italia, nell'aria. Giovanni Verga aveva pubblicato nell'80 la *Vita dei Campi* e nell'81 *I Malavoglia* e si doveva parlar di verismo, nel senso francese e pessimistico, anche al caffè di Pescara. In arte Millet, che era morto nel 1875, cominciava ad essere conosciuto anche da noi ed esaltato tanto che trovava degl'imitatori (a modo loro, s'intende) perfino nella mite Toscana e che da qualcuno era già proposto come il solo possibile contravveleno all'ubbriacatura spagnola dei minuscoli epigoni fortuniani. E d'Orsi aveva esposto a Torino, tre anni prima, il *Proximus tuus*, e due anni prima a Milano il Patini, un abruzzese, *L'Erede*; e anche attorno ad essi imitazioni e plagi che non avevano avuto paura di ripetere magari lo stesso titolo della statua o della pittura imitata.

Si noti ancora. La trasformazione di Michetti è nel *Voto* meno profonda di quel che si disse allora. Il sog-

getto brutale è nuovo ma la pittura resta la stessa: la stessa luminosità dei singoli oggetti senza l'unità della luce ambiente, lo stesso balzar in avanti di certe figure del fondo, la stessa minuzia di certi particolari e lo stesso sprezzo per certi altri, a capriccio, senza una logica visibile così che al quadro mancavano ancora il centro e l'equilibrio, la stessa importanza data alla figura umana fin nei suoi ornamenti e nei suoi fronzoli, la stessa sommaria e fresca pittura dei fondi, insomma la stessa visibile ostentazione della propria maestria senza un'austera ricerca di stile, ch  stile   rinuncia, semplificazione, misura. Come nel *Corpus Domini*, come nell'*Ottava*, come nei *Morticini*, anche nel *Voto*, dopo la prima ammirazione, si capiva che il pittore avrebbe prodotto nello spettatore capace una pi  intensa emozione di gioia, di pena, di ribrezzo se si fosse meno disperso e avesse voluto scegliere. L'economia dell'attenzione   in pittura come in letteratura una condizione per l'intensit  dell'emozione. E, da Tintoretto a Millet, da Rembrandt a Boecklin, tutt'i pittori di sentimento e di passione hanno obbedito, sapendolo o non sapendolo, a questa legge del minimo mezzo. Michetti ancora non vi obbediva. Si poteva dire che egli amava ancora s  stesso, la sua mano prodigiosa, la sua acutezza d'osservazione pi  dell'arte, e preferiva ancora far ammirare le proprie qualit  di pittore pi  che il suo quadro. Dal quale l'anima sua restava fuori. Nelle altre sue opere, o la letizia primaverile o l'ebbrezza amorosa o la tristezza autunnale o la nostalgia davanti a un tramonto sul mare, eran visibili e comunicative anche se

in quelle maggiori e più affollate l'efficacia era stata, come ho detto, diminuita dalla dispersione delle parti. Ma qui, creando il *Voto*, che aveva egli sentito? Aveva forse, come più tardi nel *Trionfo della Morte* Giorgio Aurispa davanti a uno spettacolo simile, provato dentro quella chiesa «il disgusto per la bestia immonda strisciante nella polvere consacrata»? Esperimentando quella «aderenza materiale con lo strato infimo della sua razza», aveva egli arretrato d'orrore o aveva sorriso di scetticismo o aveva tremato per un improvviso contagio di bestialità e di superstizione? Non si capiva. Egli aveva dipinto quelle cinquanta figure del suo quadro oggettivamente, come si diceva in quelli anni in cui si credeva nella favola d'un'arte oggettiva, cioè macchinalmente (una macchina prodigiosa e perfetta, s'intende) tanto che la pittura, ripeto, era stupefacente, ma non il quadro.

Quella pittura, pezzo per pezzo, figura per figura, superava per la varietà dei tipi, la verità delle espressioni, il vigore del disegno, tutto quel che il «mago» aveva fatto fino allora. E per questo gli studii che l'accompagnavano furono tutti venduti in pochi giorni, a mille lire l'uno, e il primo l'acquistò un pittore spagnolo, il Pradilla, e ringraziò Michetti del regalo: lode pericolosa che voleva inutilmente ricondurlo fra gli stanchi seguaci del Fortuny. Alma Tadema scrisse allora a Domenico Morelli: «*Michetti est tout bonnement admirable: j'en suis fou*».

Agli inni universali si opposero da un lato pochi «co-staroli» o discepoli di Nino Costa il quale in quelli anni

si sforzava di ricondurre l'arte italiana sugli ammaestramenti inglesi a una semplicità e a una ingenuità da primitivi e proprio l'anno dopo nella stessa Roma finiva a raccogliere il suo gruppo nella società *In arte libertas*. L'articolo romanescamente violento e inutilmente scortese che il Costa scrisse contro il *Voto* partì da quel programma e fece perciò un grande rumore. E più il rumore crebbe quando la commissione incaricata dal ministro delle compere ufficiali² comprò – tutto per quarantasette mila lire – il *Refugium peccatorum* del Nono, il *Bosco di castagni* del Boggiani, il *Mulino a Verona* del Bezzi, il *Viaggio triste* del Faccioli, un ritratto del Tallone, ma non il *Voto* del Michetti. Poichè col Michetti eran stati esclusi dalle compere anche il Favretto, il Delleani, il Fattori, il Carcano, il Tito, il Rossano, fu un urlo generale, da Torino a Napoli. I più severi e meditati articoli in quella girandola di polemiche furono scritti da Luigi Chirtani sul *Corriere della Sera*. Ettore Ferrari portò la questione alla Camera e Guido Baccelli ministro dell'Istruzione nominò sei deputati – Odescalchi pel Lazio, Martini per la Toscana, De Riseis per le provincie dette napoletane, Crispi per la Sicilia, Perazzi per tutta l'alta Italia, Salaris per la Sardegna – perchè distribuissero (oh le idee artistiche del parlamento italiano....) altre centocinquanta mila lire in tre parti uguali, una per l'Italia settentrionale, una per quella centrale, una pel resto! E la

2 Era composta di quattro architetti: Azzurri, Boito, De Ruggero, Rosso; di quattro pittori: Bertini, Barabino, Maccari, Ussi; di quattro scultori: Monteverde, Müller, Rosa, Tabacchi.

commissione comprò finalmente per quarantamila lire il *Voto* di Michetti. Lo sforzo fu tanto che da allora in ventisette anni il governo non è riuscito a comprare altro di lui che una *Pastorella*, una non felice variante di quella della collezione Rotondo.

Nino Costa in quel suo articolo fra molte iniquità aveva scritto queste parole giuste: «Gran peccato che un uomo tanto ben dotato dalla natura non sappia essere più semplice, per la coscienza della propria forza». Non so se il Michetti leggesse o, se lo lesse, meditasse questo giudizio. Ho già indicato altre cause e altri esempi che poterono subito dopo il *Voto* spingerlo verso una semplificazione e verso una ricerca di stile più vigile e più severa. Certo egli col *Voto* aveva nella piena maturità del suo ingegno mostrato la sincera volontà di rinnovarsi magari restando per qualche anno in disparte. A Torino nel 1884 non espose che acqueforti, tutte scenette di campagna già da lui incise a Parigi nella casa Cadart e pubblicate dal giornale *l'Art*, perchè all'Istituto di Napoli egli aveva studiato anche incisione con Aloisio Juvara. A Venezia nel 1887, fra alcuni dei quadretti idillici che l'avevan condotto alla fama, non mandò di nuovo che un ritratto – il ritratto della signora Maria de Bernadacki.

Al ritratto si era dato in quelli anni con passione e ne aveva fatti a olio del re, della regina, della principessa Odescalchi (pel principe Baldassarre Odescalchi aveva dipinto anche un *Innocenzo undecimo* che fu donato al papa), e, a pastello, di sua moglie e di sua suocera. D'Annunzio nel 1893 scrisse che «i ritratti del re e della

regina erano vere pagine storiche comparabili certo nella bellezza al *Francesco primo* di Tiziano, al *Giulio secondo* di Rafaele, all'*Almirante Pureja* del Velasquez, al *William Waram* di Hans Holbein». I paragoni erano un poco contraddittorii e molto pericolosi: erano di maniera quanto quel «Rafaele». E quelle due tele oggi nella Galleria veneziana d'arte moderna non sembrano più a nessuno degne nè di Tiziano nè del miglior Michetti. Ma il poeta, che poco dopo posò per la figura d'un altro ritratto d'Umberto dipinto dal Michetti indossando addirittura l'uniforme reale, vedeva giusto quando indicava in quei ritratti e negli altri di quelli anni e nelle teste che poi il pittore espose in Roma nel giugno del 1893, l'inizio per lui d'un periodo più tranquillo e più lucido, una maggiore purezza di pittura, uno sforzo più costante a nascondere la propria sapienza, a raggiungere una più schietta semplicità.

L'effetto di questi propositi fu finalmente la grande tempera della *Figlia di Jorio* che apparve alla prima biennale di Venezia nel 1895 e che adesso è purtroppo nella Galleria Nazionale di Berlino, col *Ritorno* e con l'*Ora triste* di Giovanni Segantini.

Alle falde della Majella che biancheggia nel fondo, lungo un ciglione sul sentiero fangoso passa la figlia di Jorio (Jorio in abruzzese è Gregorio), la «cagna randagia», il capo sotto il suo mantello rosso color di bucchero: sull'orlo del ciglione sei uomini, giovani e vecchi la guardano cupidi e chi ride e chi ghigna e chi l'ammira

estatico; l'ultimo in piedi è decapitato dalla cornice³; un ramo nudo di mandorlo tende da sinistra pochi fiori verso la bella desiderata, ma non si vede l'albero che lo sostiene.

Da venti anni Michetti pensava a quel tema che più tardi nel 1904 suggerì a Gabriele d'Annunzio la sua tragedia pastorale. Prima ne aveva fatto un disegno ravvivato da due o tre colori, intitolato *La reietta*, e la donna vi passava davanti a gruppi d'uomini e di donne che confabulavano in aria di mistero, fuori d'un villaggio di cui si intravedevano tra gli alberi le prime case. In un altro disegno sul quale era scritto *Passione, scena umana*, una gran folla era fuori d'una chiesa e, proprio nel centro, in un vuoto ostile si vedeva passare una donna, curva sotto uno scialle nero, con una mano sulla faccia, e il tendone rialzato a pietà sulla porta maggiore del tempio recava — proprio così... — la parola *Caritas*. Pian piano la scena si era semplificata, i costumi eran diventati precisamente quelli di Orsogna, un caratteristico paesotto in quel d'Ortona rinomato per una pittoresca processione detta «dei Talami», e non erano restati in cospetto della figlia di Jorio sopra una ripa verde che cinque uomini: questa piccola tempera fu esposta a Milano nel 1881. Ma in nessuno di questi e degli altri studii e quadri preparatorii appariva ancora lo sfondo della montagna azzurra e bianca, — alone niveo di purezza su

3 Nella replica più piccola della *Figlia di Jorio*, comprata dal barone Blanc, Michetti gli ha ridonato la testa.

quel rosso peccato e quelle brame. E in nessuno – quel che più importa – la pittura era squadrata con pochi piani e con tanta fermezza e con tanta larghezza come nel quadro. La donna e il giovane seduto nel mezzo del quadro e l'uomo senza testa e un'altra mezza figura di donna che appare ferma a destra, con una macchia sul capo, sembrarono addirittura dipinte da un pittore a fresco che avesse studiato Masaccio o Pier della Francesca e la loro pittura statuaria. Niente fronzoli, niente particolari inutili: quel che si doveva dire e niente altro. E l'uomo decapitato e la donna tagliata a metà e il ramo di mandorlo senza tronco, pareva che fossero lì per dichiarare questa intenzione del pittore di parlar breve e limpido, senza una sillaba di più del necessario. Solo nel terreno schizzato con poca consistenza era l'ultimo ricordo del Michetti beato di mostrare la propria bravura.

L'anno dopo egli vendeva, dicesi per trecentomila lire, al signor Ernst Seeger di Berlino quel quadro e tutto quello che aveva nello studio – quadri ad olio e a tempera, e casse e casse di pastelli e di guazzi, di appunti e di studii. Quando nel 1899 partivo per Berlino per andare a vedere la mostra di tutte quelle sue opere, egli mi disse: – Troverai là tutto il mio lavoro di venti anni. Le pareti, le casse, le tavole del mio studio sono vuote. Ricomincio da capo, – e sorrideva agile e sano, soddisfatto di quella seconda giovinezza, felice di ritrovarsi davanti alla vita con occhi nuovi e con un bel sole di gloria sull'aperto orizzonte.

A Berlino la *Figlia di Jorio* del 1895 era esposta di contro al *Corpus Domini* del 1887. Tra quei due poli era chiusa tutta la nobilissima vita di questo solitario che aveva lavorato per venti anni a domare la facilità e l'irruenza del suo genio e a trovargli uno stile: una vita e un esempio.

Perchè da allora Michetti non ha più esposto un dipinto che continuasse la matura e virile bellezza di quella sua tempera? Il quadro *l'Offerta* che fu donato dalle dame e dai gentiluomini di Corte alla nuova regina d'Italia per le sue nozze, i disegni per la Bibbia d'Amsterdam esposti a Roma nel 1902 d'una forza tragica contenuta con tanta fermezza nell'osservazione del vero che parvero, meno il Saul, troppo realistici in un momento in cui la pittura religiosa già tornava mistica e fantastica, sono sembrati passatempi per chi a quarantaquattro anni aveva costruito quel monumento. D'altra parte le due grandi tempere esposte a Parigi nel 1900, *I serpenti* e gli *Storpii*, furono quasi un ritorno alle intemperanze dei primi anni. Raffigurava la prima una processione attraverso un prato verdissimo, sullo sfondo d'una chiesa dal portico alto e affrescato, con confraternite di uomini e gruppi di donne e di bimbi in vesti violentemente policrome, tutti cinti di serpi verdastre sul collo, sulle braccia, sulle croci, sui ceri; e la seconda, alcuni selvaggi episodii del pellegrinaggio di Casalbordino già descritto dal d'Annunzio nel *Trionfo della Morte*, cioè sotto un ripone giallo e riarso cinque o sei gruppi di storpi mostruosi e

d'infermi protesi verso la croce che passa, spasimanti a implorare il miracolo. V'erano i soliti pezzi d'incomparabile bravura, ma v'era anche quell'antica ostentata noncuranza per la prospettiva lineare, per l'unità della luce, per la composizione o almeno per quell'equilibrio dei colori e delle masse che forma il quadro e toglie allo spettatore il fastidio di sentirsi davanti a un frammento, a un'opera inorganica che potrebbe continuare ancora per metri o essere senza danno dell'effetto tagliata ancora in frammenti minori. E, del resto, da allora, silenzio.

La psicologia degli artisti vivi è difficile a definirsi. Quella degli antichi è più facile non solo perchè tutte le opere vi stan davanti alla mente e tutte le ipotesi sono lecite e anzi le più ardite e scortesie hanno il miglior successo, ma anche perchè gli artisti sulle cui vicende lo psicologo o lo storico o il critico s'affaccendano, son dalla morte costretti a tacere. Invece sull'apparente inerzia di Francesco Paolo Michetti non è chi non dica la sua. E v'è chi ne dà la colpa alla sua clausura in provincia, anzi in campagna, lontano dalle lotte e dalla concitazione e dall'emulazione delle città. E v'è chi la attribuisce a una specie di disgusto per l'arte venutogli dalla stessa facilità con cui ormai egli lavorava, perchè il piacere del creare vien solo dal dolore della gestazione. E v'è chi trae da qualche frase pessimistica del Michetti la conclusione che dopo il 1896, dopo Adua e dopo la rassegnazione con cui gli italiani sembrano aver accolto la sconfitta, egli ormai disperò dell'avvenire della patria, e

il lavoro gli sia faticoso davanti a un pubblico sempre più meschino e sempre più egoista. E v'è anche fra gli artisti più giovani chi dice che Michetti, tenutosi lontano a parole e a fatti da tutti i più recenti dibattiti sulla tecnica e sugli ideali della pittura, – dibattiti che del resto sono un plagio tardivo di quelli di venti e trent'anni fa in Francia, – non abbia più voglia di esporre quadri per sentirsi, nel pieno vigor dell'ingegno, proclamare un superstite.... Tutte ipotesi e probabilmente tutte ciancie.

Michetti, certo, non se ne cura e forse nemmeno le sa. Su lui come sul suo d'Annunzio, chi li conosce da vicino, sa che è prudente non fare profezie perchè oggi essi sono, come venti anni fa, capaci di far ammutolire critici e profeti con un'opera sola, inattesa, e oggi, come vent'anni fa, una cosa sola a guardarli e a udirli sembra impossibile: che invecchino.

Intanto Michetti continua a vivere, a studiare, a cercare, a meditare in un'attivissima pace nella sua Francavilla tra la collina e il mare, presso la sua donna Annunziata, moglie e madre esemplare, presso la sua bella e dolce figliola Aurelia dai capelli neri, presso il suo Sandro che si è impiantato lassù tutt'un laboratorio di chimica e di meccanica. E nella cella del Convento di Santa Maria Maggiore dove Gabriele d'Annunzio tant'anni fa ha scritto il *Piacere* e ha sognato la sua Elena Muti sotto la coperta di seta fina «d'un colore azzurro disfatto» ricamata nientemeno che coi dodici segni dello zodiaco e proveniente nientemeno che dal corredo di Bianca Maria Sforza, le buone e sane donne di casa Michetti hanno

posto una macchina da cucire e cuciono i loro semplici
lini profumati di spigo....



TELEMACO SIGNORINI.

Telemaco Signorini.

Fiore all'occhiello, guanti chiari e mazza in mano, un paltò corto e largo color di nocciola con le cuciture doppie e due spacchi sui lati, da fantino inglese, calzoni rimboccati, in capo una tuba lucida per grande travaglio di spazzole e di fiato, in bocca un mezzo avana sempre spento per economia, sul naso un po' camuso gli occhiali a stanga che scendevano sempre più giù degli occhi tanto che salutandovi per via egli vi guardava a scancio e per parlarvi spingeva avanti la faccia e alzava le sopracciglia fino a metà della fronte, una barba bionda e bianca leggera e ricciuta che aperta sul mento accentuava la mascella prominente e ostinata, nell'ampia bocca ogni sorta di denti in ordine sparso, grandi e piccoli, bianchi e gialli, dominati

da una zanna cariatide che chiameremo dente,

come gli diceva Renato Fucini in una delle sue indiate lettere da Vinci inedite per forza, un aspetto imbronciato che si schiudeva in un sorriso festosissimo per pochi amici degni e scintillava tutto d'un'arguzia spietata appena poteva contemplare la serena beatitudine d'un imbecille: questo era Telemaco Signorini, e questo è nella memoria di chi l'ha amato e di chi l'ha odiato, indimenticabile.

A quarantadue anni, in principio dei novantanove sonetti che egli intitolò *Le 99 discussioni artistiche* e firmò, con un anagramma del suo nome, Enrico Gasi Molteni, diceva di sè stesso:

E vo per la mia strada e al mio mulino
tiro l'acqua e vo innanzi il più che posso,
nè domando a nessuno il mio cammino.
Mangio ogni giorno, senza avere addosso
la livrea di nessuno, e non m'inchino
a chi mi tirerebbe in qualche fosso.

E così andò avanti, lavorando notte e giorno, per sessantacinque anni, diritto, libero e povero, sincero fino all'insolenza, affettuoso fino al sacrificio, leale fino allo scrupolo, lindo nella coscienza come negli abiti, critico di sè stesso prima che degli altri, non ambizioso d'altro che dell'arte sua. Quando il partito radicale fiorentino, sapendone le idee liberalissime, pensò di portarlo candidato al Consiglio comunale, egli rispose netto: «Negato come sono a intendere la più semplice questione di gestione amministrativa, non potrei con coscienza votare

pro o contro a ciò che non intendo, senza diventare dannoso o ridicolo. Nelle questioni dell'arte nelle quali potrò avere qualche competenza, sono talmente agli antipodi con le idee di tutti i miei colleghi da rinunciare, come sempre ho fatto, a qualunque carica sociale anche nel Circolo artistico del quale fo parte. Io sono un solitario, la vita pubblica mi ripugna, e tanto mi sento contrario a quel che si fa nel mio paese che io non intendo sacrificare il mio tempo che tutto ho dato all'arte mia, per gl'interessi di un paese che nulla ha fatto per l'interesse mio».

Morì a Firenze il 10 febbraio del 1901, d'arteriosclerosi. V'era nato il 18 agosto del 1835 da Giovanni di Lorenzo Signorini e da Giustina di Giuseppe Santoni. Dal 1865 teneva studio al pianterreno del numero 12 di piazza Santa Croce.

Anche suo padre era stato pittore e aveva avuto il suo studio vent'anni prima sulla stessa piazza. Il Granduca lo aveva molto protetto. Pel Granduca, Giovanni Signorini aveva dipinto molti di quei quadretti di vedute e di feste e di costumi fiorentini che sono uno dei più preziosi documenti ora raccolti nella Casa di Michelangelo dal Museo topografico fiorentino; e nel 1847 aveva dipinto per lui anche quadri patriottici. Ma dopo la restaurazione e la reazione del 1849 rifiutò d'andare a riverirlo, anzi mise alla porta il Duprè e il Pollastrini, amici e colleghi suoi, che avevano fatto tanto facilmente quella riverenza. E anche un fratello di Telemaco, Egisto, nato

nel 1832 e morto nel 1851, era stato pittore e aveva esposto nel 1850 alla Promotrice di Firenze un *Arresto del conte Ugolino*⁴. Soltanto dopo la morte di lui fu permesso a Telemaco di lasciare le scuole degli Scolopi e di darsi definitivamente all'arte, – all'arte e alla politica, due cose che nei giovani d'allora andavano d'accordo come non sono andate più mai. Leggere Mazzini e Proudhon e andar in campagna a studiar sul vero invece d'andare all'Accademia, erano due ribellioni che al Signorini e ai suoi compagni d'età e di fede sembravano una ribellione sola. E ai compagni d'allora egli serbò fede tutta la vita: erano, per dir solo degli artisti, Odoardo Borrani, Stanislao Pointeau chiamato dagli amici Puntacqua, Alessandro Lanfredini, Augusto Arnaud francese d'origine e tanto elegante che si vantava d'esser perfino nato in carrozza valicando il Cenisio, Giovanni Fattori, Vincenzo Cabianca, Vito d'Ancona, questi tre di otto o dieci anni più vecchi di Telemaco. In Accademia non andava che per disegnar dal nudo e tormentare i ben pensanti.

— Te l'ha insegnato il professor Paganucci il nome di questo muscolo? – e l'indicava col gesto.

— M'hai rotto..., – borbottava lo scolaro sottomesso.

— Non bestemmiare, chè l'Ispettore ti mette alla porta.

4 Tra le carte del Signorini conservate con amore dal fratello Paolo trovo un elenco autografo dei quadri suoi, del padre e di Egisto esposti tra il '45 e il '94 alla Promotrice fiorentina: centoventuno del solo Telemaco il quale vi espose la prima volta nel 1855.

— Addio! – l'altro ribatteva più tragico d'un quadro storico.

— Addio, pipi.... – concludeva dolcemente il Signorini guardandolo da sopra agli occhiali. «Pipi» era lo scherno preferito da lui e acquistava valore dalla smorfia di commiserazione con cui l'accompagnava.

Vito d'Ancona era il ricco della compagnia. Telemaco lo conobbe nel '56 perchè aveva lo studio vicino al suo, in via della Pergola, sulla cantonata di via Nuova, in uno stabile dai cui tetti si vedevano le finestre e le terrazze di tutte le ballerine e figuranti del teatro lì accanto. E fu Vito d'Ancona a fargli leggere Balzac e Porta, a mettergli addosso quella mania di viaggiare che non lo lasciò più in quiete finchè visse e che cominciò nello stesso anno 1856 col viaggio di Venezia dove il Signorini vide le feste per la nascita del figlio dell'Imperatore d'Austria, conobbe il Gamba di Torino, il Molmenti professore di quell'Accademia, l'Alardi, il Maffei e lo scrittore d'arte Pietro Selvatico e Domenico Morelli e Frederick Leighton e Tranquillo Cremona e Alfonso Balzico, e visse con loro tra il solito pranzo alla trattoria della Bella Venezia e il solito caffè condito di discussioni al Florian, e lavorò tutt'il giorno e preparò gli studi per quel *Ghetto di Venezia* che cinque anni dopo esposto a Torino e poi a Firenze parve ai pacifici buongustai toscani più una rivoluzione che una rivelazione. Di tutto dava notizie a suo padre in lunghe lettere firmate «suo umilissimo figlio», e specialmente delle cose d'arte e delle proprie condizioni economiche: «Questa sera si

apre il teatro della Fenice col *Guglielmo Tell*, e dopo cogli *Ugonotti*. Ma io lo vedrò una volta sola perchè tre svanziche di biglietto son troppe». Ma, come sempre, ordinato e prudente, aveva arrivando affidato al d'Ancona dieci francesconi per aver, in ogni caso, tanto da tornare a casa.

Nel 1858 suo padre stesso lo condusse con sè a Genova, a Torino, a Milano, a Brescia e ancóra a Venezia. Ma l'anno dopo venne la guerra.

Tutti i suoi amici erano in fiamme, a Firenze, a Pisa, a Livorno, e s'incitavano l'un l'altro e non volevano che uno solo di loro restasse a casa. Beppe Sacchetti, il padre del nostro feroce e preciso caricaturista Enrico Sacchetti, scriveva al Signorini da Livorno: «Fai leggere la presente a Enrico Nencioni, e se non viene con noi, non è più Enrico ma la sua ombra. Addio. Viva l'Italia!» Telemaco si arruolò nell'artiglieria toscana e fece la campagna al quinto pezzo della batteria sotto il comando del colonnello Mosel e del capitano Palmieri, ma non gli fu dato di combattere. Il 26 luglio del 1859 scriveva al padre: «Dopo Goito e Volta Mantovana dove siamo stati lì lì per far fuoco e dove ho veduto di grandi cose, fu concluso l'armistizio. Siamo partiti da Volta per Solferino campo della formidabile battaglia combattuta valorosamente e vinta dai nostri italiani. Il campo era ancor pieno di cadaveri, di caschi, di pezzi d'armi, d'alberi troncati dalle palle e dai cannoni. Il sole tramontava in quel momento che noi passammo per mezzo a quella scena

tristissima, e l'impressione che ricevei fu tale che non la dimenticherò finchè vivo.... Dica alla mamma che il suo bel figlio Telemaco tornerà vittorioso senza aver sparato il cannone, cosa che la consolerà di molto ma che consola pochissimo me». E dovè fermarsi a Modena in guarnigione, deluso e insofferente sebbene lì a Modena ritrovasse tra i soldati e i volontari tanti toscani, scrittori ed artisti, soddisfatti almeno delle notizie che giungevano da Firenze: *Yorick*, Diego Martelli, Gustavo Uzielli, Adriano Cecioni, Odoardo Borrani. Un po' di svago e d'entusiasmo fu portato dai profughi veneti: «Saranno due o trecento al giorno. Bisogna vedere questi disperati la sera nella nostra fortezza cantare a gola spiegata inni nazionali e voler sempre in mezzo a loro noialtri toscani con una simpatia veramente italiana.... In tutto il Veneto non si trovano più che vecchi, ragazzi e donne. Ma anche un'infinità di donne hanno arrestate». Quando apparve Garibaldi, riapparve la speranza: «Sì, sono ordinanza al generale Garibaldi, – scriveva il 26 agosto, – e ho avuto il piacere di vederlo tre volte passare per il salone e il piacere di ricevere un ordine da lui medesimo. Se prima ognuno pensava al congedo, ora non si trova nessuno che lo voglia e si sente dire per tutto: se il generale Garibaldi ha preso il comando della nostra armata è segno che la guerra è vicina, vinceremo o morremo». Ma la guerra era finita. Poichè agli studenti era più facilmente rilasciato il congedo, il padre ottenne dall'Accademia fiorentina un certificato per Telemaco. «Mi par mille anni di tornare non fosse altro per potermi cambia-

re gli abiti militari che sono pieni zeppi di lotume. Anzi vi avverto che appena tornato andrò di corsa a fare un bagno perchè il vostro figliolo è pieno di pidocchi fino ai piedi....».

E tornò e si lavò e si quietò; ma la nostalgia di quei luoghi, appena a Firenze, fu tanta che l'anno dopo volle rivederli, armato non più di fucile ma di matita e di pennello, e rivide Modena e Brescia e Solferino e San Martino e, per quel suo aspetto di straniero che a Firenze e al Caffè Michelangelo lo soddisfaceva tanto, fu a Pozzolenigo arrestato nientemeno che come spia dell'Austria, e solo a Brescia dov'era andata la sua batteria, fu riconosciuto e liberato e poté dopo una gita a Milano e a Torino, raggiungere a Spezia Vincenzo Cabianca e Cristiano Banti che l'aspettavano dipingendo. Percorse tutta la Riviera, dipinse o preparò le *Pescivendole di Lerici*, le *Acquaiole di Spezia*, la *Campagna presso il forte dei Marmi*. Ma appena a Firenze ricominciò i quadri di soggetto militare: l'*Alto di granatieri toscani a Calcinatello presso Brescia*, l'*Artiglieria toscana a Montechiaro salutata dai francesi feriti a Solferino*, la *Cacciata degli austriaci dalla borgata di Solferino*, che fu esposto nella prima e grande esposizione italiana di Porta al Prato, presieduta dal principe di Carignano e inaugurata il 15 settembre del 1861 con un discorso di re Vittorio Emanuele e con l'inno di Giosuè Carducci alla *Croce di Savoia* musicato da Carlo Romani.

Quelle tele patriottiche furono sette, ne vendette sei, ma non le amò. Forse non le amò perchè le vendette.

Del successo facile e immediato egli diffidò sempre. Come da vecchio agli amici che vedendolo in bisogno (certo non lo diceva lui o lo diceva allegramente come fosse un segno di giovinezza persistente....) gli conducevano allo studio un compratore, egli dichiarava amaramente: – Compra per far piacere a me, non perchè il quadro faccia piacere a lui, – così allora sentiva che più della pittura in quelle tele i compratori ammiravano il soggetto. E invece egli voleva che non il soggetto simpatico ma il pittore, e l'arte fossero ammirati, magari nonostante il soggetto antipatico, come venivano predicando i realisti più dogmatici. Quando mandò a Milano all'Esposizione di Brera l'unico di quei sette quadri rimasto invenduto – l'*Alto dei granatieri toscani* – e si vide subito comprare anche quello dagli artisti del Circolo e arrivare una lettera di lode firmata dall'Induno, dal Pagliano e da altri di quelli artisti, non dubitò più: cambiò mestiere e tornò coraggiosamente alle *Pescivendole di Lerici*, alle *Acquaiole di Spezia* e al *Ghetto di Venezia* che non si vendevano, e ai suoi prediletti studioli dal vero che, secondo la moda venuta dalla Francia e dal Courbet, egli e i suoi compagni solevan dipingere sui fondi delle scatole da sigari. Pochi anni dopo, scrivendo d'un quadro patriottico dell'Ademollo nel suo *Gazzettino delle arti del disegno*, diceva francamente: «Tutti questi esempi d'amor patrio in pittura mi son venuti un po' a noia perchè non trovo un gran merito a fare i quadri liberali quando non v'è pericolo e quando son liberali perfino i codini. Mi pare che quest'arte faccia la corte a

tutti come le donne pubbliche, mentre che, se l'arte ha uno scopo, è certamente quello di precedere non di seguire i tempi».

E aggiungeva, a proposito della fertilità e della facilità dell'Ademollo, questa sentenza capitale: «Quando un artista si lascia trasportare da questa facilità, per me non lo stimo quanto quello che conosce la propria e la domina».

Del resto anche prima del '59 e della guerra le ricerche puramente tecniche avevano occupato i migliori artisti fiorentini e li avevano raccolti in quel gruppo feroce per la sua intransigenza e ammirevole per la sua abnegazione e la sua alacrità, che restò noto sotto il nome di *macchiaioli*. Pei macchiaioli, *macchia* non ebbe il significato corrente di abbozzo, ma piuttosto quello che molto più tardi, quando vennero di moda in Italia gl'impressionisti di Francia, ebbe la parola *impressione*. I primi a predicar che la macchia era il fondamento della pittura furono Domenico Morelli, Saverio Altamura e Serafino Tivoli quando all'esposizione di Parigi del 1855 si accorsero – son parole del Signorini – difetto capitale dell'arte italiana ufficiale e accademica essere la mancanza di solidità e la deficienza di chiaroscuro, e tornando si fermarono a Firenze e spiegaron le loro critiche in quel famoso Caffè Michelangiolo che in via Larga, ora via Martelli, tra il '48 e il '55 fu il luogo di convegno dei cospiratori più ardenti e dal '55 al '66 degli artisti più moderni e più fervidi che vivessero a Firenze o vi passasse-

ro, accesi nel loro entusiasmo per la nuova pittura francese anche dagli entusiasmi francofilo del 1859.

Osservavano i macchiaioli che noi non vediamo i contorni di tutte le forme, ma solamente i colori di queste forme, che dunque la linea – il così detto disegno – è solo il concetto astratto delle forme delle quali considera solo i limiti e le proiezioni, prescindendo dalla luce che le avviluppa e dal colore che le riveste, mentre di fatto l'occhio non percepisce che luce e colore. Per parlar nel gergo dei pittori, il vero, così, risulta solo da *macchie* di colore e di chiaroscuro ciascuna delle quali ha un *valore* proprio che si misura col mezzo del *rapporto* tra i vari toni. Un colore, di fatto, non cambia mai, può essere più chiaro o più scuro ma il turchino resta sempre turchino e il rosso sempre rosso. L'ombra, cioè, non ha un colore per sè stessa: per dirla con Adriano Cecioni, dal quale tolgo queste definizioni, essa non è un panno ma un velo.

Queste massime che i macchiaioli avevano dichiarate fin dal 1855 furono, in fondo, il vangelo degli impressionisti francesi. In un articolo del 1866 sul Manet, Emilio Zola definiva così la *legge dei valori*: «L'artista posto davanti a un soggetto pur che sia, si lascia guidare dai suoi occhi che veggono questo soggetto come una combinazione di larghe tinte sottoposte a una legge che le impone le une alle altre. Una testa di contro a un muro non è più che una *macchia* più o meno bianca su di un fondo più o meno grigio, e il vestito della figura diventa, per esempio, una *macchia* più o meno blù messa accosto

alla *macchia* più o meno bianca. Da ciò una grande semplicità, quasi nessun dettaglio, un insieme di macchie giuste e delicate le quali a qualche passo di distanza danno al quadro un rilievo che colpisce». La traduzione di questo passo la trovo in una conferenza sugli *Impressionisti* francesi (l'appellativo anche in Francia non apparve che nel 1874) tenuta da Diego Martelli nel 1877, proprio da Diego Martelli che fra i critici nostri fu il primo a difendere e a diffondere le teorie dei macchiaioli.

Non intendo con questo stabilire una precedenza dell'arte italiana su quella francese. Sarebbe una fortuna troppo grande e poco vera. E quei tre che tornarono da Parigi e quelli che primi a Firenze li ascoltarono – e di costoro il più vecchio era Vincenzo Cabianca veronese e il più giovane Telemaco Signorini –, quelle loro teorie non le avevan tratte solo dalla loro testa: le avevan formulate vedendo gli uni a Parigi, gli altri nella villa Demidoff a San Donato sopra Firenze, non solo Delacroix ma anche Decamps e poi i paesisti francesi detti «del '30», Corot e Rousseau e Daubigny. Ma un fatto è certo: che quando nel '63 Manet espose al Salon la *Colazione sull'erba* cui voltarono le spalle indignati l'imperatore e l'imperatrice, e quando nel '65 vi espose l'*Olympia*, e quando Degas già passato dall'imitazione di Ingres a quella di Delacroix fu dalla vista delle pitture giapponesi al Salon del 1867 indotto alla pittura di movimento, il Cabianca e il Signorini e il Banti e il Tivoli e il Borrani avevano già da molti anni statuito dogmi e dipinto quadri degni d'essere, non solo nell'intenzione, paragonati

per modernità ai quadri di quei maestri francesi. Il più celebre quadro del Signorini, *Le Pazze*, fu, a detta del Cecioni, dipinto lo stesso anno in cui fu esposta l'*Olympia*. Anzi il Signorini, in una polemica sul *Rinnovamento* di Venezia nel giugno del 1874, affermò addirittura che all'Esposizione nazionale di Firenze del 1861 col trionfo del Morelli, del Celentano e del Fontanesi, i macchiaioli potevano già dire d'aver definitivamente vinto la loro battaglia e convinto anche il pubblico.

Ma la lotta che allora si combatteva dagli artisti e dai critici del Caffè Michelangiolo, e non solo dai macchiaioli, non era soltanto contro una vieta tecnica pittorica, era contro tutta un'istituzione: contro l'Accademia. E anche in questa lotta nessuno superò, per audacia d'epigrammi e sagacia d'argomenti, Telemaco Signorini.

Ormai veramente non esisteva più la classica Accademia dell'Appiani e del Benvenuti, con dogmi fissi, metodi infrangibili come sbarre di prigione, esemplari intangibili come divinità: esistevano le accademie, e ognuna s'impersonava in un maestro, il Bezzuoli a Firenze, l'Hayez a Milano, il Podesti a Roma, il Lipparini a Venezia, per dir solo di quelli che ancora hanno un nome. Questo costrinse quei polemisti a demolir le persone per demolire l'istituzione, a «sciupar la gente» come diceva il Cecioni, con sarcasmi e dilleggi prima che a criticar l'Accademia con forza di ragionamenti e d'opere. Ma alla fine, venti o trent'anni dopo, le stesse Accademie

dovettero finire a pensare, se vollero avere una parvenza di vita, come quei loro oppositori spietati.

L'Accademia aveva, con criteri esterni e nominali, divisa la pittura in varie classi, prima la storica, poi quella di genere, poi quella di paesaggio, e v'erano anche le sottoclassi, la pittura storica pagana e la pittura storica cristiana, la pittura d'animali e la pittura d'architettura. E i macchiaioli urlavano che un cavolo e una rapa valevano in pittura Dante e Beatrice, e il paesaggio valeva il quadro storico, e di categorie in pittura ve n'eran due sole: la pittura buona e quella cattiva. È un sonetto del Signorini:

Ti dan l'Arte così: per prima classe
c'è la pittura storica e c'è poi
la pittura di genere....

E contro le finitezze e le melensaggini dell'aneddoto spiritoso o commovente nella pittura di genere – seconda categoria di nobiltà, – altre frecciate:

....Un bel quadretto.
Se vedesse che bella cosettina!...
V'è una mamma ammalata, accanto al letto
ci si vede a sedere una bambina
che fa la calza, ed è tanto carina....
E se vedesse, poi, c'è con rispetto
un bel vaso da notte con l'....
che non si puol vedere il più perfetto.
Fin nella madia ci si vede il tarlo
che ha fatto i buchi....

L'Accademia aveva i suoi santi: i greci e Fidia e Prassitele, e Raffaello, – San Raffaello Sanzio. Chi avrebbe osato bestemmiarli? E quelli ripetevano la storiella del Courbet che da vecchio va per la prima volta al Louvre e ne esce dichiarando che all'infuori dei suoi quadri non v'è niente di buono; e per sinonimo di goffaggine lezionista e convenzionale davano abitualmente l'Apollo del Belvedere o la Madonna della Seggiola; e degli antichi non salvavano che i «primitivi» quattrocenteschi «perchè erano ingenui».

L'Accademia proclamava la necessità della scuola e d'un lungo tirocinio a passo a passo? E quelli a proclamare che le scuole ufficiali d'arte offrendo a tutti l'occasione prossima per diventare gratis tanti Raffaello, erano una fabbrica di spostati e di bugiardi, – che l'arte non s'insegna e tutt'al più se ne possono insegnare i primi rudimenti meccanici, – che l'osservazione del vero è il solo professore rispettabile. Nel 1863 il Signorini espose un quadretto dove due bambini con gli occhi rossi di pianto guardavano da sotto a un ombrello due galline che beccavano vicino a una siepe. E il quadretto era intitolato: *Felici voi galline che non andate a scuola!*

Fin negli atteggiamenti e nei vestiti e nei modi di dire essi deridevano i professori e gli studenti dell'Accademia. Questi per rispetto ai maestri e agli antichi dovevano esser modesti e presentando un proprio lavoro dirne male, compunti, gli occhi a terra? E il Signorini a gridare in difesa dell'originalità e della sincerità: – Un quadro mio, prima di tutto deve piacere a me!

E contro la *posa* dei modelli all'Accademia, precorrendo anche qui gl'impressionisti e «la pittura di movimento», egli e i suoi amici chiedevano che il modello si movesse per mantenere un'espressione spontanea e per rivelare tutt'i giochi della luce sulle sue carni. Da dove gli venne un altro sonetto, o qualcosa di simile:

I pittori? Son matti da legare.
Gli ho bazzicati, sai, fin da piccina.
O senti questa. Vo dal sor Gravina,
Mi spoglio e lui si mette a lavorare.

Ma senti proprio se non è carina.
Già più si campa e più c'è da imparare.
Lo sai perchè s'è messo a liticare?
Perchè gli stavo ferma! Eh, Giovannina,

Non è nuova? Ed urlò come un dannato:
— O moviti perdio! Ma chi lavora
Con un modello tanto addormentato?

Va via, ritorna a far la stiratora.
Fammi il piacer, va via, mi son seccato. —
M'ha aperto l'uscio e m'ha cacciato fora
Con un francaccio lercio e rattoppato!

Naturalmente, poichè i nostri nemici diventano sempre alla lunga, i nostri padroni, anche questi ribelli diventarono intransigenti e stabilirono certe norme che qualche volta li mutarono in accademici, con l'*a* piccola, altrettanto feroci degli altri accademici con l'*A* grande. Ad esempio quella per cui le figure dipinte da un vero macchiaiolo non dovevano oltrepassare «la dimensione

dei quindici centimetri, quella dimensione che assume il vero quando si guarda a una certa distanza, a quella distanza cioè in cui le parti della scena si vedono per masse e non per dettaglio». Son parole d'uno dei loro profeti, dello scultore Cecioni che scriveva sotto il nome d'Ippolito Castiglioni.

Ma la furia era tanta che vent'anni dopo, quando nel 1882 l'Accademia di Firenze credette opportuno di nominare professore di merito Telemaco Signorini, questi rifiutò l'onore con una lettera che finiva così: «Oggi ho quarantasette anni e se l'Accademia mi ha reputato non migliore artista ma uomo più disciplinato di prima e perciò mi onora di questo titolo, io la ringrazio della sua buona opinione ma rifiuto, non potendo rispondere di me se per un resto di giovinezza dovessi commettere altre insubordinazioni e demeritare di questa onorificenza».

Questa furia spiega l'intima ragione della vittoria dei macchiaioli e della bontà di tante opere loro. Anche creando una scuola, anche restringendo i temi dei loro quadri alla più semplice verità, anche dettando canoni e dogmi, essi non tendevano ad altro che alla liberazione della personalità dell'artista fuori da tutte le pastoie della tradizione e dei maestri. Essi sentivano che le scuole passano, che solo la personalità d'un artista rimane ed è la misura del suo valore nella storia dell'arte. E odiavano il piatto realismo quanto il più tronfio accademicismo:

Mente questo immoral romanticismo
e questa nuova Arcadia e i barbagianni
che calunniano il ver nel realismo,

afferitava il Signorini. La «macchia», l'impressionismo, l'osservazione della realtà più fugace erano soltanto dei mezzi – i migliori mezzi secondo loro – per la ricerca dell'originalità del pittore e del carattere delle cose dipinte, di quello che essi chiamavano il sentimento. E le fughe nella aperta campagna, a Pargentina nel 1862 dove ai primi macchiaioli si unirono il Lega, l'Abati, il Sernesi e per poco il Moradei di Ravenna, o alla villa dell'Ombrellino a Bellosguardo dove l'incisore francese Desboutin invitava tra il '63 e il '64 il Signorini, il Boldini, il Sernesi, il Gordigiani, o a Castiglioncello nell'ospitale casa di Diego Martelli – due lire al giorno di pensione – dove per tanti anni convennero ogni estate il Costa, il Fattori, il Cabianca, il Signorini, lo Zandomenghi, il Bechi, il Sernesi, l'Abati, non significavano altro che questa liberazione dagli obblighi cittadini, dalla vicinanza dei musei e delle scuole e dei capolavori opprimenti. E gli epigrammi, le satire, le burle, le caricature delle quali lo stesso Signorini ci ha lasciato una narrazione così arguta e piacevole nel suo *Caricaturati e caricaturisti al caffè Michelangiolo tra il 1848 e il 1866*⁵),

5 Questi ricordi furono pubblicati nel 1867 nel *Gazzettino delle arti del disegno* che durò un anno e che fu diretto prima dal Martelli e poi da Maurizio Angioli, e solo nel 1893 furono raccolti in un volumetto illustrato, dedicato dal Signorini a Camillo Boito (Firenze, ed. Civelli).

non erano che l'exasperazione di queste esuberanti personalità, di queste sincerità spesso ribelli anche alle regole di un'educazione appena civile, sospettose perfino della schiavitù che può venire da un successo troppo diffuso e rumoroso, ma tolleranti, anzi rispettosi verso ogni artista che lavorasse da sè, per sè, in uno sforzo continuato verso il meglio. Palizzi, Morelli, De Chirico, Costa, Fontanesi, Rayper, Pasini, Cremona, Pagliano, Mosè Bianchi non furono davvero dei fedeli seguaci dei dogmi «macchiaioli»: ma da questi furono amati e lodati egualmente perchè erano qualcuno ed erano originali o almeno si sforzavano d'esserlo. Ma guai ai traditori! Contro il De Nittis e contro il Boldini, appena Parigi e il mercante Goupil e il successo economico parvero corromperli e asservirli, tutti dimenticarono l'antica fraterna amicizia che nei meno buoni fu fatta anche d'invidia.

Allora Firenze era un'altra e l'arte vi era stimata, discussa, comprata dai cittadini e dagli stranieri. Adesso tutta l'attenzione del pubblico italiano per l'arte è andata giù d'un'ottava, e a Firenze più che altrove. Non v'è più a Firenze un Circolo artistico, un'esposizione di qualche rinomanza, una galleria appena decente d'arte moderna, non esiste più una scuola che possa dirsi tipicamente toscana e i vecchi, morto il Signorini e il Fattori, sono non solo separati dai giovani, ma nemici loro. Nel 1909, al concorso pel lascito Ussi che era bandito dall'Accademia e assicurava un premio di undicimila lire, non s'è trovato un quadro degno non dico di premio, ma di lode.

E alla Firenze d'allora i più ribelli e i più fieri di quelli artisti pensavano sempre con affetto di figli. Bisogna leggere nei preziosi carteggi lasciati dal Martelli, dal Cabianca, dal Fattori, dal Banti, dallo stesso Signorini il quale pure morì senza aver la consolazione di vedere un quadro suo nelle pubbliche raccolte fiorentine, con che impeto d'amore e di rimpianti essi scrivevano ai parenti e agli amici rimasti in città. E più lontani erano, più quell'amore cresceva. Si poteva dire che essi viaggiavano per raccogliere da tutto il mondo un'esperienza e una scienza capaci di ricondurre la loro città alle glorie dei secoli d'oro.

E quanto viaggiavano! Il Signorini andò a Parigi la prima volta nel 1861 col Cabianca e col Banti e vi ritrovò il Gordigiani, l'Ussi, il Costa e gli amici di Piemonte, il Raymond, il Gamba, il Pastoris, e vi conobbe il Corot e il Troyon, e a metà strada potè udire al Parlamento di Torino l'ultimo discorso del conte di Cavour. L'anno dopo – l'anno d'Aspromonte – perdette il padre e non potè per questo raggiungere Garibaldi a Genova. Nel 1868 tornò a Parigi. Nel 1872, ancóra a Milano dove aveva esposto molti studi di Vinci, e a Verona e a Venezia. Nel 1873, ancóra a Parigi dove lavorò anch'egli pel Goupil e ritrovò il De Nittis, il Cecioni, il Campriani, il Michetti, il Boldini, il De Amicis e conobbe lo Zola, il Manet e il Degas cui restò legato fino alla morte e di cui conservò nel suo studio, come un tesoro, il pastello d'una ballerina con tanto di dedica. Nel '76 e nel '77 andò a Napoli dove alla grande esposizione italiana vendette il

suo quadro di *Porta Adriana a Ravenna* che ora è a Roma, ed è l'unico quadro suo dove, come ho detto parlando del Michetti, si scorga un riflesso delle minute preziosità del Fortuny. E nell'80 era all'Esposizione di Torino, relatore, in quel Congresso artistico, sopra una riforma dell'insegnamento artistico e del pensionato nazionale; e vi esponeva il *Ponte Vecchio*. E nel '78, nell'81, nell'83, nell'84, da Parigi arrivò a Londra e a Edimburgo, riportandone ogni volta studi e quadri che sono fra i suoi più caratteristici.

Amava l'Inghilterra più della Francia. Vi trovò, come il Costa e il Cablanca, compratori e ammiratori e amici fedeli. Nel 1883 vi vendette tutti i quadri del Mercato Vecchio di Firenze dei quali nelle pubbliche raccolte della sua città non è rimasto pure uno. E soprattutto vi sentì quel rispetto dell'individuo e dell'originalità che in Italia e in Francia era ed è un'eccezione. E poi là si rivestiva a nuovo con fogge d'un'eleganza che gli era cara e con stoffe d'una durata che gli era utile.

Intanto s'era maturato in lui, accanto al pittore, lo scrittore: uno scrittore spesso scorretto ma sempre franco chiaro incisivo brioso che da buon toscano voleva anche in poesia scrivere come parlava. In questa nuova professione lo soccorrevano le molte letture e le amicizie con gli scrittori più vivi, dal Carducci al Nencioni, dal Fucini al Pascarella e al Capuana, da Emilio Praga a Ferdinando Martini. Il Nencioni per molti anni da Firenze, da Napoli, da Roma quand'era al *Fanfulla della Do-*

menica e alla *Domenica letteraria*, gli scriveva spessissimo, gli chiedeva giudizi e consigli sopra i versi e gli articoli che preparava, sopra i libri che leggeva. «Tu hai un *petit grain de Montaigne*, gli scriveva, fra le tue qualità artistiche e sai trovar tempo a tante cose e profittare di tutto e di tutti pel tuo perfezionamento intellettuale. Averti perso di vista per anni ed anni mi ha nociuto sotto tutti i rapporti». Luigi Capuana che, quando nel 1864 conobbe il Signorini, incideva anche all'acquaforte e disegnava anche caricature argutissime, ha già narrato nella *Confessione a Neera* d'aver letto la prima volta Diderot e Balzac per consiglio di lui. In compenso nel 1866 gli mandava da Mineo, manoscritto, un suo *Nuovo metodo d'incisione da potersi sostituire all'acquaforte....* A Emilio Praga nel '77 il Signorini dedicò uno dei più arguti sonetti delle *99 discussioni artistiche*:

Povero Praga, mi rammento il giorno
che ti dissi un gran mal del tuo Milano....
Ti dissi, in piazza: Vedi, sembra un nano
il domo, un pasticcin tolto dal forno;
il forno, quel gabbione ove un cristiano
trova un reuma all'andata, uno al ritorno.

Col Panzacchi fu amico per poco. Si guastarono quando il Panzacchi scrivendo, sulla *Nazione*, dell'arte all'esposizione donatelliana del 1881, non ammirò un quadro di cavoli dipinto dal Tommasi e disse male del Manet. Vi fu sui giornali uno scambio di sonetti fra il poeta e il pittore il quale naturalmente volle dir l'ultima:

Dalla dotta Bologna, o dotto Enrico,
e dall'altezza tua degni calare
fino a me che l'ho detto e lo ridico:
di quello che non sai, non ne parlare.

.....
Hai davvero l'ardir dei dilettanti,
il verso che ben suona e nulla dice;
ma ti manca il saper degl'ignoranti.

La divina ingenuità, «il saper degl'ignoranti», era per lui la prima dote d'un artista. Egli riescì nonostante la sua dottrina e il suo scetticismo, a possederla in molti dei suoi quadri, in tutti i suoi bozzetti dal vero dei quali ancora qualche centinaio è custodito dal fratello, Paolo Signorini. Certo la esaltò in tutti i suoi articoli, anche nel pieno della mischia dei macchiaioli quando i suoi compagni di rivolta non parlavano che di tecnica e di *toni* e di *valori* e di *rapporti*.

Nino Costa romano che era stato a Firenze, col Cabianca veronese, tra i primi maestri di quelli innovatori, diceva che l'arte è l'emanazione del sentimento individuale nella ricerca della verità. E questo fu anche il vangelo di Telemaco Signorini. Dalla scuola alla vita, l'artista non doveva curarsi d'altro che di mantenere fresca e continua l'intima sorgente del proprio sentimento, la propria ingenuità o almeno la propria sincerità. Solo a questo patto l'opera d'arte è umana e può suscitare la «simpatia» dello spettatore capace perchè rivela un'anima, l'anima di chi l'ha creata.

In questo sentimento, in quest'anima che un'opera d'arte deve rivelare, egli paesista includeva anche il sentimento e il carattere del paese rappresentato dall'opera d'arte. Poeta dialettale spesso degno d'essere paragonato al Fucini, sentiva che anche i paesaggi devono, si può dire, essere dipinti in dialetto. Per questo i suoi quadri migliori, quelli in cui la sua pennellata tagliente e la sua pittura sempre più chiara e luminosa e argentina e sempre più, cogli anni, libera dal lividore di Pissarro e di Monet e degli altri primi impressionisti francesi, raggiungono l'espressione più semplice e più diretta, son proprio quelli dipinti nei paesi in cui egli è tornato più volte e ha dimorato più a lungo: Firenze e le colline sopra Firenze, Spezia, Viareggio, Riomaggiore e tutta la riviera toscana, Venezia, la Scozia. Le sue acqueforti del Mercato Vecchio di Firenze sono come la quintessenza di queste sue ricerche.

Dalle quali gli venne la grande scienza di saper scegliere anche pei suoi quadri di figura l'ora e la luce che meglio definiscono la scena e i tipi e i gesti raccolti in una scena. Si guardino, per questo, solo quattro quadri suoi: la *Sala delle agitate*, il *Bagno penale di Portoferraio*, la *Toiletta del mattino* solo due anni fa (1909) esposta a Venezia e dipinta in una casa malfamata di via Lontan Morti nel centro di Firenze ora demolito, e i *Vecchi sul ponte di Chioggia* al lume della luna. Eppure nel Signorini pittore di figura pochi hanno creduto e pochi ancora credono. Egli ha in comune col Degas certe bravure di pennello che compendiano un movimento in

un modo troppo sommario per l'occhio dei più; e l'antica abitudine della macchia più accentuava queste bravure. Ma quando un'esposizione vorrà avere il vanto di far dell'opera di lui una mostra più completa di quelle finora tentate con poca avvedutezza e v'includerà anche una buona scelta dei suoi mille disegni, quell'errato giudizio sarà facilmente corretto.

— La sincerità.... È un'ottima qualità in arte, — mi diceva un giorno, l'anno prima di morire, — ma è una pessima qualità nella vita. Me ne sono accorto troppo tardi!

Non era vero. Se n'era accorto prestissimo, ma non s'era mutato per questo. I suoi articoli del 1867 sul *Gazzettino delle arti di disegno*, la sua relazione sull'Esposizione nazionale di Parma del 1870 dove era stato fra lo spavento dei ben pensanti nominato giurato e segretario della giuria col Cecioni, col Banti e col Sorbi, le sue lettere da Parigi al *Giornale artistico*, i suoi articoli e le sue polemiche sulla *Gazzetta d'Italia*, sulla *Gazzetta del Popolo*, sul *Fieramosca*, sul *Capitan Fracassa*, gli fruttarono sempre più inimicizie che ringraziamenti. E dopo la polemica scritta egli si divertiva ad esasperare quelle inimicizie con l'epigramma orale.

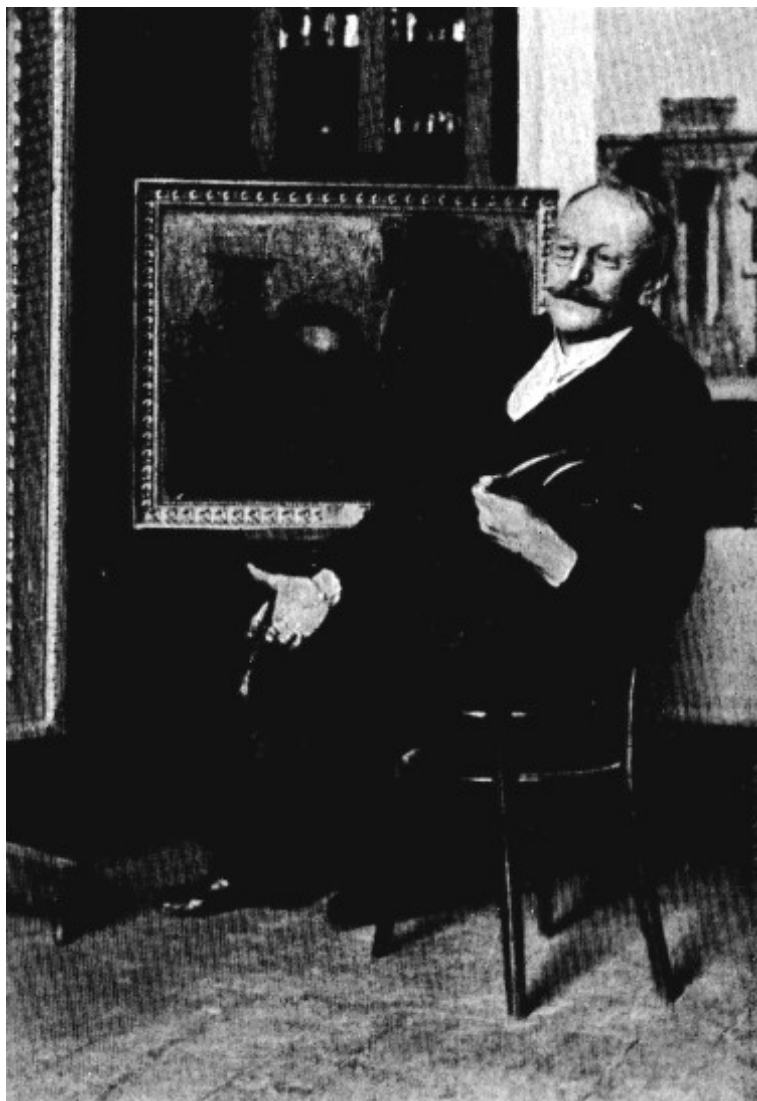
A lui bastavano per vivere in pace, poche lire e pochi amici. E degli amici falsi faceva quel che fanno i bottegaj delle monete false: li inchiodava sul banco, alla berlina, come un avvertimento per sè e per gli altri. Ma per gli amici sinceri non badava a disagi, a privazioni, e non l'intiepidiva la lontananza, e si burlava dei mettimali.

I vecchi compagni gli morivano tutti a uno a uno: Vito d'Ancona, Enrico Nencioni, Diego Martelli, Adriano Cecioni, Silvestro Lega, Giuseppe De Nittis che poi nelle *Notes et Souvenirs* pubblicate dalla vedova si rivelò così ingrato verso gli amici d'Italia. Egli ormai scriveva più poco sui giornali, si contentava di confidare i suoi pensieri e le satire e i ricordi a certi suoi quadernetti dei quali uno, stampato adesso dal fratello per offrirlo agli amici, contiene la descrizione di *Riomaggiore* e, si può dire, di tutte le sue vie e di tutti i suoi abitanti, prima disegnati a penna o a matita, poi descritti in una prosa semplice e arguta e patetica. Ma quando quei suoi vecchi amici morivano, egli tornava davanti al pubblico per comporli con le sue mani pietose nella tomba. E ad ognuno di quelli articoli i migliori fra i giovani si stringevano con più affettuoso ossequio attorno a lui. Son memorabili fra le buone azioni degli ultimi suoi anni le fiere parole con cui egli nel 1894 difese al tribunale di Genova Plinio Nomellini processato con altri come anarchico per associazione a delinquere contro la sicurezza dello Stato. Egli parlava anche in nome del suo vecchio Fattori: – Noi siamo vecchi e le nostre speranze son volte tutte ai giovani come quello là. Sarà vergogna a noi che, chi più chi meno, abbiamo contribuito a liberare l'Italia, soffocare in carcere il pensiero e l'arte della generazione che ci deve succedere. – E a testa alta, gli occhi lucidi di pianto, attraversò l'aula e andò a stringere, attraverso le sbarre della gabbia, la mano al suo amico. Il Nomellini fu assolto.

Verità e sincerità sempre, paura mai. Non l'ebbe nemmeno della morte. Me lo rammento nel suo studio di piazza Santa Croce l'anno prima che morisse. Era di primavera e l'occhiello della sua giacca logora era fiorito d'un mazzo di violette. Pur continuando a far passare sotto i miei occhi, uno dopo l'altro, soffiandoci su come sopra uno specchio e lustrandoli col fazzoletto, i suoi ultimi studi, – e aveva sul cavalletto la sua solita cornice dorata che ogni volta con vari riquadri di cartone egli rimpiccioliva sulla misura dello studietto che voleva mostrare, – si lamentava d'essere malato. Io lo confortavo come potevo e, a vederlo alla fine sorridente, mi parve per quel giorno, per quell'ora, d'averlo convinto a sperare. Invece, pochi mesi fa, fra le sue carte ho ritrovato il suo ultimo sonetto. È intitolato: *La commedia dell'amore per l'avvento della morte* e comincia:

L'ho recitata anch'io questa commedia
Che oggi recita a me la mia famiglia:
— Non hai nulla – mi dice e mi consiglia
di stare allegro....

E morì sereno, sapendo di morire.



MARIO DE MARIA (Marius Pictor.)

Marius Pictor.

Nello studio di Marius Pictor o, più pedestremente, di Mario de Maria, a Venezia, sulle Zattere.

Fuori un sole bianco rovente, un cielo tremulo per l'afa; di qua e di là dal canale, nessuno. Nella chiesa dei Gesuati porte e tende chiuse a custodire nell'ombra e nel silenzio le nuvole bianche sulle quali il divino Tiepolo ha adagiato i suoi sogni. Anche sul balcone di Marius Pictor, le tende calate fin sopra la balaustrata e nello studio una fresca penombra: ma nella penombra due uomini s'agitano e discutono e sudano. Uno è alto grosso un po' curvo, i capelli folti grigi lisci, la barba fluente, gli occhi azzurri e sereni, la bocca stanca e dolente: Vittore Grubicy. L'altro tutt'ossa e nervi, la faccia rasa quadrata, pochi capelli brizzolati, gli occhi, dietro le lenti, irrequieti, d'un grigio d'acciaio, le orecchie rosse: Marius Pictor. Vittore parla pacato, non ode quel che dice il suo

amico, segue il suo interno ragionamento e ne pronuncia ad un tratto la conclusione, lento e imperturbabile come pronunciasse un assioma. Ma i suoi gesti son vasti, allungati da un bastone di bambù in cima al quale è infisso un cornetto acustico. Marius si siede, s'alza, torna a sedersi, alza le braccia al cielo, fulmina e impreca, poi a una lode del suo amico si placa e sorride d'un sorriso così sincero che in un attimo gli ringiovanisce di vent'anni il volto ossuto. Mi afferma Vittore:

— Ascolta me. Marius è forse l'unico pittore moderno giunto a possedere le materie prime dell'arte sua. Gli altri si contentano delle manipolazioni successive. Egli, no, è arrivato alla sorgente, ha ritrovato e trovato impasti e mestiche che gli conferiscono nel maneggio dei colori la padronanza assoluta. Quel ch'egli dipinge, è eterno. È una pietra dura, una gemma: non si muta e non si disgrega più.

Io annuisco. Egli picchia con l'unghia sopra una piccola tela di Marius dov'è dipinto un rio veneziano, di notte, con una gondola che scivola tra due muraglie, e da una muraglia pende sull'acqua cupa un ciuffo di verde. A guardarlo da vicino, ogni particolare v'è «costruito» e definito, ma poi annegato – *mujà denter*, dice il Grubicy – nell'ombra umida: la realtà e la visione della realtà. Picchia delicatamente e ripete: – È una pietra dura: non muta più.

Il De Maria ha afferrato una grande bottiglia di vetro verde dentro cui scivola qualcosa, come del latte raggrumato:

— Questa è un'emulsione di colla per la tempera. Come scioglierla? Come mantenerla liquida così? I chimici dicono: è impossibile. Impossibile? Il chimico non è un filosofo, perdio! Eccolo qua: la colla per la mia tempera sciolta, liquida, per quanto tempo voglio io. Ne verso una goccia sulla pietra: dopo cinque minuti è dura come un macigno, per sempre. Che ne dici?

E nulla è più commovente di quei due pittori innamorati della luce e del sogno e di tutto quello che è più fuggevole e infido, affannati a trovare le materie più durevoli e infrangibili per fissarlo in eterno. Ma Vittore non ode il suo amico e continua:

— I miracoli di Marius sono due. L'altro lo chiamerei il senso statico. Egli ha due sensi che gli altri pittori non hanno, due sensi che non so in chi altro si potrebbero ritrovare uniti: il senso del mistico e il senso della statica. Sembrano contraddittorî: in lui coesistono. Guarda queste muraglie. Sono proprio muraglie, salde, profonde, dure. I pittori dipingono la luce sui muri. Lui, come Decamps, dipinge i muri. È un architetto. E anche pochi architetti ormai hanno questo senso. Ne conosco uno: Luca Beltrami.

E s'allontana a grandi passi, va dietro una larga tela che è mezzo coperta e nella quale dev'essere dipinto quel *Monte di Pietà* al quale l'incontentabile artista lavora da vent'anni, riappare con una grande tavola d'architettura. È il progetto delineato dal de Maria l'altra estate, per un albergo enorme a Cortina d'Ampezzo. V'è qualcosa di veneziano, qualcosa di tedesco, qualcosa di nuo-

vo. Le finestre sono a forma di cuore. Ma l'equilibrio tra vuoti e pieni è davvero ammirevole.

— Dodici milioni. Costerà dodici milioni, – annuncia l'autore, e la somma rispettabile ci fa tacere. Sento che i due pittori vedono piovere su quel progetto acquarellato in bruno il diluvio rutilante di quei dodici milioni. I pittori vedono tutto quel che dicono.

Ma Marius non si contenta d'un progetto per l'avvenire. Mi mostra il suo primo progetto per la facciata «classica» dell'esposizione di Venezia ai Giardini, acquarellato a seppia con una grandiosa fermezza che in quello stile rammenta certi schizzi del Cagnola o del Valadier, o meglio rammenta l'illustre scuola di scenografia dell'Accademia bolognese di belle arti dove il de Maria ha studiato e dove suo nonno, scultore, ha insegnato. Tutti dicono che la facciata dell'esposizione di finto travertino e di finto porfido e di finto oro è di Marius de Maria. Ma è vero solo in parte: il progetto del de Maria era più alto nel basamento e più lungo del doppio, aveva cioè da ogni lato della porta quattro coppie di colonne, non due....

— Tagliami i piedi e le braccia e poi dimmi se sono proporzionato, – egli commenta aprendo le braccia e voltando con dispetto le spalle al suo progetto. Vittore Grubicy agita, senza parlare, il suo grosso bambù disperatamente.

Appena si parla d'un'esposizione, sia pure d'un edificio da esposizione, tutti gli artisti diventano critici terribili. Antonio Fradeletto è un uomo geniale, Antonio

Fradeletto fa miracoli: su questo anche i due pittori sono d'accordo, con entusiasmo, ma....

— Nel palazzo dell'esposizione di Venezia impera la democrazia. Le sale dovevano essere tante reggie, invece sono tanti omnibus. Illuminare tutti dall'alto egualmente, poter accogliere alle stesse condizioni di luce più opere che sia possibile? È un errore, è un errore madornale. Meno opere, meglio scelte, meglio illuminate: ecco il vero programma. La metà delle sale dovrebbe avere grandi finestroni di fianco. Dei quadri moltissimi hanno bisogno della luce di lato, molti della luce di faccia, pochi della luce dall'alto. È chiaro? Ad Amsterdam avevo veduto cento volte la *Ronda di notte* illuminata dall'alto: era un capolavoro. Pel centenario di Rembrandt fu esposta al Museo Civico illuminata di fianco: era Dio in persona.

Marius Pictor è un mistico. L'arte è per lui un modo di beatificarsi, di comunicare con l'Assoluto, con Dio. L'artista, anzi il Genio crea l'opera d'arte vagando nei campi elisii che non hanno principio e non hanno fine. La natura è imperfetta, l'arte sola è perfetta. L'artista è così, a modo suo, un sacerdote e, se è geniale, è, per definizione, incorruttibile. Quel poco che noi poveri umani possiamo dirgli o dargli, non lo tocca. Noi viviamo nel dolore, egli nella gioia e nella contemplazione della gioia. — Onorare il genio? È come inargentare un pezzo d'oro, per onorarlo! — dice Marius Pictor il quale è desolato e disgustato dalla presente decadenza d'ogni religione.

L'arte per lui non è che intuizione, e questa intuizione non è che un riflesso dell'Idea, un ricordo di quel che abbiamo saputo e vissuto prima di scendere, purtroppo, su questa terra. Per questo è sciocco separare, come fanno i critici, l'opera d'arte dalla sua tecnica. Ogni Idea svelata nell'opera d'arte ha necessariamente una tecnica adeguata.

Questa è l'estetica del de Maria, con le sue stesse parole. Egli a Roma, vent'anni fa, ha letto Schopenhauer e ha vissuto a lungo con Angelo Conti, e adesso a Venezia ha letto Benedetto Croce. Le contraddizioni tra questi filosofi non agitano il suo misticismo profondo. Se lo agitano mai, egli più felice dei suoi maestri si calma non ragionando ma creando. – L'arte è la Beata Riva lungo la quale scorre il fiume della dimenticanza, – gli ha dichiarato Angelo Conti il quale nel 1887 gli ha anche dedicato un'elegia:

Tu, siccome un veggente cui l'aura dei secoli avvolga,
Mostri ai viventi la faccia della Sfinge.
Come il sepolto vate, tu ne l'invisibile guardi,
A noi riveli l'anima delle cose.

In quelli anni la Sfinge aveva per Marius de Maria un volto davvero terribile. Egli stesso ammette che le visioni più macabre allora lo soddisfacevano come una festa. Se sognava, sognava di trovarsi sopra un lettuccio d'ospedale in una penombra profumata di farmaci, tra un morto già fetido e un amputato ancora sanguinolento, o d'annegarsi dolcemente in un rio veneziano angusto

nero e putrido fissando un corno di luna su cui correvano nuvole gonfie e afferrandosi a scheletri galleggianti che gli scricchiolavano e gli si dislocavano sotto le mani. I quadri di quell'epoca e di molti anni di poi, raccolti nel 1909 in una sala dell'esposizione di Venezia, provarono a tutti quanta precisione avessero pei suoi occhi quei sogni e quei fantasmi. *La peste di Roma* la concepì dopo aver passato una notte sul Tevere in barca con Angelo Conti e Gabriele d'Annunzio, del quale illustrò allora *l'Isaotta Guttadauro*, e stando più a lungo sotto l'isola di San Bartolomeo dov'è la nostra *morgue*. I suoi «notturni» veneziani esposti nel 1886 in Roma alla prima *In Arte Libertas*, gli erano subito apparsi popolati ora di mantelli rossi e di baute settecentesche bianche e nere, ora di monaci e di scheletri, quando giovanissimo era venuto da Bologna a Venezia e da solo s'aggirava di notte tra calli, corti, campielli e canali a dipingere dal vero, armato d'una lanterna a vetri turchini. *L'ospedale degl'infetti* dove sopra il lettuccio bianco d'una morente e sul pavimento di mattoni si disegna il rettangolo d'una finestra bianca di luna, lo pensò dopo una visita all'ospedale romano della Consolazione. *La luna sulle tavole d'un'osteria* nacque anche a Roma, così: il de Maria era con alcuni amici pittori e scrittori, di sera, nella trattoria Morteo a San Lorenzo in Lucina, allora frequentatissima; il cronista d'un giornale cittadino entrò annunciando che di là da Tevere in un'osteria dei Prati di Castello allora incolti e deserti era stato ucciso in una rissa un uomo; pittori e scrittori partirono in esplorazione, ma

trovarono l'osteria vuota; solo le tavole e le panche rovesciate suscitavano l'immagine della furia e del delitto passati, e il de Maria sopra un album, lì per lì, le delinse così sconvolte; poi vi tornò di giorno, le ritrovò allineate di nuovo e tranquille, ne dipinse al sole lo studio che abilmente velato è il quadretto «lunare» ora esposto a Venezia, e su quello studio e su quel disegno compose un quadro più grande che fu esposto, ammirato e comprato a Londra, e che anche lassù suggerì subito la visione della rissa e del sangue agli spettatori più pacifici.

Così egli lavora, i piedi ben saldi sul terreno sodo della realtà, la testa nelle nuvole del sogno. Ma i sogni e gl'incubi non sono logici, per fortuna di chi è desto; e spesso il pubblico s'affannava e s'affanna a cercare il significato dei quadri fantastici di Marius Pictor, la precisa leggenda dei *Monaci dalle occhiaje vuote* o della *Fabbrica di scheletri*, il fatto o l'aneddoto storico illustrato dall'*Ospedale degl'infetti* o dalla *Peste di Roma*. Ma più spesso il fatto non esiste, e la leggenda può tutt'al più essere inventata dallo stesso pittore davanti al suo quadro finito, pel comodo del pubblico troppo curioso e troppo ingenuo, e anche pel suo personale divertimento. Una volta, ad esempio, Marius aveva esposto, non so più dove, un monaco seguito dallo scheletro d'un cane. Il pubblico guardava, non capiva, s'irritava. Marius pronto inventò: – È la leggenda di Subiaco. Non lo sanno? Mi stupisce: è notissima. A Subiaco era avvenuto un assassinio, ma non s'era scoperto l'assassino. V'era stato presente un cane, ma era morto anche il cane. Un

monaco per volontà del Signore ordinò allo scheletro di questo cane testimonio, di seguirlo pel mondo finchè non avessero scoperto insieme il colpevole.... – E se ne andò salutando gli spettatori. Marius che è miope più da un occhio che dall'altro, allora aveva l'attitudine di portare negli occhiali una sola lente e di lasciare l'altro cerchio d'acciaio vuoto, e del cerchio vuoto si serviva come d'un manico pel cerchio con la lente, così che quel cerchio inutile pian piano andava fuori posto, saliva spesso fino al sopracciglio e dava allo sguardo del pittore qualcosa di strano e di sarcastico. Il quadro dei *Monaci dalle occhiaje vuote* si dice gli sia stato suggerito da quel vecchio pajo d'occhiali....

Ma in quelle visioni macabre non era tutto Marius Pictor.

Un aneddoto che sembra un apologo, mostra la vera indole di lui. A Roma, appena giunse, egli custodiva con orgoglio nel suo studio un serpente. Un bel giorno il serpente scomparve. Marius che non voleva star solo, gli sostituì una gallina con la scusa che il serpente sarebbe di certo tornato per mangiarsela. Ma il romanticissimo serpente – uno di quelli che egli aveva disegnati illustrando *l'Isotta Guttadauro* del d'Annunzio⁶ – non tor-

6 E precisamente l'idillio *L'Alunna*. L'altra delle due illustrazioni di mano del de Maria accompagna il sonetto *Eliana*. Il bel volume del d'Annunzio: *Isotta Guttadauro ed altre poesie* fu stampato nel dicembre 1886 dal giornale *La Tribuna* in un'edizione numerata di millecinquecento esemplari. Conteneva disegni

nò più. E il buon Marius, visse tranquillo, senza rimpianti, con la sua gallina che, per contrasto, si può chiamare realista.

Infatti fin dal 1877 a Terracina dove era andato col Carlandi, dove si divertì ad affrescare la parete d'un caffè, aveva dipinto quadri direttamente dal vero, e fin dal 1880 a Venezia aveva dipinto una semplice *Processione sul ponte*, e all'esposizione romana del 1886 accanto a quei suoi incubi tra luna e tenebre esponeva quadri d'un semplice e sano realismo: *Via di Capri, Terrazza di Capri, Parva Domus, Scirocco a Sestri Levante*. La gallina accanto al serpente. In un *Idillio* v'era perfino un arcadico riflesso settecentesco, un po' di Boucher. E Primo Levi potè subito definire, nella *Riforma* del 15 febbraio di quell'anno, il de Maria così: «Come temi egli tocca i confini di quel fantastico che non può, per sè stesso, avere oggi nell'arte un'importanza eccessiva; ma nello svolgerlo si guarda dall'uscire dal vero. Egli fa l'immaginazione serva della realtà e feconda la realtà con lo sfoggio d'un'immaginazione non versatile ma acuta ed intensa». E infatti cogli anni, accanto all'equilibrata e pur squisita intelligenza di sua moglie che è una tedesca di Brema, il de Maria s'è venuto rasserenando e si sono fatte sempre più rare le sue fosche visioni romantiche che i critici continuavano a dire nate dalla lettura di Poe, di Hoffmann e di Baudelaire, – tre autori dei cui libri

anche di Vincenzo Cabianca, di Onorato Carlandi, di Giuseppe Cellini, di Enrico Coleman, di Cesare Formilli, di Alessandro Morani, di Alfredo Ricci e di G. A. Sartorio.

egli allora non conosceva nemmeno le copertine. Quelle che ancora egli dipinge ed espone, non sono più che ripetizioni o varianti di antichi quadri suoi.

E nel 1887 cercava già onestamente di distrarre la curiosità del pubblico dai misteriosi temi delle sue pitture per concentrarne l'attenzione su quelle armonie di colori che erano la vera delizia e il tormento dell'artista; e intitolava i suoi quadri alla moda di Whistler, *Due grigi in una scala di gialli*, *Un giallo sporco in una scala d'azzurri*, *Toni caldi e toni freddi*. E, iniziando la serie dei suoi trionfi in Germania dove allora l'arte italiana moderna era peggio che trascurata, esponeva a Berlino nel 1886 semplicemente un *Pont-Neuf* che era stato dipinto a Parigi adoperando per la prima volta i colori ad olio come velature sopra una preparazione di tempera chiara (e gli dettero la sua prima medaglia d'oro), poi a Monaco nel 1890 alcune *Case a Subiaco* e nel 1891 un gaio *Risveglio al sole* dove una luce di primavera ride sulla vecchia facciata d'un convento e chiama alle finestre tutti i monaci. Infine nelle biennali di Venezia ha esposto quasi sempre tele di chiara luce e di pagana serenità, dall'*Omaggio a Decamps* del 1897, dal *Tramonto romano*, dal *Tramonto napoletano*, dai *Cipressi di Villa Massimo*, fino al *Meriggio* e al *Pomeriggio d'un fauno* e all'abbagliante *Fondaco dei Turchi*.

Questo contrasto tra il suo spirito romantico e mistico e la sua pittura solida, costruita, innamorata della luce, s'è così venuto sanando man mano che egli ha sentito di possedere più sicuramente i mezzi tecnici. Egli ha ragio-

ne quando afferma che non si può separare la tecnica dall'idea d'un'opera d'arte e quando accusa i critici moderni «di guardar soltanto al vestito del quadro, e se il taglio è bello ed è di moda e se la stoffa è differente da tutte quelle vedute finora, senza badare alla persona che sta sotto a quel vestito e senza accorgersi mai se è un santo o un imbecille o un impostore». Ma è certo che chi è più padrone della propria mano e ha l'occhio più raffinato, rende più sicuramente e più prontamente il proprio sentimento. Molti così detti mistici sono, in pittura, degl'ignoranti di pittura, e dipingere le idee è spesso un modo di confessare con dignità che non si sanno dipingere le cose. S'è detto di Rembrandt che dava autenticità al soprannaturale: ma questo miracolo Rembrandt potè farlo quando conobbe tutti i segreti e tutt'i capricci delle luci e delle forme naturali. Col suo linguaggio immaginoso, Marius de Maria dice dei suoi «virtuosi» condiscepoli alla scuola del fiorentino Puccinelli nell'Accademia di Bologna, tra il 1872 e il 1878: — Avevano le mani più avanti della testa, io avevo la testa più avanti delle mani. — Solo quando egli riescì a far procedere insieme e d'accordo queste varie parti del corpo, egli fu un grande pittore.

Di questi contrasti, i curiosi dei caratteri ereditarii potrebbero divertirsi a cercar le origini nella stessa famiglia di lui. Suo padre, il barone Fabio de Maria, di antichissima e nobile famiglia bolognese, fu un medico che del resto disegnava e dipingeva con vivezza. Il suo bi-

nonno fu direttore d'orchestra a Pietroburgo. Il suo nonno, Giacomo de Maria, fu invece uno scultore classicissimo le cui opere più insigni sono nel museo di Liverpool la *Morte di Virginia* e nel Camposanto di Bologna il monumento al conte Caprara grande scudiero di Napoleone primo; e Antonio Canova cui il de Maria raccomandava il suo discepolo Adamo Tadolini allora partito per Roma, gli scriveva il primo di giugno del 1814: «Giudico vana cosa l'assicurarla d'ogni possibile opera mia a questo fine diretta poichè sono a lei già noti i sentimenti di stima e d'affezione che ho nutrito e nutro per lei»⁷. Ospedali, musiche settecentesche e statue classiche: questi ricordi s'agitano nel buon sangue di Marius Pictor bolognese. La definizione, questa volta, non potrebbe essere più esatta.

E forse pel cozzo di tanti atavismi egli tardò a trovar la sua via. Nato nell'agosto del 1853, cominciò ad occuparsi di musica e a suonare nell'orchestra bolognese, e solo poi si dette alla pittura così che a venticinque anni era ancora studente d'accademia, e a Torino nel 1880, a Milano nel 1884 i suoi quadri erano ancora rifiutati.

Agiato, fedele nelle amicizie, semplice nei modi, arguto e pittoresco nella conversazione, curioso di vedere

⁷ Mario de Maria custodisce altre lettere del gran Canova a Giacomo de Maria. Ma di questo scultore che sposò la contessa Anna Albertini nipote di Benedetto XIV e del suo ottimo insegnamento si trovano ampie notizie nei *Ricordi autobiografici di Adamo Tadolini scultore* (1788-1808) pubblicati dal nepote Giulio Tadolini nel 1900 (Roma, tipografia G. Balbi).

e di sapere tutto dell'arte sua, innamorato dei maestri antichi tanto che la sua raccolta di quadri veneziani, da Tiziano a Canaletto, è ormai la più bella, credo, posseduta da un pittore italiano, Mario de Maria anche giovanissimo e ignoto ebbe fra gli artisti estimatori sicuri. Luigi Serra, ad esempio, l'amò come un fratello minore; lo accompagnò nel 1873 all'esposizione di Vienna in un viaggio che durò poco perchè conoscendo poche parole di tedesco essi e il pittore Paolo Bedini scesero per errore in un albergo tanto sontuoso che in un giorno vi consumarono tutto il loro peculio; lo ritrasse in un piccolo disegno magistrale; lo indusse a raggiungerlo a Roma dove il de Maria restò fino al 1892, e dove infatti trovò, a trentatrè anni, la via della fama. E Vincenzo Cabianca veronese, un altro sentimentale, innamorato della luna, vero apostolo di sincerità, prima a Firenze fra i *macchiajoli* che, come ho mostrato parlando del Signorini, per molti versi possono esser detti discepoli suoi, poi a Roma dove seppe redimere gli acquarellisti romani dalle smancerie vendecce dei continari alla *spagnola*, appena conobbe il de Maria, lo protesse, lo consigliò, lo esaltò con un affetto mai, fino all'ultima ora, smentito. Fu Vincenzo Cabianca che avendo lo studio vicino a quello di lui, al famoso 33 di via Margutta, lo presentò a Nino Costa, a Onorato Carlandi, ad Alfredo Ricci, ad Alessandro Morani, a Enrico Coleman, a Lemmo Rossi-Scotti e preparò con loro quella società chiusa e gelosa che si chiamò *In Arte libertas* e che nel marzo del 1886 alla sua prima esposizione in un appartamento privato,

in casa Giorgi al 72 di via San Nicola da Tolentino, su cinquantasette opere ne accolse diciotto di Marius de Maria e da un giorno all'altro lo rese celebre.

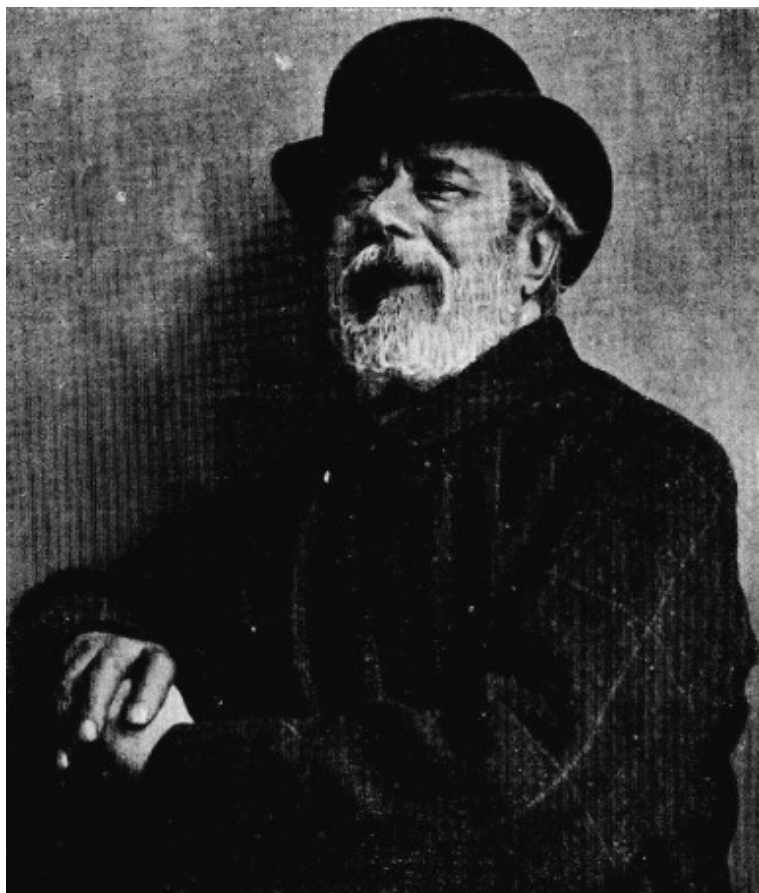
Ventitrè anni, da allora, e una produzione sparsa per tutto il mondo, continua, originale, meditata, – tanto meditata che l'altro giorno nel suo studio egli mostrava serenamente a Vittore Grubicy e a me delle opere incominciate prima del '92 a Roma, alle quali lavora ancora con la stessa fede e con la stessa febbre. V'era perfino un autoritratto, la barbetta a due punte, la chioma nera e folta, disegnato con una fermezza degna del suo Serra sopra una tela preparata a rosso.

— Bisognerà che io finisca anche questo....

Grubicy ed io ci siamo guardati, sorridendo. Marius Pictor ci ha lanciato da sopra agli occhiali un'occhiata di compassione:

— Sono mutato? Che importa? Dentro, sono lo stesso. E in arte è il cuore che conta, non l'apparenza.

È la sua legge, la ragione prima dell'arte sua. E dovrebbe essere la legge d'ogni artista. Ma oggi....



EDOARDO DALBONO.

Edoardo Dalbono.

— Il paesaggio? *E ched'è nu paesaggio?* Capire, godere la pittura di paese, la vera pittura di paese è difficile assai. La figura umana, i quadri di figura, quelli li capiscono tutti. Quell'uomo, quella donna, siamo io, voi, il tale e il tal altro: sono persone come noi, cogl'istinti nostri, le passioni nostre, le abitudini nostre. Ma per sentire l'anima delle montagne, delle piante, delle acque, delle nuvole, ci vuol altro! Il quadro di figura è un melodramma, con la romanzetta e la cavatina; il quadro di paese è una sinfonia. «Amor mio, t'adoro, t'odio! Qua il veleno, ch'io lo beva!» Queste parole e questi gesti li capiscono tutti. Ma una sinfonia di Beethoven.... *Essi, stai frisco!* Per capire una sinfonia di Beethoven ci vuole tanto d'anima. Il paesaggio è sinfonia: ecco quello che è. Beethoven e Turner sono vissuti nello stesso tempo. L'uno non si capisce senza l'altro.

Edoardo Dalbono, è in piedi, magro, tutto fuoco, un po' curvo, quanto basta per ficcarvi gli occhi negli occhi più da vicino. È vestito d'un paltò leggero, col bavero alzato e abbottonato fino al mento; in testa ha un berretto tondo di seta nera come lo portavano l'Ingres e l'Hayez. La barbetta candida dura tormentata ora dalle mani esili, ora nel frequente volger del collo da quel gran bavero diritto, è per una parte del discorso volta a destra, per un'altra a sinistra: gl'intimi, pare, indovinano l'umore bizzarro del pittore napoletano dal volgere di quella banderuola bianca. Egli parla con tutta la persona: v'offre un argomento con le due mani tese e i polsi nudi fuor dalle larghe maniche nere, lancia un frizzo agitando la destra più su del capo come in un saluto d'addio, accompagna una risata chinandosi a batter le palme sulle ginocchia, conchiude un paradosso con una repentina voltata di spalle andandosene addirittura dalla stanza a piccoli passi strisciati e frettolosi.

– Claudio, Rosa, Poussin, Turner: ecco i *papà*, i veri *papà* della pittura di paese. Fantastici? Dite poeti, dite poeti lirici: questo sì! Il gran paesaggio non è fatto soltanto di realtà; il gran paesaggio è inventato, è composito, capite?, com-po-si-to. In questo senso, come teoria, sono stati migliori paesisti tutt'i Calame e tutt'i Markò di cinquanta, di sessanta, di settant'anni fa, che tutti i pittori realisti, fotografici, precisi, pettegoli di ieri e d'oggi. Dal vero si devono studiare per molti anni tutti gli elementi necessari, uno a uno, tutte le forme, tutte le luci. Sul vero bisogna imparare che cosa diventa quella mari-

na turchina quando appare lassù quella nuvola bianca, di che tóno è quella pianura se quel monte verde è in ombra, dove va a battere e rinfrangersi il sole o la luna o un riflesso di sole o di luna quando spunta dietro quell'albero o dietro quella casa.... E dopo, dopo, soltanto dopo, si può cominciare a *pittare* come suggeriscono la fantasia, la poesia, il sogno, a mano libera, via, via, senza paura, francamente, sinceramente, inventando secondo le regole della natura e secondo l'ispirazione della fantasia, come fa' il Padreterno.... sissignore, il Padreterno! Il paesaggio s'ha da creare, non da copiare.

Queste verità, Edoardo Dalbono che è stato prima il discepolo poi il fratello minore di Filippo Palizzi e di Domenico Morelli⁸ e che è stato un padre per l'arte di Francesco Paolo Michetti, ce le diceva una sera a casa sua in una sala dagli ampi divani, tutta tappezzata di quadri non suoi. V'erano intorno a lui e alla signora Adele Dalbono che è la sorella del maestro Darienzo ed è una squisita e originale scrittrice di musica, pochi amici, i fedeli amici della domenica a sera: Salvatore di Giacomo, Giovanni Tesorone, il pittore La Bella che ha sposato una nipote del Dalbono. E v'erano sui divani, sulle tavole, sulle sedie, in grembo a tutti noi, i gatti, i dieci venti trenta gatti che Dalbono adora e protegge e

⁸ L'Accademia Pontaniana, di Napoli, ha eletto il 1.º marzo 1908 Edoardo Dalbono “membro residente” al posto di Domenico Morelli. Proprio il Morelli l'aveva fatto nominare socio di quell'accademia nel maggio del 1900.

cura e raccoglie anche moribondi in ogni parte di Napoli, battezzandoli con nomignoli di cristiani, – Peppino, Giovannino, Ciccillo, Teresa – i gatti che tutti gli amici di Dalbono sono obbligati a rispettare, ad accarezzare, magari ad eternare in poesia, in pittura, in scultura come fece ad esempio Jerace quando espose nel 1880 a Torino la statuetta di *Sasà gatto di Dalbono*. La sala è illuminata da tante lampade poggiate sui tavolini e coperte da larghi paralumi oscuri; così i nostri volti restano in una penombra gradevole, ma ogni gesto delle nostre mani è in piena luce: un'illuminazione per napoletani che sanno gestire, e anche per artisti continuamente attivi come è Dalbono, come è stato Morelli, che anche conversando afferrano un pezzo di carta e a matita o a penna quasi distrattamente disegnano, disegnano, come un altro parla o respira.

— Del resto, la trasformazione del paesaggio «d'arte», – continua Edoardo Dalbono, – non è avvenuta per un capriccio degli artisti. *Státeve a senti*. Una volta viaggiare era difficile, e la fotografia non esisteva: un ricco inglese incaricava Turner o Corot di riassumergli la «veduta», come si diceva allora, di Napoli o della Campagna romana in un quadro. E nasceva naturalmente il paesaggio composito, evocativo, espressivo dei tratti più caratteristici del golfo di Napoli o della Campagna romana. Poi tutti hanno potuto viaggiare; con cento lire, con mille lire tutti hanno potuto vedere tutto; hanno potuto *cu nu mastrillo*.... con una trappola da cinque lire magari fotografarsi tutto. E il paesaggio «verità» meti-

coloso e preciso ha corrisposto a questa comodità e a questa sapienza universale. Il cliente esclama: – *Uh, Giesù, quant'è bello! Ma chisto è proprio tale e quale! Chella è 'a fenesta d'a cammera addo' durmevo io! Chillo è 'o trammuè ca pigliávemo tutte 'e matine!* Uh, quant'è bello! Si riconosce tutto! – Poter riconoscere tutto, le distanze, la casa, il monte, l'albero, 'o *guaglione*, questo è da molti anni il quadro ideale pel compratore di paesaggio, specialmente straniero. Ma ormai siamo stanchi di cercar le pulci. Ah no! Adesso tutta l'arte si trasforma, e torna a trasformare il vero secondo la fantasia, secondo l'anima dell'artista: tutta l'arte, la letteratura, la musica, e anche la pittura. E il paesaggio torna a essere quello che era prima, quello che deve essere, qualche cosa di più profondo e di più durevole della realtà: la verità. *Embè? Mo' sta cartella nun v'a pozzo aprì....* Voi credereste che io abbia parlato solo per me, per difendere quel poco che so fare io. E avreste torto....

Dalbono, infatti, stasera ci ha promesso di farci vedere qualcuna delle sue infinite cartelle, piene d'opere sue e d'altri; e ne ha portata una intanto e ha detto queste ultime parole tenendola diritta e appoggiandoci su i gomiti come sopra un davanzale. La apre, finalmente: sono studii suoi, un tesoro ignoto. Studii ad olio, a guazzo, ad acquerello; acquarelli larghi lavati con un colore fondo e trasparente come quando nell'acqua il pittore mescola un po' di glicerina; appunti di paese segnati da brevi pennellate ad olio lievi come pastello; minuti studii d'alberi costruiti e disegnati con un'infinita pazienza d'amo-

re. E quasi sempre, o nel fondo o in primo piano, il Golfo, veduto da Posillipo o da Miseno, da Castel dell'Ovo o da Sorrento, veduto tra rovine di templi pagani, una tarantella ballata tra due colonne corinzie inghirlandate di rose, un pescatore seduto sopra un capitello rovescio sotto un melograno fiorito, e sempre le distanze annegate in una pioggia di luce d'aurora o di tramonto, i monti, gli edifici, gli scogli lontani resi immateriali come nubi colorate che poggiandosi sul mare abbiano preso il profilo d'un castello, d'un'isola, d'una rovina note alla nostra memoria. I paesisti romantici, Hubert Robert o Turner, ad ogni foglio ci tornano alla memoria; e anche ci appare, attraverso a una più astuta eleganza parigina che egli forse apprese quando nel 1878 andò a Parigi ospite del Goupil⁹, la diretta discendenza d'Edoardo Dalbono da quella limpida e serena scuola di Posillipo che il Pitloo fondò e che Gigante, Duclère, Carelli, Vianelli, Franceschini e il gran Palizzi portarono alla fama. L'ha già scritto Salvatore di Giacomo: Dalbono è il pittore della felicità, d'una felicità chiara e riposata, – un piccolo uomo beato sotto un gran cielo azzurro, che guardando le nuvole mutevoli non s'accora se muta egli stesso ver-

9 Da Parigi il 30 giugno 1878 scriveva a Domenico Morelli che preparava le sue *Tentazioni di Sant'Antonio*: “Lavorate senza preoccuparvi di niente, pensate soltanto che il quadro risalti come freschezza, come voluttà pittorica, dipingete *poetizzato* e di animo sereno, fate conto che il vostro quadro debba essere comprato da una bella signora piena d'ingegno, che capisca tutto e che viva d'una gioventù eterna”.

so la vecchiaia ogni giorno, appena più lentamente di come si mutano le nuvole, e che si distrae ad ogni musica che ode, lontana o vicina, forse nè lontana nè vicina ma soltanto sognata da lui, cantata dentro lui dal suo buon sangue meridionale.

A proposito: Edoardo Dalbono, che è nato a Napoli nel 1844, ha studiato anche musica. Il maestro Lillo gl'insegnava contrappunto, lo trattava male, e il giovane Dalbono se ne accorava. Un giorno andò per la solita lezione, e un servo gli annunciò: – Salute a voi! Il maestro è al manicomio. – Grazie. È segno che avevo ragione io, – rispose il pittore e lasciò la musica.

Il padre d'Edoardo, Carlo Tito Dalbono, fu uno scrittore colto e ispirato. D'arte scrisse, coi pregiudizii dell'epoca, dal 1834 fino alla morte, in tutti i fogli artistici di Napoli e di Roma, nelle *Ore solitarie*, nel *Salvator Rosa*, nell'*Albo*, nella *Moda*, nel *Poliorama pittoresco*, nel *Tiberino*, nella *Pallade*; ma le sue *Tradizioni popolari napoletane* sono anche oggi un piacevole libro di poesia e d'erudizione. Si può dire che il figlio, da quando a Roma bambino cominciò a studiar disegno con l'incisore Augusto Marchetti, abbia passato la sua vita a illustrarlo coi suoi quadri. E la madre, Virginia Garelli, figlia dell'incisore di pietre dure Giovanni Garelli e sorella del paesista Gonsalvo Garelli, fu verso il 1850 una poetessa romana, ammirata quanto la Milli o la Mancini. La poesia ad Edoardo Dalbono è venuta per atavismo, per abitudine e per «ambiente».

— Adesso vi mostro l'album di mia madre. L'ha continuato mia moglie.

È uno scorcio di tutta la pittura romana e napoletana degli ultimi ottant'anni: disegni del Camuccini, del Podesti, del de Vivo, del Postiglione, del Carta, del Consoni, del Coghetti, del Pitloo, del Garelli, del Gigante; poi Morelli, Palizzi (tre pecore, a penna: un portentoso), Fortuny, Altamura, Pagliano, Villegas, Gérôme, Michetti, Gandolin; giù giù fino a Brancaccio, a Migliaro, a Casciari, a De Sanctis, a Quintilio Michetti fratello di Francesco, a Vetri che ha messo lì nell'album una «testa» di di Giacomo, un di Giacomo di vent'anni fa, magro, bruno, nervoso, gli occhi alla cinese, socchiusi e maliziosi.

Ho raccontato nelle prime pagine di questo libro come Dalbono conobbe Michetti. E del resto l'ha scritto egli stesso con quella vivacità d'espressione che ne fa un conferenziere e un narratore e un critico d'un'originalità inesauribile e impreveduta.

Ancóra oggi, dopo quarantadue anni, egli parla del suo Michetti con l'amore d'allora, e alza le mani sul suo berretto di seta come a proteggersi dal contatto con qualche divinità prodigiosa:

— Michetti? *Ma chillo è 'o Pateterno ca l'ha fatto pittore!* Non c'è un altro che sia nato pittore quanto lui. Ma non bisogna rompergli le scatole. Quello *ll'avite lassà fa'*, capite? Quando gli si mettono attorno a gridargli: —«Oh la psiche! Oh la profondità della psiche! Oh il documento sociale! Michetti, voi siete la nostra

bandiera!», e bùm e bùm e bùm.... allora è finito. In pace l'hanno da lasciare. Lavora poco? Ma quello che ha fatto lui in vent'anni, basta per cent'anni della vita d'un altro. *Dico buono? Approvate?*

E mentre acconsente a schiuderci un'altra cartella dove sono riuniti cento studii di figura e di paese disegnati o dipinti dal Michetti tra il '70 e il '78, – disegni che ricordano quelli di Fortuny, pecore che ricordano quelle di Palizzi, e acqueforti delicatissime delle quali non ho visto esemplari altrove, e testine modellate col pennello come allora Gemitto solo modellava col pollice, – egli commenta con la sua bella fede giovanile impetuosa:

– Modellato bene, eh? Che occhio! Che mano! Che costruzione! Che equilibrio, eh? Perché gl'italiani sono scultori prima che pittori.... Non date retta agli storici per le scuole.... Gl'italiani sono prima di tutto scultori e architetti, e amano la forma. I nostri pittori più miracolosi non hanno cercato che modellare, modellare un bel pezzo di nudo, piano per piano, vigorosamente come tanti scultori. Gli altri, gli stranieri vedono piatto. Solo i pittori derivati dagl'italiani modellano. Aspettate. Conoscete la scultura di Michetti?

E lasciando lì sulla tavola sotto la lampada la cartella aperta, è scivolato via nell'ombra ed è tornato con una statuetta di terra, alta un palmo, rappresentante un ragazzo col dorso nudo e le mani sul dorso, e l'ha girata presso la fiamma come un orefice che faccia sfavillare alla luce un brillante.

– Eh? Non è un miracolo? Che volete? L'italiano è fatto così – e allungava il collo e chiudeva gli occhi con compunzione: – Tutti dicono che è finito, che è esaurito, che è morto. Ma l'italiano dorme, l'italiano si riposa, al sole. E gli altri lavorano, s'affaticano, s'affannano, soffiano. E dài e dài.... All'improvviso l'italiano s'alza – e con un gran gesto pareva scacciar via qualche mosca importuna: — L'italiano *se sose* e dice agli altri «*Statte, guaglio', ca mo 'o faccio io!*» E fa lui, per tutti. Non abbiate paura. Verrà l'italiano che farà lui, per tutti. È venuto sempre. Verrà anche adesso. È una legge storica.

Uscendo, in un salotto, Edoardo Dalbono mi mostra i suoi «antichi»: due fastosi ritratti del Solimena che erano in casa Gravina, una mezza figura dello Stanzione, due di Luca Giordano, un bozzetto del De Mura. Egli adora il seicento e il settecento napoletani tanto ignorati dagli stessi napoletani.

— Vedete quanta roba ho. Di quadri e di bozzetti e di disegni moderni ho casse piene. Se a Napoli avessimo una galleria d'arte moderna, saprei a chi darli, un giorno. Ma Napoli dove prima è rinato il paesaggio moderno, Napoli dove si può dire che sono nati i fratelli Palizzi, i Gigante, e Morelli, e Celentano, e Michetti, e Gemito, e Toma, e Netti, e De Nittis e altri cento che ai suoi tempi Goupil e Reutlinger a Parigi sapevano vendere a peso d'oro, Napoli, nossignore, non deve avere una galleria d'arte moderna.... E sia fatta la volontà di Dio! Iddio, lo sapete, sta a Roma.

Edoardo Dalbono nel 1905 dal Ministero è stato incaricato di riordinare la pinacoteca, al Museo Nazionale. Lo aiutano Angelo Conti e Orazio Ferrara, un altro collezionista che aspetta una galleria d'arte moderna per affidarle le sue collezioni di disegni.

Egli ha prima fatto d'ogni sala un bozzetto pieno di gusto e d'equilibrio; poi l'ha cominciata a riordinare, e il lavoro pare che ormai volga alla fine. Ogni giorno verso le due del pomeriggio egli va lassù e lava, spolvera, incornicia, inchioda, da sè. È un po' tiranno. Angelo Conti fa qualche osservazione, timidamente. Dalbono non cede mai. Lo sta a sentire con una cornice sulla spalla, un martello in mano, e la barbetta volta furiosamente a sinistra. Lo sta a sentire, lo ringrazia, – e poi fa a modo suo. Un giorno Angelo Conti nella sala del Tiziano gli osservava che il Bode, l'illustre direttore del Kaiser Friedrich Museum di Berlino, avrebbe preferito di vedere il ritratto di Filippo secondo nel centro della parete maggiore dove invece Dalbono ha messo il gran ritratto di Paolo terzo tra i cardinali Alessandro e Ottavio Farnese.

– Bodè? E chi è il signor Bodè? Ah, Bode.... Scusate, il signor Bode.... Ebbene, caro Conti, quando vedete l'illustrissimo signor Bode, ditegli che queste cose le venga a raccontare a Dalbono. E Dalbono gli risponderà: *«Neh, illustrissimo signor Don Bode, vuie ll'avite viste maje 'e surece vierde?... li avete veduti mai i sorci verdi?»*

E con un inchino, levandosi il cappello, se n'è andato nella sala accanto, a piccoli passi frettolosi.



FILIPPO CARCANO.

Filippo Carcano.

— Il vero, il vero.... Ma l'anima mia, anch'essa è vera!

Carcano si ferma di botto. Forse crede di aver pronunciato parole troppo solenni. Sorride avanzando il mento, battendo le palpebre arrossate sugli occhi grigi ed arguti, piegando un po' la testa sulla spalla destra, in quell'attitudine tra spavalda e scanzonata in cui lo ritraggono tanti ritratti suoi in fotografia. E aggiunge, più basso

– *El capiss come l'è?* Senza vero non si fa niente; ma senza fantasia anche non si fa niente. Prima bisogna studiare il vero, per molti anni; ma poi bisogna aggiungervi l'artista. Il vero? Il vero è Dio. *Semm d'accord. Ma anca Dio lù le ved in d'ona manera e mì in d'on'altra.* Il vero è lì da secoli, è eterno: ma è sempre nuovo perchè siamo nuovi noi. *El capiss come l'è?*

Capisco benissimo. Ma non riesco a capire la faccia che farebbero i terribili «veristi» di quarant'anni fa se potessero udire il loro Carcano parlare così. Quanto d'un romantico sia occorso a fare un verista, è una vecchia ricerca in critica letteraria. Ma nella storia della nostra pittura, e specie della pittura di paese dove i sedicenti veristi furono quasi sempre, tra il 1855 e il 1875, fanatici seguaci dei «romantici» di Francia e del Corot e del Rousseau e del Daubigny, la ricerca può essere abbastanza nuova. E le parole del Carcano possono aiutarla. Basta confrontarle col vangelo del Corot: «Bisogna dipingere la verità ma bagnata nell'impressione che abbiamo ricevuta guardando la natura». In Francia anche Filippo Carcano fu intorno al 1860, con un suo fratello, e da Parigi arrivò fino a Londra. Ebbe da quel viaggio il primo impulso a esser sincero senza paura, a dipingere non solo quel che vedeva ma anche – la novità è tutta qui – *come* lo vedeva? O nella stessa Milano, dopo la liberazione del 1859, la rivoluzione artistica era già nell'aria?

Gl'ingegni più originali della moderna pittura lombarda – Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Mosè Bianchi, Filippo Carcano – tutti proprio in quell'anno studiavano insieme figura all'Accademia di Brera, sotto l'Hayez e sotto il Bertini. Ancóra negli atti dell'Accademia, al 1862, si legge: «Nella classe di pittura ottenne il premio il signor Fontana Ernesto di Lugano, allievo della scuola del signor professore cavalier Bertini. Una menzione onorevole fu aggiudicata ai signori Lampu-

gnani Achille, Carcano Filippo, Bacchetta Angelo e Taglioretti Luigi, scolari del signor professore cavalier Hayez, e Michis Pietro, Barzagli-Cattaneo Antonio e Cremona Tranquillo, scolari del suddetto professor Bertini».

Fra essi il Carcano era il più docile. Figlio di Gaetano Carcano, merciaio al Coperto de' Figini, aveva cominciato a studiar disegno da quando nella scuola elementare un compagno dispettoso aveva riferito al maestro che il suo vicino Carcano imbrattava i quaderni suoi e degli altri disegnandovi soldati d'ogni genere, specialmente piemontesi e di cavalleria. Il maestro sequestrò i quaderni incriminati e ordinò allo scolaro di far venire il padre alla scuola. Ma lo scolaretto ebbe paura e al padre non disse nulla. Il maestro ripeté l'ordine e il babbo Carcano venne alla scuola, ma invece d'una ramanzina per le distrazioni del figlio trovò tra molte lodi questa proposta: il maestro che era laureato in disegno architettonico, voleva dare gratuitamente a quel ragazzo qualche lezione di disegno. La proposta fu accettata, più per cortesia al maestro che per rispetto alla vocazione di Filippo. Così quando nel 1857, a diciassette anni, Filippo poté entrare all'Accademia sotto l'Hayez, non pensò ad altro che ad ottenere medaglie per convincere suo padre. In un anno ne ottenne cinque. E dipingeva *Federico Barbarossa*, *l'Incendio del tempio di Gerusalemme*, *la Morte di Margherita Pusterla*, a testa bassa, per obbedienza. Il *Federico Barbarossa* è del 1860, e per questo il 12 dicembre 1910 gli artisti milanesi hanno festeggiato con un ban-

chetto il giubileo artistico del Carcano e gli hanno offerto una targa di bronzo col suo ritratto modellato da Egidio Boninsegna.

In guerra non gli permisero d'andare nè nel '59 nè nel '66, chè il suo fratello maggiore, anch'egli pittore, era stato, combattendo nel '48, ferito dagli austriaci in fronte ed era morto pazzo. Lontano anche da quella scapigliata vita degli artisti e degli scrittori milanesi che allora fra le ribotte, le burle e le discussioni parve voler festeggiare la nuova libertà e invece fece perdere anche al gracile Cremona tre o quattro anni della sua giovinezza migliore, egli lavorando a quei saggi di scuola cercava sè stesso con meditata lentezza. Il Cremona ormai s'era dato tutto alla figura. Pel Bianchi che nei temi restava aneddotico e un po' lezioso, il paesaggio non era che lo sfondo di un quadro di genere. Solo pel Carcano il paesaggio fu tutto.

Nel suo studio di via Agnello, tra un quadro delle *Guglie del Duomo* e un finestrone aperto sopra una fuga di tetti e di nuvole, egli mi continua i suoi ricordi. Par vestito da viaggio: un berretto a scacchi bianchi e neri, uno spolverino di lustrino grigio. È il suo costume da lavoro.

— Fu proprio camminando per la strada che finalmente trovai la mia via. Vedevo passare una carrozza, una donna, una fila di soldati. Che ne distinguevo? Nessun particolare, nessuna forma precisa. Solo macchie di colore che apparivano, sparivano e si fondevano in una luminosità diffusa, con una continua varietà di riflessi. E queste non erano le figure che si dipingevano a scuola.

Ora io volevo prima di tutto essere sincero. *Vorevi minga di' bosii, mi*. E cominciai a dipingere a modo mio, come vedevo. *Ecco tutta la gran rivoluzione! El capiss come l'è?*

La definizione è un po' elementare e definisce presso a poco tutta la pittura moderna; e non solo quella di paese. Filippo Carcano si dimentica d'aggiungere quanta lenta e sagace osservazione gli occorresse per dipingere allora – tra il '72 e il '73 – la *Partita a bigliardo* e la *Scuola di ballo* che furono esposte, a Milano nel '73 e nel '74, che stupirono tutti, amici ed avversarii, per la mirabile unità della luce ambiente, pel minuto studio dei riflessi, pel vigore delle figure in movimento, e che furono la prima prova di quella sua conquistata sincerità. Nella *Partita a bigliardo* – un bigliardo di via Santa Radegonda – la luce proiettata dalle palle d'avorio bianco sul tappeto verde era ottenuta con la schietta divisione prismatica dei colori: il primo esempio, credo, di divisionismo in Italia, e adoperato a proposito, là dove era utile, e là soltanto.

— La *Scuola di ballo* era quella del Poletti dove un tal Grillo dava nel pomeriggio lezione alle ballerine della Scala. Noi vi andavamo la sera a ballare e anche a tirar di scherma, per far piacere a Felice Cavallotti, il quale per sdebitarsi col proprietario gli scrisse, si può dire sotto dettatura, un *Manuale di danza* che porta appunto la firma del Poletti. Ma s'infuriava se lo raccontavamo fuori di là... Quando quei due quadri furono esposti, ebbi subito una bella ricompensa alla mia fissazione di

voler dire la verità! Prima l'Hayez mi disse: «Molto bene, ma non vorrei ch'ella s'approfittasse della fotografia». Restai di stucco. Ma il giorno dopo il Mongeri sulla *Perseveranza* scrisse addirittura: «La buona novella sia data a tutti gli angoli della terra! Una macchina e quattro ingredienti chimici posseggono il mondo dell'arte. Un reticolato per allargare la figura e una ricetta pel colorito: ed ecco il miracolo fatto. I quadri del Carcano sono veramente miracoli. Nessun dipinto e nessun tessuto erano finora arrivati a tanto».

La lunga citazione egli me la fa a memoria, senza un intoppo, dando alle parole del povero Mongeri un'inflessione cattedratica e solenne che più, dopo trentott'anni, le rende comiche. L'accusa durò poco. Oggi un quadro dell'Hayez ben disegnato e ben finito dove la fatica dell'intonazione – si diceva così – crede di potersi sostituire alla ricerca della vera luce ambiente, sembra a noi più fotografico d'un quadro del Carcano nervoso agitato e sintetico. L'Hayez, il Mongeri e molti altri con loro, erano stati stupefatti dall'istantaneità di certi movimenti dei personaggi e dalla semplicità dei loro costumi contemporanei: e il loro equivoco grossolano si era fermato lì.

Pochi anni dopo, nel 1880, alla grande Esposizione di Torino dove ancora sotto la presidenza di Tullo Massarani le ricompense si distribuivano nelle tre categorie ufficiali di pittura storica, di pittura di genere, e – ultima – di pittura di paese, Filippo Carcano era premiato. Poi all'Esposizione di Brera, appena nel giurì furono ammessi i giurati eletti dagli artisti, riceveva uno dei premi Prin-

cipe Umberto. Infine nel 1883 a Roma, la *Piazza di San Marco* che egli aveva esposta accanto al *Verziere alla vigilia della commemorazione delle Cinque Giornate*, veniva acquistata, contro il parere della commissione ufficiale come ho narrato parlando del *Voto* di Michetti, per la Galleria Nazionale dove è ancora esposta fra la nuvolosa *Marina* del 1888, così ariosa e profonda che Mesdag non ne ha dipinte di migliori, e i cinque delicati e coloriti quadretti dipinti a *Pompei* nel 1884¹⁰. La battaglia, in fondo, era durata poco. E alla fine gl'imitatori di Filippo Carcano furono purtroppo molto più numerosi dei suoi avversarii.

Essi dipingevano spediti pitture sommarie e superficiali che non riuscivano a dare, come quelle del maestro, il ritratto dell'ora e del luogo e a comunicare allo spettatore l'emozione che in quell'ora e in quel luogo il Carcano aveva provata. Nel *Verziere*, nel *San Marco*, nella *Chiesa della Salute*, nel *Pascolo*, nella *Pianura lombarda*, nel *Ghiacciajo di Cambrenna*, nella *Strada al bosco*, nella *Raccolta del melgone*, nell'*Ognissanti a Chioggia*, nei tanti quadri da lui dipinti dentro e fuori e sopra il *Duomo di Milano* (il primo fu esposto a Napoli nel 1877, l'ultimo a Venezia nel 1910; essi vedevano soltanto la pennellata breve e sicura e, quando avevano comprato un «pennello Carcano» dal manico lungo quanto l'asta di una lancia, credevano d'essere rispettabi-

10 Un'altra serie di piccolissimi quadri egli ha dipinta ed esposta a Venezia nel 1887, rappresentando la *Salute*, la *Riva degli Schiavoni*, la *Piazzetta*, visioni quasi tutte grige e delicate.

li quanto il maestro. E davanti a chi non li rispettava, assumevano l'aspetto di ribelli perseguitati, d'indomabili assertori della verità. Si pensi che negli stessi anni sbocciavano i primi romanzi e le prime novelle «veriste» del Verga e del Capuana, e le stesse polemiche accendevano artisti e letterati, e a tutti sembrava di scorgere un'intima parentela fra lo stile «parlato» del Verga e la pennellata diretta netta visibile del Carcano.

I pennelli del Carcano.... Quando egli per la prima volta li brandì in pubblico a Venezia sulla piazza di San Marco, la folla, a vederlo tirar di scherma contro una tela distante due o tre metri, gli fece cerchio attorno. Lo presero prima per matto, poi per francese. E il giovane Fragiaco gli si avvicinò più volte prima di osar di parlargli. Poi gli parlò, si udì rispondere in milanese, e «il lombardo» diventò popolare al Florian. I colorai di Venezia vendono ancora col nome del Carcano quei suoi pennelli che egli poi per prudenza fece costruire con tanti pezzi di canna sempre più esili da potersi serrare a telescopio così da non avere più, quando andava a lavorare sul vero, l'aspetto d'un cacciatore con le bacchette delle panie. E anche col Favretto allora s'intese, non solo perchè avevano tutti e due lo stesso carattere semplice e schivo di chi ama i fatti più delle chiacchiere, ma anche perchè a tutti e due piaceva lasciar, se occorreva, qualche centimetro di tela scoperta senza pittura. – Se mi occorre proprio il tono della tela, perchè ce ne devo mettere su un altro col pennello? – gli diceva Favretto.

E Carcano consentiva con entusiasmo e consente ancora, specialmente in molti dei suoi quadri simbolici e lievi dove il colore è spesso soltanto una sfregatura sull'imprimitura bianca o grigia e sulla trama più grossa della tela. Allora anche quella fu per molti una mania: e chi lasciava più tela o più tavola scoperta, si credeva più audace. Soltanto, cogli anni, la tela e la tavola si sono ingiallite; e il ragionamento è rimasto lì, senza conclusione, una premessa in aria e un'altra in terra....

Di queste piccole invenzioni meccaniche, di queste innocue originalità tecniche, Filippo Carcano, in fondo, si compiaceva: e più di lui i suoi seguaci. Dopo i pennelli dal manico lungo, inventò anche la «coltella coi denti», una specie di spatola che finiva a sega, e passata sull'azzurro d'un cielo lo pettinava e lo rigava e gli dava un tremolio che poteva diventar luminoso, anche perchè il pittore poteva in quelle righe filare e distendere un altro colore. V'è chi sostiene che la pittura a fili cara al Segantini dell'ultima maniera sia uscita da quella coltella. Può essere: certo il Segantini il quale nel quadro *Alla stanga* fu da molti chiamato un allievo del Carcano, poi aggiunse alla tecnica del Carcano un altro elemento abbastanza prezioso e abbastanza raro: sè stesso.

Infatti dei tanti che furono chiamati e si lasciarono chiamare suoi discepoli, Filippo Carcano che da buon maestro e leale ha sempre dichiarato che si può insegnare a guardare il vero ma è sciocco insegnare a dipingerlo, oggi ne rammenta due soli con orgoglio, morti tutti e due: uno appena di dieci anni più giovane di lui, Euge-

nio Gignous, il poeta tranquillo e lieto del verde tenero, delle vallette silenziose, dei ruscelli grigi e azzurri sotto cieli velati da poche nubi; l'altro più arioso e più ansioso, Guido Boggiani, il pittore della *Raccolta delle castagne*, l'Ulisside cantato con affettuoso impeto da Gabriele d'Annunzio nella *Laus Vitae*, morto nel 1901 esploratore in Patagonia,

....obbedendo al tuo fato
che ti spingea senza tregua
più oltre più oltre nel nuovo.

E tanto li ama perchè in loro ha sentito fremere un desiderio di poesia, qualcosa di più profondo e di più durevole dell'abile velocità d'una mano, dell'astuta perspicacia di due occhi.

Questo desiderio di poesia è ancora oggi il vanto di Filippo Carcano. In certe pitture egli lo confessa francamente, anzi ingenuamente, e dipinge ninfe volanti sulle nubi o sulle acque, sogni, visioni e simboli. E per dipingerli attenua la sua sana e pingue pittura in veli e in vapori d'un pallido e monotono colore che non arriva ad essere nè trasparente nè luminoso. Perchè Filippo Carcano fermò le sue ricerche tecniche alla bella franca e rude «macchia» di trenta o quarant'anni fa, ma del più moderno impressionismo nulla intese o almeno nulla prese, – forse per la buona e umile ragione che chi fa una rivoluzione non ne fa mai due.

Ora quando dipinge così i suoi sogni, Carcano ci fa sognare meno che quando dipinge la verità. Là declama, qua è sincero. Là s'affanna nella deliberata ricerca della poesia; qua la poesia gli viene incontro, sale dalle luci e dalle ombre, dai colori e dalle forme, dalle vicinanze e dalle distanze, da quelle infinite distanze dei suoi quadri di montagna e di marina, davanti alle quali i piccoli uomini diventano, come le piante e le pietre e le nubi e le onde, l'occasione d'un riflesso e niente altro.

– Oh le distanze! La pittura è tutta lì, nel sapere imprigionare l'infinito – egli mi ripete. E quando io gli chiedo se dei suoi quadri ama più quelli dipinti tutti sul vero o quelli studiati sul vero ma dipinti a studio, torna a sorridere e a confidarsi: – Ma io.... io ho quasi sempre dipinto di memoria e spesso ho dipinto di fantasia. Una volta mostrai a Fragiaco che conosce la sua Venezia pietra per pietra un paesaggetto veneziano che lo mandò in visibilio: «Che motivo! Ma dove l'ha trovato?» «*Chì denter*», gli risposi toccandomi la fronte. Ma prima di dipingerlo avevo a Venezia dipinto dal vero mesi e anni. *Savè vedè e savè regordass. In arte, el daga ascolt a mè, quell che ghe vœur l'è la ritentiva!*

Quando penso che così parla Filippo Carcano già detto il principe dei veristi, e che Massimo d'Azeglio principe dei manieristi si gloriava di terminare i suoi paesi «sul posto senza aggiungere una pennellata a casa», la vantata utilità delle teorie e delle scuole mi pare, ancora una volta, la più deliziosa burla dei loici agli artisti. Ma il mio interlocutore dà un altro colpo al suo berretto da

viaggio, se lo cala sull'orecchia sinistra, piega la testa sulla spalla destra, poi torna a poggiare la mano sul fianco, con quella sua aria tra spavalda e scanzonata:

— Io, di vero, per conto mio, n'ho guardato quanto ne ho potuto guardare. E per questo non mi son mosso mai da quassù; e dopo quella corsa a Parigi e a Londra quando avevo vent'anni, non sono più uscito dall'Italia e dopo quei tre mesi a Pompei non ho più dipinto una tavoletta fuori della Lombardia e fuori di Venezia. Così, quando morirò, non so se andrò in paradiso o all'inferno. Ma se il Padre Eterno è ragionevole, andrò in paradiso. Perchè egli mi dirà: «Bravo figliolo, tu almeno un po' di quel che ho fatto l'hai veduto e l'hai capito! Vieni su....»
E mi andaroo sù. El capiss come l'è?



LEONARDO BISTOLFI.

Leonardo Bistolfi.

Un uomo piccolo e bruno, curvo e scarno come un asceta, chiamato da tutti lo scultore del dolore e il poeta della morte, è seduto davanti a me nel suo studio, una gamba sull'altra, e mi dice:

— La vita vale che la si viva. È tanto bella che bisogna meditarla per goderla tutta: e solo questa nostra meditazione può, da chi passa e non si ferma a capire, essere presa per tristezza e per dolore. L'epoca nostra è tutta meravigliosa. Tutti, popolo, nobili, re, ricchi, poveri, hanno oggi un immenso bisogno d'arte, e tanto maggior bisogno ne hanno quanto maggiore energia questa nostra società «industriale» è costretta a consumare nel suo impeto e nel suo lavoro. La Grecia dei libri di scuola è falsa. Nemmeno le democrazie greche hanno sentito il bisogno d'arte che sente oggi il nostro pubblico. Fidia ha fatto il pubblico, allora; non il pubblico, Fidia. Adesso

qualcosa di fatale e di profondo e d'infrenabile ci spinge avanti, tutti. Basta guardare l'arte, il pubblico e il gusto di vent'anni fa, solo di vent'anni fa! Non è meravigliosa quest'ascensione improvvisa ed universale? Io credo che di rado, forse mai, nella storia del pensiero umano e dell'arte si sia veduto un miracolo come questo. Oggi chi nega più all'arte una funzione sociale? Chi osa più limitarne la libertà e la spontaneità? Farla schiava di qualche propaganda politica e morale? L'arte per sè, in quanto è arte, l'artista da sè, in quanto è artista, hanno ormai il diritto d'esistere e d'operare pel conforto e per la gioia di tutti, liberissimamente.

Io taccio chè non oso contraddirlo. Son venuto per ascoltare non per discutere. E poi, chi parla con quest'ardore è un uomo troppo convinto che la sua visione del mondo sia quella vera, e, in mezzo al suo vario continuo magnifico lavoro, troppo felice d'essere convinto perchè qualunque discussione abbia una lontana probabilità di fargli mutare opinione, di far sorgere pur una nuvoletta in quel suo cielo azzurro d'ottimismo.

Mentre parla così, s'alliscia continuamente la barba bruna folta e ruvida, e con la sinistra stringe e piega e strizza un fez rosso. Questo fez rosso in tanti anni dacchè torno in questa stanza e mi risiedo su questa poltrona, non gliel'ho mai veduto in capo. Egli se ne serve, come del rosario d'ambra gli arabi, per occupare le mani nervose: niente altro. E queste mani sono larghe, ossute, nocche muscoli e tendini in rilievo, d'una forza tanto visibile e pronta che, a fissarle, pare non possano apparte-

nera a quell'esile corpo. Solo gli occhi vi corrispondono: due grandi occhi lucidi e bruni, dalla sclerotica un po' azzurra, che v'impongono la fede e l'energia, e, solo quando la bocca ride e s'aprono le due fonde pieghe tra le narici e le labbra, diventano tristi assorti opachi. In questo contrasto si rivela la natura di quest'uomo: la sua gioia è tutta interna, fatta di meditazione e di lavoro, e per comunicar sè stessa non sa trovare le solite vie del riso sonoro e dell'esclamazione burlesca, ma tenta opere durevoli e capaci di confortare oggi e domani e sempre chi le guarda a cuore aperto.

Sulle pareti bianche della stanza, ritratti d'amici, fotografie di sculture e «tavolette» di paese, di quelle luminose e ariose tavolette tutte della stessa misura come tanti sonetti, che sembrano d'un Fontanesi più limpido. Le più antiche, il Bistolfi le ha dipinte d'autunno a Morozzo presso Mondovì, accanto al buon Delleani e al poeta Camerana che disegnava anch'egli con sentimento e con maestria e il cui spirito tragico e romantico è stato per tanti anni fraterno a quello del Bistolfi; le più recenti in Riviera, e anche a Racconigi accanto al Re.

Esse sole sembrano qui l'opera proporzionata al gracile corpo dell'artista. Ma come può egli aver avuto la forza muscolare di creare tutta la folla delle sculture monumentali che solenni o pietose, austere o graziose, gli si ergono attorno, in questa stanza, e nello studio vicino, e fuori nella corte, e sotto la tettoia degli sbizzariti, e più lontano ancora in altre stanze e in altri studî degli edifici vicini, e anche fuori di Torino oltre Moncalieri, alla

Loggia, dove in un grande studio tra il verde giganteggia il gruppo del *Sacrificio* pel monumento romano a re Vittorio Emanuele e comincia a prender forma, fuor dal primo sogno nervoso, il monumento a Giosuè Carducci per Bologna? E il Bistolfi è nato nel 1859, e questa folla è quasi tutta nata ieri....

Ecco da un lato il gesso del monumento genovese a Hermann Bauer, il giovanissimo morto giacente nel lenzuolo funebre, le spalle appoggiate a tre angeli genuflessi, due dei quali tendono davanti a lui le braccia nude e insertano le mani come a proteggerlo contro l'oblio; e dall'altro il gesso del monumento milanese alla giovane Lacroix, anch'ella tra due angeli, il capo affondato in un cumulo di rose; e l'retta figura del *Sogno* che si sveglia e si svolge su da una nube di veli e di fiori; e sopra un cavalletto il primo bozzetto pel *Sacrificio* che sembra una Deposizione dalla Croce senza la croce; e sopra un altro cavalletto, il busto di Giuseppe Giacosa, pel teatro Manzoni di Milano, sulle valide spalle il volto piegato verso destra, i buoni occhi intenti sotto le sopracciglia folte, la bocca schiusa a parlare. E di là, nello studio più vasto, il gesso della *Croce* del monumento Orsini dove sotto il simbolo della Giustizia si rifugiano il Lavoro, il Pensiero, la Maternità, l'Amore in una composizione tanto salda, con un chiaroscuro tanto equilibrato e con un'evidenza tanto vigorosa che, quando apparve, chi temeva di veder il Bistolfi perdersi nelle gentilezze d'un'arte decorativa e floreale o nelle nebbie d'una poe-

sia delicata e minuta, si ricredette per sempre; e l'*Arte* nuda e pensosa di Giovanni Segantini che doveva sorgere all'aperto su dal verde cimitero del Maloja e che è stata imprigionata e soffocata lassù in una specie di tana chiamata museo; e il monumento di Borgo San Dalmazzo al Grandis, l'ingegnere del traforo del Fréjus, deposto ancor giovane nella bassa nicchia oscura, e accanto a lui nella luce la sorridente figura della *Vita* le mani cariche di fiori; e lo scarno pensoso busto del Pascolato per Venezia; e il colossale rilievo per la lunetta del nuovo teatro di Messico dove intorno alla figura nuda e voluttuosa dell'*Armonia* s'affollano sotto un volo di putti le allegorie delle Passioni suscitate dall'*Armonia*, e l'invenzione e la modellazione sono così fresche che si pensa ai più fastosi e gustosi scultori decorativi del nostro settecento, dal Cafieri al Serpotta; e il bozzetto del monumento Giorello per Montevideo, originale e virile quanto quello del *Sacrificio*, una grande bara col morto su, lievemente inclinata e alzata a braccia da più di venti figure di donne e di uomini, gli operai del Giorello che fu laggiù un attivo e fortunato industriale e dall'Italia tornò morto oltre oceano e dai suoi fu portato così, a braccia, dalla nave al cimitero. E non basta: dietro i vetri degli ampi finestroni appaiono le sommità di altri monumenti, allineati all'aperto, tra la casa e il cancello, dalla *Sfinge* di venti anni fa al sereno *Garibaldi* alzato tre anni fa a San Remo in faccia al mare, alla *Fede* che è sorta l'altro anno in riva al lago di Garda, nuda, appoggiata a uno scoglio sul quale è inserito il medaglione dello Zanar-

delli, volta a guardare con amore e tristezza la riva che non è italiana.

— Come lavoro? Come invento? È difficile dirlo. Quando devo cominciare un'opera, sento quel che ho dentro di me, ma non lo so. Più che un'ispirazione, ho un desiderio. Con la matita o col carbone non potrei cercare di definirlo; ci riesco qualche volta, di rado, per un bassorilievo o una medaglia. Ma per una statua, per un gruppo, per un monumento ho bisogno della creta, del bel monte di creta sul mio trespolo. Non ho mai avuto un'idea separata dalla forma. In pittura non ho idee: guardo il vero, lo rendo, lo interpreto, ma per fare un quadro ho sempre bisogno del vero. In scultura, no. Le mie mani cercano, frugano in quella creta morbida e duttile: il pensiero del fondo, architettura o paese, mi guida: e d'un tratto, nelle masse di luce e d'ombra suscitate dalle mie dita, intravvedo la mèta, l'opera mia. E allora ho la febbre, e lavoro giorno e notte, finchè l'ho definita....

E l'uomo piccolo, scarno e curvo come un asceta, conclude la sua confessione ripetendo con impeto:

— No, no, dà retta a me. Quando si può lavorare, la vita vale che la si viva!

Un altro giorno si parlava dello Stile, e si discuteva ancora una volta se uno stile possa essere creato a giorno fisso, come s'è creduto in Italia e in Germania, col deliberato d'un congresso d'artisti, con la propaganda

d'un'esposizione d'arte decorativa, con la faticata stramberia d'un architetto che trasporti in un paese motivi ornamentali ed elementi costruttivi esotici e li combini a capriccio e stimi novità meravigliosa l'illogicità presuntuosa. E Leonardo Bistolfi affermò:

– Uno stile nostro? Uno stile nuovo? Sì, è inutile proporselo. Ma esso esiste, esso è in noi, e sorgerà da noi, dalla nostra libertà e dalla nostra sincerità, e i posteri s'avvedranno che noi avevamo uno stile nostro anche se non ce ne accorgiamo noi: uno stile nostro nello scolpire, nel costruire, nel decorare. Lo stile è opera d'istinto, non di logica; fatale, non voluta. Guarda: mio padre Giovanni era a Casal Monferrato uno scultore in legno, un decoratore modesto ma tanto assetato d'arte che, quando io nacqui, mi chiamò Leonardo per augurio a sè ed a me. Mia madre già spaurita dalla lotta che per la sua arte mio padre sosteneva, e da quel mortale contrasto tra la dura realtà e i sogni di lui, non voleva: quel nome le sembrava un'oscura minaccia non un augurio. E mio padre non mi lasciò altro che quel terribile nome: morì a ventisei anni quando avevo diciotto mesi. Dell'arte sua, a casa non restò nulla. Ebbene, venticinque anni dopo quando avevo già, se non le mie qualità, tutti i miei difetti o quelli che sono stati chiamati i miei difetti, volli andare da Casale a Sannazzaro a vedere in una villa uno studio in stile rococò tutto scolpito in legno da mio padre. Sul bel tono oscuro della quercia, le masse dei fiori eleganti e sinuosi erano distribuite con un chiaroscuro tanto sicuro e con una volontà d'espressione pit-

torica tanto nuova che tutti quei miei «difetti» e quelle mie qualità vi apparivano chiari e precisi come se io stesso, pur piegandomi a quel vietato stile francese, le avessi scolpite. L'eredità? L'epoca? Certo, la volontà in quella somiglianza non v'entrava per nulla. Procedendo liberamente e sinceramente, mio padre ed io, a distanza d'un quarto di secolo, ci eravamo incontrati nella stessa ispirazione e nella stessa visione.

E così dallo stile venimmo a parlare dell'uomo.

Leonardo Bistolfi a quattro anni sulle pareti di casa disegnava col carbone soldati e soldati, ma in fila bene allineati con una prospettiva digradante che mandava in estasi suo zio Evasio, anch'egli pittore. La madre, per dargli da vivere, faceva la maestra comunale, aveva accettato anche d'andare fuori d'Italia per guadagnare un po' di più che a Casale. Dal carbone il piccolo Leonardo passò presto al chiodo e al graffito: e quel segno profondo che contorna le figure dei suoi bassorilievi, da quelli della cappella Hirschel de Minerbi a Belgirate a quelli del *Dolore confortato dalle memorie*, e ne chiude con un solco d'ombra le masse, è rimasto poi, contro tutte le buone regole d'accademia, un suo carattere tipico.

In Accademia entrò a sedici anni, a Milano, perchè il comune di Casale gli concesse una borsa di studio – una borsa, egli dice, proporzionata alla mia statura e alla mia salute. Era gracile allora e il suo volto appariva più diafano, arso dal fuoco di quei grandi occhi, dentro quella barba nera, sotto quel casco nero di capelli duri. – *El*

campa minga! Peccaa ch'el mœura! – dicevano di lui i compagni che gli volevano bene. Ancóra oggi, se egli torna a Brera, qualche vecchio bidello a rivederlo alza le braccia al cielo ed esclama al miracolo: – Ma guarda il signor Bistolfi!

Dopo tre anni, dal corso di Disegno passò alla scuola di Scultura dove insegnava l'Argenti. Era rassegnato allora, e umile. Lavorava più che poteva e meglio che poteva per conservarsi la pensione di Casale. Di artisti ne vedeva pochi, quelli che mangiavano con lui all'osteria del Coppa in fondo a Ponte Vetero dove i pranzi eran di due specie, uno pei poveri a 73 centesimi, e uno da 81 centesimo pei ricchi: e quelli artisti erano quasi tutti maggiori di lui e quasi tutti pittori, il Tallone, il Previati, il Bezzi, il Mentessi, il Filippini, Leonardo Bazzaro. Figlio d'uno scultore decoratore, educato dalla madre amorosissima e gelosa in una casa senza uomini, vissuto nei primi anni di studio solo con pittori: questi fatti basterebbero a definire molti aspetti della prima arte del Bistolfi, decorativa, sentimentale e pittoresca.

Nel primo anno di Scultura modellò la statua d'una giovanetta greca che s'affaccia paurosa sopra uno scoglio a picco e guarda il mare: *Sulla rupe di Saffo*. La sua fantasia cominciava a metter l'ali. A Milano Giuseppe Grandi, l'unico scultore che il Bistolfi sentiva di poter amare, non accettava scolari; ed egli andò a Torino con la speranza di fare un monumento per la famiglia Braida che allora aveva perduto una bambina e col proposito d'isciversi all'Albertina nella scuola del milanese Ta-

bacchi. Ma alla fine della così detta prova settimanale, il Tabacchi gli diceva con lealtà: – *Ch'el senta: a lù ghe conven minga stà chì. Se lù el sta chì, el se rovina*, – e il giovane scultore che non aveva ancora ventun anno, audacemente «apriva studio» dentro una botteguccia di via Bava in Vanchiglia e si metteva al monumento Braida il cui concetto era già degno dell'avvenire, – un grande angelo diritto, con le ali aperte a difesa d'una culla vuota, – *l'Angelo dell'oblio*.

Di quelli anni egli stesso racconta:

— Allora si annunciava con solennità che la scultura era morta. Veristi da una parte, esagerati e truculenti più dei romantici, romantici dall'altra, fantastici e deliranti. Grandi ingegni tutti, però, e tutti fanatici che a colpi di granata ci mondavano l'intelligenza dalla muffa dei dogmi accademici. Coi miei tre classici, Dante, Leopardi e Carlo Porta, da Milano a Torino trasportai nel mio bauletto Praga, Boito e Stecchetti: tutta la mia biblioteca. Non era grande per uno scultore che poi doveva essere accusato di far della letteratura... E ad ogni pausa del mio lavoro, o leggevo quelli o prendevo il mio violino, e partivo di volo pei cieli dell'ideale a rifornirmi di speranza e d'energia. Io volevo che la scultura rappresentasse *noi*, esprimesse con intensità non solo la nostra forma fugace ma quel che è di durevole in noi, le nostre emozioni e le nostre passioni, la nostra «ragion di poesia». E allora, mentre venivo esercitando le mie facoltà d'osservazione all'aria aperta nei piccoli gruppi delle *Lavanda-*

ie, della *Pioggia* e del *Terzetto*, nel 1883 modellai il gruppo degli *Amanti*.

Appoggiato a una parete, in un angolo dello studio, nascosto dai gessi d'altre statue, dal palco col materasso per la modella, da scale e da scalei, da sacchi di gesso in polvere, da tavole cariche di lampade elettriche, di lime, di raspe e di quelle piccole asce con cui il Bistolfi lavora, com'è suo costume, il gesso delle figure abbozzate, ritroviamo grigio di polvere il gruppo degli *Amanti*. La donna giace supina le spalle un po' rialzate a sorreggere la testa di lui affondata nel suo petto. Il gesto di lei è d'amore e di protezione, il volto appassionato, stanco, velato di mestizia, il volto della Duse giovane; ma sotto le vesti fuori di moda, tra pieghe e particolari triti, la fermezza del modellare e l'espressione appassionata sono ammirevoli anche oggi. Il professore Argenti, quando vide gli *Amanti*, disse al Bistolfi: – *Gh'è denter del sentiment, ma mi t'hoo minga insegnaa a modellà in sta manera chi!*

Leonardo Bistolfi non si scompose e gli sorrise con affetto. Egli ormai s'era creato il suo mondo dentro di sé: e ne aveva escluso per sempre i professori Argenti....

E da quel suo mondo interno, fervido e appassionato, egli ormai traeva espressioni e allegorie, nuove e libere finalmente dai logori simboli della mitologia pagana e della mitologia cristiana da tanti secoli fuse e confuse nella statuaria tradizionale delle chiese e dei cimiteri cattolici. Gli scultori italiani prima di lui adoperavano

ancóra per esprimere la morte uno scheletro o un angelo tremendo, per rappresentare l'Amore Cupido con la faretra, per la bellezza Venere e il pavone, per l'abbondanza Pomona e la cornucopia, per la maternità la Madonna con Gesù bambino, per l'agricoltura Cerere incoronata di spighe, pel dolore Cristo crocifisso.... I più sottili qualche volta arrivavano al rebus, come Giulio Monteverde quando per Catania nel 1880 pensò di porre la statua del Bellini su sette gradini e d'incidere su ciascun gradino una nota musicale. I più audaci si contentavano di travestire le bestie; e la storia, ad esempio, del leone nella scultura italiana del secolo scorso, dai due leoni del Canova nel mausoleo di Papa Bezzonico in San Pietro di Roma a quelli del Ferrari sul monumento veneziano a Vittorio Emanuele e dello Ximenes sul monumento milanese a Garibaldi, sarebbe educativa e piacevole quanto le *Metamorfosi* di Granville.

Su questo sonno, su questo monotono ripetersi di allegorie fisse ormai come geroglifici, è sorta la fantasia inesauribile di Leonardo Bistolfi. Egli ha bandito dalla sua simbologia le idee generali e le frasi retoriche belle e fatte. Egli ha rivissuto con intensa emozione ogni tema e s'è proposto di rendere chiaramente in marmo e bronzo questa emozione. Se ogni opera d'arte è un atto di sintesi, questa sintesi – egli s'è detto – deve essere atto di forza e d'originalità, non di debolezza e d'obbedienza e di plagio. La morte, per lui moderno, non è che una forma della vita: ed ecco il monumento al Grandis. Dalla morte esce la primavera: ed ecco prima la *Sfinge*, poi

il *Sogno*, su dai fiori. I mostri morti vivono in noi: ed ecco il *Dolore confortato dalle Memorie*. La vera morte è l'oblio: ed ecco la *Resurrezione* del monumento Bauer. Ogni età interpreta e ricrea Cristo a suo modo; anzi, com'egli ha detto, «ognuno, di noi ha il suo Cristo»: ed ecco il *Cristo in cammino*...

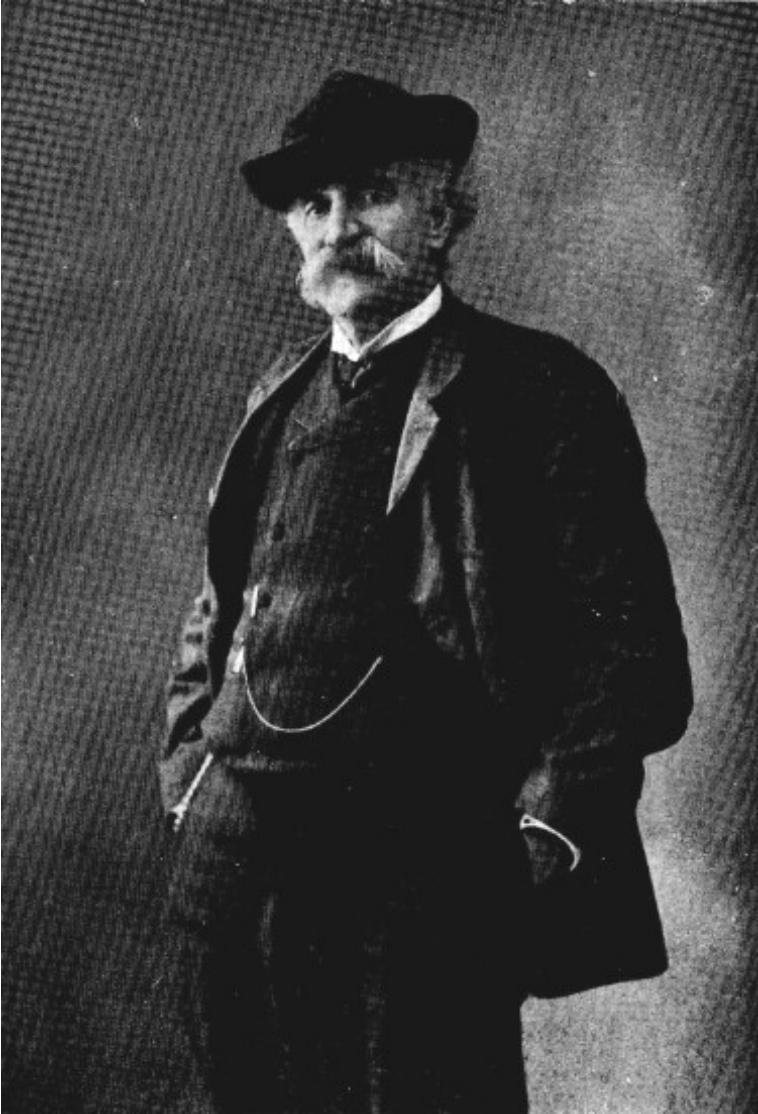
E queste idee e questi sentimenti sono tutti, almeno in scultura, originali e nuovi ed espressi nel modo più chiaro, più semplice, più commovente. Per questa profonda sincerità del suo pensiero e per questa chiarezza sempre più semplice e sobria della sua espressione, Leonardo Bistolfi è, come ogni artista, poeta. Egli parla agli uomini del suo tempo, alle loro passioni, alle loro speranze, direttamente, scostando le frasche secche della vecchia retorica, abbattendo i fantocci delle mitologie defunte, rivelando noi a noi stessi.

Quando egli ha cominciato ad intendere che questo era il suo compito, meglio che questo era il compito d'ogni arte degna di vita, Rodin e Puvis de Chavannes facevano con altri mezzi lo stesso in Francia. Ma Bistolfi anche nei suoi errori e anche nelle sue incertezze, non ha mai imitato nessuno: un altro miracolo, in Italia. Egli ha veduto poca arte altrui ed ha viaggiato pochissimo. A Parigi non è stato che una volta, vent'anni fa, per una settimana; e poi non è più uscito dall'Italia. Napoli, non l'ha veduta che un anno fa. Lo accompagnarono al Museo il Tesorone e il Rubino. Era il giorno dei Santi ed il Museo era chiuso: fu aperto per lui. Solo con quelli amici, davanti al torso della Psiche, la viva e divina metà

d'ogni scultore, egli ammutolì e scoppiò a piangere: l'adorò e si spaurì, sperò e disperò. E la notte stessa ripartì, e per più giorni non toccò la creta.

Poco dopo mi dichiarava con rinnovata energia: – A quelle perfezioni noi dobbiamo tendere, ma ascoltando noi stessi, non i greci. Quel che i greci hanno detto, non serve più a noi. Noi abbiamo i nostri ideali e sono grandi e belli quanto i loro, e l'epoca nostra è bella quanto quella di Pericle.

E nemmeno questa volta ho osato contraddirlo....



GIOVANNI FATTORI.

Giovanni Fattori.

— Quali sono stati i primi soldati che ho studiati? I francesi. Mi rincresce: furono proprio i francesi, nel 1859. Non mi dovetti scomodar di molto. Venne apposta qui alle Cascine tutto il quinto corpo d'esercito, sotto Girolamo Napoleone. Li vuol vedere? Giovannino, prendi gli album sulla scansia. Sì, a Magenta e a Solferino fecero sul serio. Ma qui in Toscana l'idea loro era di mettersi a sedere sulla sedia del Granduca che era ancora calda. E poco dopo il papa benediceva il suo Lamoricière. Qui lo chiamavamo *La morisse jeri, La morisse jeri....*

Giovanni Fattori è seduto nel mezzo del suo bello studio al pianterreno dell'Accademia fiorentina. Alle pareti e sopra un tramezzo che giunge a metà della stanza, grandi quadri di sobrio colore, con soldati e cavalli, butteri e buoi, tutti in movimento, così agitati da un'energia

impulsiva che, a voltarsi, par di ritrovare uomini e bestie disposti in un altro gruppo o fuggiti lontano sulla polvere o sull'erba rada e riarsa, e paesaggi di Maremma e di Toscana fissati in linee essenziali, ritratti di paesi che sembrano d'un giottesco o di un quattrocentesco intorno a Masaccio ed a Piero, dove i monti e le piagge sono scarniti come in un'anatomia e alti alberi di poca fronda su pei declivii e per le ripe si piegano al vento come ruvide capigliature sopra una fronte rugosa, dove l'azzurro e le nuvole accendono o spengono gli occhi dei laghi, dei ruscelli, delle pozze, del mare lontano. Se i giovani pittori italiani li conoscessero tutti, potrebbero far a meno d'andar fino in Francia ad adorare Cézanne....

Il vecchio pittore livornese (è nato nel 1825, non nel '28 come dicono le biografie) è seduto sopra una poltrona rossa, vestito di nero; le mani rosee e nodose riposano sulle ginocchia, la favella è piana ed arguta, la memoria pronta, gli occhi neri vivaci e così mobili tra le rughe che pare vogliano districarsene per mostrar bene tutta la gioventù che è nel cuore, i baffi candidi spioventi sul gran mento.... Oh le burle e i frizzi del caffè Michelangiolo, cinquanta e più anni fa, sul pizzo del Cabianca, sulla bocca e i denti gialli del Signorini, sugli occholini del Rivalta, sul gran naso di Nino Costa, sulla bazza del Fattori! Quel caffè Michelangiolo di cui ha scritto la storia Telemaco Signorini, vide tra il '48 e il '70 passare e discutere e predicare, accanto a tutti gli artisti di Toscana, Domenico Morelli e Giovanni Costa, Saverio Altamura e Vittorio Avondo, Camillo Boito e

Bernardo Celentano, Enrico Gamba e Federigo Pastoris, Antonio Fontanesi e Alfredo d'Andrade, Giovanni Boldini e Giuseppe de Nittis, Luigi Serra e Achille Vertunni.... Ma, si sa, noi siamo in continuo progresso, e guai a dire che un'accolta d'artisti come quella, oggi non la si trova più nemmeno dentro un catalogo d'esposizione.

Il fedele «Giovannino»¹¹ ha portato un pacco di albumetti legati in tela, in pelle, in cartone, li ha disposti sopra uno sgabello davanti al maestro, e questi vi fruga con le mani tremanti, poi me ne apre e me ne porge uno dove belle dame in crinolina succedono a soldati col chepè a scappavia e artisti con cappelloni da congiurati fan fronte a zerbinotti dalla tuba altissima, dai capelli gonfi e ricciuti sotto le piccole tese, dai soprabiti a vita con le faldine corte a mille pieghe. Ecco un ritratto di Diego Martelli giovane, grasso, sodo, con la barbetta a punta, e di Maurizio Angioli, il padre di Diego Angeli, con lo stesso gran naso e la stessa eleganza e lo stesso amore per l'arte.

— Lavoravo allora a un quadro che è qui in galleria, rappresentante Maria Stuarda che visita il campo di battaglia di Crookstone in Iscozia e vi trova morto un suo adoratore, e avevo finito in quelli anni di dipingere un'Ildegonda dalla novella del Grossi, e per conto di un inglese un quadro sui figli di non so più che Edoardo

¹¹ Giovanni Malesci, di Vicchio, scolaro del Fattori, compagno fedele dei suoi ultimi anni. Il Fattori, morendo, lo lasciò suo erede.

strappati alla madre. M'impazzivo a trovare i costumi. Pel cappello a piramide della regina avevo fatto fare un bussolotto di latta e ogni mattina lo coprivo di seta e lo ficcavo in testa alla modella. Ma di notte.... che vuole, dormivo lì a studio e non possedevo che una sedia, una branda, un tavolino e un cavalletto, e di quello scatolone ben stagnato mi servivo per tutte le occorrenze, senza voler per questo offendere la pittura storica.... I francesi così, se arrivarono troppo tardi per salvare la Toscana che s'era salvata da sè, arrivarono in tempo per salvar me dalle regine inglesi. Le avevo appena disegnate dal vero in tutte le pose, che il governo provvisorio e Ricasoli bandivano con un solo decreto (glielo ricordi al ministro dell'Istruzione d'adesso!) i concorsi per due statue equestri di Vittorio Emanuele e di Napoleone, per quattro statue di grandi toscani, per quattro quadri storici, per non so più quanti ritratti del Gioberti, del Balbo, del Berchet, del Pellico e del Giusti e per quattro quadri di battaglie sulle giornale di Curtatone, di Palestro, di San Martino, e di Magenta.... Non resistetti. Presi moglie e partii per Magenta. Sì, presi moglie perchè, vede, per lavorar tranquilli bisogna essere ammogliati. Mi sono ammogliato tre volte e adesso che son vedovo, non so, sarà anche l'età, ma non lavoro più con la lena d'una volta.... L'avevo conosciuta a Firenze, mentre c'era il colera. Era bella, coraggiosa, affettuosa. I miei a Livorno erano contenti. Ci sposammo, c'imbarcammo per Genova, e via a Magenta a studiare il paese e a volerci bene. Fu il nostro viaggio di nozze.

Fattori tace, chiude l'album che sfogliava distrattamente mentre parlava e ci sovrappone le due mani come fanno le credenti sovra un libro da messa finite le preci. Poi riprende col suo sorriso cordiale che pare voglia mitigare il fervore delle parole:

— Perchè allora, sa, noi l'Italia l'amavamo come una sposa. Che anni erano stati quelli fra il '46 e il '49 a Livorno! Dico a Livorno perchè a Firenze nel '49 furono tanto buoni pel Granduca che lo richiamarono subito e solo quando se lo videro arrivare vestito da generale austriaco, cominciarono a capire.... A Livorno, invece! Io, è vero, potei far poco. Quando si seppe che gli austriaci s'avvicinavano, i miei mi chiusero in casa. Tutta la notte, ricordo, udii dal quarto piano della nostra casa sui Fossi, comitive di popolani intonar per le strade la canzone di Mameli e svanir giù verso le mura; ma all'aurora cominciarono le cannonate. In quei giorni disegnavo da una stampa accademica un combattimento di greci e di troiani, qualche cosa che dev'essere nell'Iliade d'Omero, e anche quella mattina disegnavo.... Una cannonata, poi un'altra, poi lo scoppio delle granate.... Piantai lì sulla carta l'elmo d'Agamennone, afferrai un canocchiale e corsi sul tetto a un abbaino. Di lì si scopriva tutta la pianura e lontano presso il Camposanto Nuovo si scorgevano le file dei soldati e i cannoni. Vedo ancora un ufficiale che seduto fumava tranquillamente e ogni tanto alzava la mano e i cannoni sparavano. Poi gli austriaci entrarono per via Barra e avanzando tiravano sempre qualche colpo alle finestre che vedevano aperte. Una granata

scoppiò sul mio tetto, frantumò i vetri dell'abbaino e io guardavo ancora. Dalla parte opposta della strada deserta vidi un uomo curvo, le braccia conserte sul petto, strisciare lungo il muro come chi si ripara dalla pioggia e scomparire, chi sa, forse per andar a morire.

Gli austriaci si accamparono in Piazza Grande di faccia al Duomo, poi si sbandarono e salirono per le case. Vennero anche da noi e mia madre dovette dar loro dei fiaschi di vino. All'improvviso le fucilate ricominciarono, e quelli a correr giù a precipizio coi fiaschi di vino in mano. Alcuni audacissimi capitanati da un prete erano saliti sul campanile e di lassù avevano sparato sugli austriaci sotto nella piazza¹². Furono fucilati tutti, lì per lì. Che giornata quell'undici di maggio! E che eroi! Mi ricordo d'un operaio della marina, un maestro d'ascia, pallido, piccolo, melanconico e fanatico che era soprannominato il Gatto ed era stato, dicevano, segretario di Guerrazzi. L'avevo veduto in certe riunioni segrete che si tenevano, di là d'un viale sui Condotti, in uno stanzone più in basso della strada, umido e buio, con un tavolino nero in fondo e sul tavolino due candele di sego tra le quali spiccava il volto raso e giallo del Guerrazzi e accanto al Guerrazzi, sulla sinistra, più indietro, in penombra, era sempre lui, il Gatto. Ebbene, egli fu tanto impressionato da quel ritorno dei «tedeschi» che la sera

12 A quel che narra il noto opuscolo *La reazione toscana e le carnificine di Livorno nei giorni 11 e 12 maggio 1849* (Genova, agosto 1849), queste fucilate sarebbero veramente partite da una terrazza in via degli Ebrei.

stessa andò da solo ad assaltare una sentinella austriaca e fu arrestato e fucilato la mattina dopo.

Le fucilazioni si facevano sul piazzale di Porta a Mare. E una sera eravamo al Caffè della Posta e parlavamo sottovoce delle disgrazie d'Italia quando entrò uno pallido come un morto, chè una sentinella gli aveva strappato dal petto un mazzolino di fiori bianco rosso e verde. Uno dei presenti, un ragazzo, si alzò, afferrò dalle mani d'uno di noi un altro mazzolino come quello, chè quasi tutti ne avevamo uno, se l'infilò all'occhiello, uscì, tornò alla Granguardia davanti allo stesso soldato e quando questi si avanzò per strappargli i fiori, lo freddò con una coltellata. Anch'egli fu fucilato. Potrei andare avanti un giorno intero a raccontarle di queste cose. Qualcuna anche l'ho scritta, alla meglio, per mio ricordo. Ma ella già può immaginare con che cuore mi mettessi a dipingere nel '61 il *Campo italiano alla battaglia di Magenta*, e poi l'*Attacco alla Madonna della Scoperta comandato dal general Lamarmora* che è a Livorno, e poi *Il principe Amedeo ferito a Custoza* che è a Brera.... La lista è lunga. Trent'anni dopo dipingevo ancora la *Battaglia di Custoza* e seguivo a piedi ogni anno le grandi manovre....

Egli s'è acquietato parlandomi dei suoi quadri militari come se in quelle tele avesse sciolto un voto di quei giorni sacri. Dietro a lui presso la porticina dello studio sopra una cassapanca di legno è seduto – e da quanti anni lo vedo lì, in quella posa, guardia fedele! – un ma-

nichino vestito da tenente d'artiglieria con una vecchia divisa di trent'anni fa, un berretto troppo piccolo, la giubba corta e larga, i calzoni a cavaturaccioli. E il manichino dai pomelli rosei tien le mani composte sul grembo e il torso un po' piegato in avanti come il buon maestro qui sulla sua poltrona. Par che lo imiti alle spalle, – riflesso dei suoi sogni, compagno muto nel quale in tanto tempo di convivenza sia penetrata un po' di quella vita lì accanto, esuberante e italianissima e schietta....

E un altro giorno gli ho chiesto di parlar dell'arte sua. Anche allora m'ha dato qualche scartafaccio misterioso in cui per preghiera di critici e d'amici ha segnato senz'ordine qualche ricordo saliente. Ma io pur sfogliando il manoscritto ho voluto far parlar lui.

— L'arte? Dica la fame. Per tanti anni, arte e fame le abbiamo vedute a braccetto che abbiám finito a credere che chi dipingeva a stomaco pieno, doveva per forza dipingere male. Già, a me il commercio in arte è sembrato sempre una ladroneria civilizzata. E la cortigianeria e l'intrigo a danno dei colleghi, li ho sempre disprezzati e spero di finire la vita mia così. E poi, dia retta a me, agli artisti giovani la fame fa bene. Quando mio padre mi accompagnò a Firenze la prima volta nel 1846 in diligenza per la via di Pescia e di Pistoia e mi mise a dozzina in una casa di via Condotta e mi fece iscrivere all'Accademia, alla scuola del professor Bezzuoli, io che in Accademia non volevo frequentar che la scuola del nudo e

non avevo un soldo per prendermi un modello e tanto meno per prendermi uno studio, sa che feci? Mi comprai un albumetto e mi misi in mezzo alla strada a disegnar tutto quello che passava senza pensare alla composizione e all'estetica: e ho continuato per anni, e lo farei ancora, e in quello studio dal vero ho imparato tutta l'anatomia e tutta la prospettiva che il professor Bezzuoli non riusciva a insegnarmi. Se fossi stato ricco, chi sa, ancora dipingevo Maria Stuarda!

Oggi sono professore d'Accademia anche io e non me ne lamento ch  di pittori ne ho fatti anche io, e di valore, e mi vogliono bene; ma il maestro non pu  far altro che aiutare con consigli l'ingegno naturale e deve badare, pi  che ad aiutarlo, a non viziarlo. E se l'ingegno naturale e la passione non ci sono,   inutile perder tempo. E questo   il torto delle Accademie. Guardi il concorso per pensionato. Mandano da Roma il tema e i giovani migliori fanno fiasco perch  devono dipingere quello che non sentono e che non amano. Lascino che ogni concorrente si scelga il tema che vuole, e allora vedranno! Ma queste cose   inutile dirle.... Torniamo alla fame di quegli anni. Prima la mia stanza la divisi col Mosti, un giovane livornese di grande ingegno che mor  di tubercolosi, e si lavorava tutta la notte con due candele, una per modello – di gesso, s'intende, – e una per noi. Poi la divisi con uno scultore, Giovanni Paganni che   morto a Montevideo. La moglie d'un fiaccherajo, una bella bionda che s'era innamorata di me, ci veniva ogni sera a far la minestra di magro e a rigovernare un poco. Per fare

economia pensammo di comprare tutt'un sacco di patate e di tenercelo lì in stanza. Per qualche tempo fu un'orgia di patate lesse, fritte, arrostate. Ma la stanza era umida e un bel giorno le patate si misero a buttar fuori tanti occhi verdi, con l'intenzione, forse, di moltiplicarsi, e dovemmo, povere patate, rinunciare a mangiarle. Fu una bella perdita. Anche la stanza era difficile a trovarsi perchè era difficile pagarla.

Ecco, chi non sa che significhi aver pagato finalmente, per tutt'un mese, la pigione d'una stanza dopo settimane di vagabondaggio, non sa che significhi la proprietà. Io, quando ci riescivo, diventavo matto, e per affermare la mia proprietà saltavo, ballavo, passavo le mani sui muri. Una volta finii a sputar sulle pareti più alto che potevo per provarmi che la stanza era mia mia mia e che l'avevo pagata! E poi mi domandano perchè scelgo sempre soggetti tristi che nessuno compra e non faccio dei quadri allegri! Ma, per Dio....

Ma a lei questo forse non importa, e le pazzie che facevo in Accademia quando spegnevo i lumi e riempivo d'ogni ben di Dio, e non solo di Dio, le sciabole dei veterani che vi facevan da custodi e versavo la brocca dell'acqua nella stufa, le ha stampate già Telemaco Signorini, e non sta bene alla mia età raccontarle ancora, proprio qui in Accademia....

Il mio liberatore, e non solo mio, fu Nino Costa. Già negli anni addietro era venuto il Gastaldi da Torino e m'aveva condotto per forza in campagna a far del paesaggio, lasciando che il Pollastrini in Accademia gridas-

se che io ero un matto e un rivoluzionario. Già era venuto nel '54 Morelli a entusiasmarci col suo quadro *I freschi fiorentini*. Ma quando Felice Tivoli mi condusse a studio Nino Costa e questi vide un quadrone di storia medicea che cominciavo allora con mille stenti e mi urlò: – Ma tu sei un uomo o non sei un uomo? E non ti accorgi che tutti questi t'imbrogliano? – ricevetti un'impressione tale che non la dimenticherò mai. E fu per lui che cominciai la *Battaglia di Magenta* e fu per lui che vinsi e non volli far più che un'arte libera e non ebbi più fede che nei soggetti contemporanei, nei soggetti della nostra vita, e lasciai gli antichi agli antichi che almeno li conoscevano di vista.... Eran già passati cinque o sei anni da quando Cencio Cabianca aveva dipinto a Porta alla Croce un maiale nero contro un muro bianco, e ci aveva mandato tutti in visibilio. Ma la rivoluzione «della macchia» solo dopo la venuta di Nino Costa a Firenze diventò più cosciente, più ordinata, più feroce, più irresistibile. Poveri «macchiajoli»! Signorini, Borrani, Serresi, Cabianca, Banti, Lega, Abbati: tutti morti... Ci resto io, ed è poco, poveri amici miei... Ella conosce gli scritti di Adriano Cecioni che adesso Gustavo Uzielli ha raccolti in volume, e il *Gazzettino delle arti* che è del 1867, l'anno in cui io dipinsi le *Macchiajole*: la storia e gl'ideali dei macchiajoli son tutti là ed è inutile che glieli ripeta.

Tutte le estati ci si radunava a lavorare insieme a Castiglioncello nella villa del povero Diego Martelli che è stato un fratello per tutti noi. Che felicità! Che lavoro!

Fu lì che m'innamorai della Maremma. Ma non creda che, perchè facevamo una rivoluzione tanto seria, fossimo diventati tutti ricchi e tutti savii. Per quanti anni, andando a mangiare col Signorini e col Cannicci dalla sora Zaira in via Parione, ho dovuto ordinare una porzione «di lessò ciuco». – E che sia molto indigesto, sora Zaira! – Contro i preti poi e i moderati ce l'avevamo sempre. Nello stesso studio in cui era venuto e tornato Nino Costa, un sabato santo bussò un prete col chierico e l'acqua santa per la benedizione. Avevo la modella nuda sul palco, ma con le autorità s'ha da esser cortesi: – Si accomodi, si accomodi! Benedica, benedica! – Il prete entrò, scappò, e non è tornato ancóra....

Questi ricordi Giovanni Fattori me li ha dettati in molte volte e tanti altri me ne ha dati bell'e scritti su uomini e su cose, sui suoi trionfi e su quelle che egli chiama «le amichevoli persecuzioni» dei colleghi sulle sue acqueforti sobrie e rudi delle quali è vergogna che lo Stato non abbia una raccolta completa, sui suoi quadri di battaglia e di maremma sparsi ormai per l'Italia e pel mondo

— Uno ne ho anche in fondo al mare, il *Mercato di cavalli a Roma in piazza Montanara*; chè tornando dall'esposizione del 1876 a Filadelfia se lo son preso i pesci con tutt'il bastimento.

Ma degli uomini Giovanni Fattori non ha un'opinione consolante. In fondo, da tutti i suoi quadri emana una tristezza istintiva che in certi paesaggi e in certe scene

contadinesche assurge a una solennità semplice e larga, degna d'un «primitivo».

Ha pochi amici e li adora. All'egoismo degli altri s'è abituato, dice, «come alla pioggia d'inverno». Ma questo suo pessimismo balza fuori da certe sue opere più piccole e più raccolte col vigore d'un epigramma macabro. E chi ha veduto lo *Staffato* solo sulla strada fangosa trascinato verso la bufera e la morte da quel cavallo nero, o il *Pro Patria mori* dove verso un soldato morto sanguinolento abbandonato presso una pozza d'acqua fangosa grufola una mandria di porci, ha dovuto pensare – dice bene il Pàntini che del Fattori è il più accurato biografo – alla satira fiera dei mali della guerra di Francisco Goya.

Anche l'altro giorno ho picchiato lì sul fianco dell'Accademia alla porticina sui cui stipiti ogni amico ha scritto o inciso un messaggio e Renato Fucini ha improvvisato:

E tre di ci tornai. Sempre nessuno!
Poscia più che il dolor potè il digiuno.

Il maestro era là sulla sua poltrona rossa, e nello studio vicino due allieve lavoravano alacri e fresche nei grembiuloni bianchi.

— A che pensa, professore?

— Pensieri filosofici! – m'ha detto ridendo e accarezzandosi il mento: – Ho udito stamane un fiaccheraio che bestemmiava il suo solito *Dio c...* Quell'uomo non conosce i cani che son generosi riconoscenti e fedeli. *Dio*

c..., vede, è un'invocazione all'Eterno. A dirgli *Dio uomo*, questa sì, sarebbe una bestemmia, e grossa!

luglio, 1908.

Il 30 agosto 1908 Giovanni Fattori moriva in Firenze. La sua salma fu portata a Livorno e il più caro discepolo ch'egli ebbe, Plinio Nomellini, parlò allora di lui e dell'arte sua con un eloquente fervore. Dal discorso del Nomellini, togliamo questa viva pagina di ricordi sugli ultimi anni e l'ultimo ritrovo dei vecchi macchiajoli toscani:

...Nella Via San Gallo, all'osteria del Volturmo, i più bei tipi degli scapestrati dell'arte e della vita si adunavano seralmente. Compagnia quella era di gente sovversiva ed iconoclasta, e di tanto in tanto la vicina questura inviava là dentro i suoi esploratori i quali con la scusa di giocare a briscola stavan tutti orecchi per poi riferire. E certo, quei carissimi referendari pensavan esser quello un covo rivoluzionario: udendo parlar della macchia dubitavano fosse quella del Tiburzi, ed ascoltando le discussioni sul divisionismo potevan credere volessimo stabilire un piano per dividere la proprietà privata!

C'eran tipi, oltretutto, aventi l'aspetto del ribelle classico: il buono e lacrimato Pellizza, nero vestito, barba incolta, sembrava Cipriani giovane; una squadra di livornesi, bastevole con i moccoli a vincere la fioca luce del gaz, era la scolta avanzata per le più arrischiate proposte che lì per lì potevan sorgere. La masnada completavasi con le modelle, capitanate da una bellissima bruna, ora moglie esemplare di chiarissimo scultore.

Nel mezzo a cotesto bell'impeto giovanile amava mescolarsi Diego Martelli, simpatizzante per la Comune ed entusiasta degli impressionisti francesi; Silvestro Lega, al quale tal pandemonio doveva ricordare le sue cospirazioni romagnole; Telemaco Signorini, ansioso sempre del nuovo e dell'imprevisto, veniva per mangiare i fagioli in tuba e con un curioso vestito scozzese, e sempre allegro. Qual ricchezza di propositi e di pensiero e qual miseria nelle tasche! Il Lega diceva, ed era già vecchio, che allorquando arrivasse a possedere 300 franchi sarebbero avvenute grandi cose: due mesi in campagna, tre o quattro quadri; eppoi sarebbesi veduto di che cosa fosse capace il vecchio Lega.

Signorini aveva minori pretese: a lui bastavano le assicelle pel Mercato Vecchio e per Settignano. Economo, perchè povero e galantuomo, avanti uscire dallo studio di piazza Santa Croce, col mazzettino di fiori all'occhiello, toglieva i resti dei colori dalla tavolozza, li adattava sopra una lastra di vetro che poneva in bagno, perchè il colore fosse utile pel domani. Il domani, a volte, poteva essere una incognita per lo stomaco, ma doveva esser sicuro pel lavoro e per l'arte.

Giovanni Fattori, al Volturno, chiacchierava meno di tutti, sempre tranquillo e lindo da uomo per bene. Ma io che spesso lo incontravo uscir dalle case dove scendeva dal terzo o quarto piano per aver dato la lezione di disegno di un'ora come un povero maestro di pianoforte, conoscevo la sua interna angoscia, come conoscevo la sua felicità domenicale allorchè, libero d'ogni fastidio, chiudevasi per tutto il giorno nello studio sotto i tetti dell'Accademia, lavorando con furore mentre la musica sonava per gli oziosi giù in Piazza San Marco.



DOMENICO TRENTACOSTE.

Domenico Trentacoste.

A Firenze, nel suo studio di via Giambologna, Domenico Trentacoste, dentro un camiciotto di tela greggia, il capo sotto un cappello a cencio chiaro ed estivo, si curva sul marmo d'un bel nudo di donna giacente che ha le braccia sotto la nuca, la testa rovesciata nell'onda dei capelli, il petto ancora gonfio d'un sospiro d'amore. Fuori, la tramontana gela anche le pietre: qui dentro si soffoca dal caldo. Lo scultore, che è magro pallido serafico, qualche pelo bianco nella barbetta bionda, gitta uno sguardo al finestrone dove ormai la luce si spegne, e deposta la raspa sul piano del marmo, calcati gli occhiali sul naso, s'avvicina cauto con le labbra a una spalla di quella bellezza e ne soffia via la polvere che pare zucchero. Poi si rialza guardando la statua con tenerezza e passandole la mano scarna sulla spalla e sul collo, lievemente come fanno i ciechi quando cercano di riconosce-

re col tatto i lineamenti d'una persona cara. Finalmente si volta e pensa a me. Mentre si sfrega le mani per scuoterne via il bianco e si leva gli occhiali e gitta sopra una sedia lontana il cappellino color caffè e latte, mi guarda ridendo:

— Perchè rido? Penso alla sirena di padre Giovan Crisostomo.

Gli occhi di Trentacoste per ridere si chiudono e s'allungano alla cinese, e la pelle tesa sull'osso tagliente del naso s'arrossa.

— Avevo dodici anni e lavoravo nello studio dello scultore Costantino che a Palermo ha fatto molte sculture, fra le altre il monumento a Ruggero Settimo in San Domenico e la statua al principe di Castelnuovo, davanti al Politeama. Lo studio del Costantino era nel cortile della Gancia, di fronte al convento francescano di padre Giovan Crisostomo già popolare per la sua devozione nel '60 alla causa nazionale; e padre Giovan Crisostomo un giorno mi domandò di modellargli una pipa di terracotta. Io ch'ero, si vede, un pagano inselvaticito, gli modellai senza paura sulla pipa una sirena nuda come questa statua qui. Padre Giovanni me la rimandò di volo, scandalizzato. E io mi misi a piangere sulla sirena come sopra un peccato terribile. Allora il buon frate m'ordinò per consolarmi un bustino del padre Secchi, astronomo, e, quando l'ebbe, mi mandò a chiamare, e congratulandosi molto con me, mi regalò un pacchetto misterioso legato e rilegato. Appena in strada, l'aprii. Conteneva due paste con la crema. Così avvenne che fin

dai dodici anni io capissi che in Italia le autorità sono per natura poco generose....

L'infanzia di Domenico Trentacoste è stata dura. Delle ricchezze della sua grande casata baronale che nel Palermitano si dice possedesse quarantotto feudi e li arasse con aratri d'argento, non gli erano arrivate che le leggende orali. Una diceva che il suo bisnonno, uomo collerico e dispotico, una mattina, arrivando in ritardo alla solita messa in una delle sue chiese di campagna, aveva trovato la messa cominciata, e per l'ira dalla porta della chiesa aveva spianato la doppietta sul prete officiante e l'aveva freddato là sull'altare, con l'ostia nelle mani. La rovina della casa fu così una semplice maledizione di Dio.

Suo padre, Salvatore, lavorava in ferro, e al suo piccolo Minicu che aveva appena quattro anni soleva mostrare vari disegni d'una grata o d'un cancello: – Quale ti piace di più? – e Minicu c'indovinava sempre. Una volta che dovette disegnare un profilo da una medaglia classica, anche il figliuolo lì accanto a lui si mise per gioco a copiarlo; e da quel giorno sui marmi dei comò e dei comodini con tanta frenesia cercò di fissare il profilo di tutti i parenti che, quando il padre gli morì, al ragazzo appena settenne fu permesso di frequentare lo studio del Delisi, artista di qualche fama e di molto lavoro, che molti anni dopo diventò il suocero d'un altro scultore, d'Antonio Ugo. Il Delisi insegnava anche agli «Esposti». La mamma ogni mattina dava al piccolo Domenico due soldi e un pezzo di pane, e Domenico molte mattine si contentava del pane e regalava i due soldi a

uno degli «esposti» più grandicello e già più esperto a maneggiar la creta, perchè questi gli plasmasse lì davanti ai suoi occhi avidi una qualunque testa di profilo. Le celebri medaglie del Trentacoste che in una teca di vetro oggi figurano accanto a quelle del Roty e dello Charpentier al Luxembourg di Parigi, derivano da quei due soldi....

Ma a casa la povertà era tanto nera che non solo i due soldi, ma qualche mattina anche il pezzo di pane venne a mancare; e il povero Minicu dovette lasciare anche lo studio del Delisi. Quando cinque anni dopo poté entrare nello studio del Costantino, cominciò la sua fortuna. Dopo sette anni di lavoro e di studio vi riescì d'un colpo a guadagnare centocinquanta lire.

Era allora un biondino fragile fragile, color di cera, e Domenico Costantino, appena lo vide, lo prese a benvolere: – *Minicu tu, Minicu io.... Che facemu tutti dui?* – E sopra una tavoletta di marmo schiacciò una manata di creta, le pose accanto una mano di gesso: Io torno fra un'ora, e fra un'ora devi averla copiata. – Quando tornò furono grida di gioia che fecero accorrere parenti e garzoni dalla casa e dal laboratorio.

— Ancora dopo tant'anni quando finisco una statua e mi piace, sento nelle orecchie l'eco di quelli applausi e rivedo tutti quelli occhi che mi guardano stupiti....

Ma dopo gli applausi vennero le gelosie, non del buon maestro, ma dei suoi accoliti. Il biondino aiutava tutti. Pel cognato del Costantino modellò un bustino di bambina cui l'altro non riusciva a dar forma umana. Ne

ebbe per compenso un vecchio orologio d'argento, inesorabilmente fermo, e l'impegnò di volo per cinque lire comprandocisi subito un gran fascio di vecchi giornali illustrati sui quali passò le nottate a disegnare.

Lo salvò la morte di re Vittorio Emanuele. A San Domenico pei funerali si fece un gran catafalco, «il talamo» come si dice in Sicilia, circondato da angeli, da animali e da italiani illustri, tutti di gesso. V'era anche un leone. Trentacoste che aveva veduti i leoni anche meno degli angeli, copiò da una stampa del Palizzi un leone terribile, e un angelo se l'inventò. Così, pei buoni uffici del Costantino riscosse centocinquanta lire tonde e venne a Firenze. A Firenze per poco non l'uccisero.

Appena giunto era andato a trovare il Tassara che era scultore e ch'era stato garibaldino dei Mille, e il Tassara gli aveva trovato una stanzetta in via Nazionale. A Napoli era da poco avvenuto l'attentato del Passanante contro re Umberto, e i fiorentini vollero con un gran corteo esprimere la loro gioia per la salvezza del re. Il piccolo siciliano entusiasta pensò di parteciparvi e, appena dalla sua finestra vide nel corteo avanzarsi il gruppo degli artisti e il suo collega garibaldino, scese le scale a precipizio per raggiungerli. Era già nell'androne quando nella strada rimbombò un colpo tremendo e una folla pazza di terrore si precipitò dentro urlando. Proprio sulla soglia della sua casa era scoppiata una bomba, aveva ucciso molte persone, aveva accecato il fratello d'Emilio Gallo-ri e nel caffè degli Artisti all'angolo di via Guelfa dove

adesso è un fioraio, venivano portati i feriti. Il corteo seguito, passato lo sgomento, ad avanzare in silenzio. «Minicu» restò lì presso i feriti, tremando....

Lo consolarono gli scultori quattrocenteschi, Donatello per primo, con la sua grazia arguta. Michelangelo quella volta lo stupì, lo schiacciò, non gli piacque. S'era in pieno verismo e per più di trecento anni l'Accademia, l'abborrita Accademia, aveva regnato catalogando i tratti esterni prima dell'arte di Michelangelo, poi dell'arte classica, e componendone un codice di bellezza o piuttosto d'obbedienza fuori del quale non v'era speranza di salute nè in vita nè in morte. Del resto, è destino di Michelangelo di non poter essere studiato o ammirato senza che l'Accademia accorra. Da quando infatti, spinti dall'esempio mirabile e terribile di Augusto Rodin o meglio da quella fiammata d'eroismo e d'idealismo che, dopo anni di meticolosa copia dal vero, ha investito l'arte e l'estetica e il gusto, gli artisti son tornati ad adorare Michelangelo, subito un nuovo classicismo e una nuova Accademia sono apparsi ad aiutare in questa adorazione i più deboli, cioè la grande maggioranza degli scultori.

— Si ridiventa greci, si ritorna accademici, — pensa il Trentacoste. — Fra dieci anni cento finti Canova e cento mascherati da Buonarroti occuperanno le esposizioni, manderanno in estasi il pubblico. E saranno tutti imitatori non più creatori, e guarderanno solo i modelli di gesso e non sapranno più vedere il modello vivo. Noi che abbiamo avuto la fortuna di cominciare veristi, d'es-

sere a cavallo fra due epoche, forse potremo ancora fare dell'arte personale. Noi sentiamo ancora che il vero è grande da sé purché lo si sappia studiare, scegliere e dominare, purché gli si faccia dire quello che noi vogliamo dire, se abbiamo qualche cosa da dire. Della maggior parte delle mie opere io ho avuto, prima di schizzare pure un bozzetto, la visione esatta e definitiva, d'un tratto; l'ho maturata dentro di me fino a vederla in tutte le sue parti, perfettamente. L'espressione del vero allora quasi mi disgusta: esso mi par volgare, trito, passeggero, vuoto. Quando son riuscito a raccogliere mentalmente questi elementi dal vivo, mi accingo all'opera. *L'Ofelia*, la *Derelitta*, la *Niobide*, il *Ciccajolo*, il *Seminatore*, il *Cristo morto*, sono nati così. Posso dire d'averli modellati come sono ora, nello stesso gesto e nella stessa grandezza, senza pentimenti. Mi pongo, si sa, davanti il modello. Ma esso allora non è più che uno spunto. È il mio vocabolario: lo consulto quando mi occorre. Niente altro. Ora io credo che tornerà presto il giorno in cui per la maggior parte degli scultori il solo vocabolario sarà una buona collezione di fotografie delle sculture greche del Museo di Napoli o del Vaticano, del Louvre o del British Museum.... E non sarà un bel giorno.

In quanto tempo, in quanti giorni, oserei dire in quanti mesi son riuscito a far pronunciare da Domenico Trentacoste tante parole? I suoi periodi non sono quasi mai più lunghi di due o tre parole, e di queste una è quasi italiana, una è quasi francese, una è quasi siciliana. Alla domanda d'un amico egli risponde sì o no prima con un

cenno del capo, poi comincia a far scorrere su e giù la ghiandina che stringe il laccio dei suoi occhiali, e pronunzia quelle tre parole. Se è costretto a continuare, fa con la destra il gesto di chi accompagna un lungo discorso, ma tace: e della destra, prima apre due dita, poi tre, poi quattro; quando finalmente schiude tutta la mano, l'altro piccolo gruppo di parole gli esce dalle labbra, d'un fiato. Ed egli ha un calmo sorriso di vittoria.

Da Firenze, con Donatello negli occhi e nel cuore, egli ritornò a Palermo, per forza. E un altro re lo liberò, nel 1880.

Umberto I doveva andare a visitare la capitale siciliana, e i palermitani gli prepararono sul molo un arco di trionfo pel quale il Trentacoste modellò di gesso, per altre centocinquanta lire, una Minerva seduta alta tre metri. Il re non andò più a Palermo, ma con quel gruzzolo raddoppiato da un'altra dozzina di lavori meno monumentali, il Trentacoste potè andare a Parigi. Quando vi giunse, possedeva esattamente duecentosettanta franchi e una raccomandazione del Padre Provinciale dei francescani che confidava il giovane artista a un orefice disoccupato. Solo e spaurito nella fragorosa metropoli, una mattina a colazione in una fumosa trattoria di Montmartre, l'ingenuo Trentacoste confidò a sua volta quel suo po' d'oro all'orefice; questi escì tra due portate e tornò dopo un quarto d'ora, i piedi calzati d'un paio di stivalini luccicanti e scricchiolanti, il collo cinto da una

cravatta fiammante. Quelli stivali e quella cravatta furono tutto ciò che Trentacoste rivide del suo oro.

Ma in quella fortunosa colazione era stato presentato ad un alto personaggio della stampa parigina, a monsieur Victor, portiere del *Figaro*. Monsieur Victor aveva una testa enorme, una voce tonante, un portamento solenne. Accettò di proteggere quel ragazzo dagli occhi azzurri e placidi e dalle mani esili e mobili che s'agitavano continuamente come modellassero una creta invisibile e soprattutto impagabile. E lo protesse così: lo presentò a un altro scultore siciliano, Antonio Giovanni Lanzirotti che dopo aver combattuto nel 1860 con Garibaldi ed essere rimasto due mesi prigioniero a Gaeta, lavorava allora con fortuna a Parigi, e per l'atrio del *Figaro* aveva modellato il busto del Beaumarchais; poi lo presentò a una negoziante d'oggetti sacri a Place Saint-Sulpice; in fine accettò di posare per lui. Ma tutti e tre quei favori andarono a finir male. Dopo tre sedute nella sua soffitta a Rue Poissonnière tra le sei e le sette del mattino, Victor che andava a letto tardi, congedò il suo protetto con un – *Laissez-moi dormir, mon ami...* – e uno sbadiglio. La grossa negoziante di Saint-Sulpice dette al bel biondino con un sorriso galante questa precisa commissione: – *C'est ça, faites moi un bondieu: s'il est médiocre, je vous donne 50 francs; s'il est très bon, 80.* – E il siciliano le rispose furioso – *Madame, si vous voulez un chef-d'œuvre, ça n'a pas de prix; si vous voulez une œuvre quelconque, ça ne vaut rien du tout.* E scomparve come Giuseppe dalla casa di Putifarre.

Quanto al Lanzirotti.... Dopo meno d'un anno il Trentacoste lo lasciò, e passò nello studio del Ciribelli.

Una sera, sotto le feste di capodanno, era solo in questo studio quando entrò il deputato bonapartista Jolibois dicendo che cercava un bel busto da regalare a sua figlia. Gira e gira, non gli piaceva niente. Uscendo volle entrare in una stanzetta che pareva una scatola: nel mezzo v'era un busto di donna. – E questo? – Questo non si può vendere. – E perchè? – Ma perchè è mio. – E perchè la scultura vostra non si vende? – Perchè nessuno la compra. – Ehbene questa la prendo io per mille lire.

Da quelle mille lire ricominciò la fortuna. Nel 1881 a ventidue anni Trentacoste esponeva una *Testa di vecchio* nello stesso Salon in cui Rodin esponeva tra il silenzio generale il suo *San Giovanni*. Poco dopo, in fondo al Faubourg Saint-Honoré, riusciva ad avere uno studietto proprio. Sconosciuto, conobbe allora molti artisti la cui fama da Parigi si diffondeva pel mondo, e li definisce ancora gustosamente, imitandone il sorriso o il cipiglio, riassumendone il carattere in una frase. Frémiet che aveva lo studio vicino al suo, e lo fece posare pel suo *Velasquez* che è davanti all'entrata del Louvre su Saint-Germain-l'Auxerrois, e quando passavano sulla strada grossi cavalli da traino tesi a trarre grandi carichi, lo chiamava a gran voce: – *Venez voir! Ils sont si beaux!* – Forain che aveva allora una barbetta bionda, e già schizzava a pennello dei «bianchi e neri» dai chiaroscuri violenti, e dipingendo borbottava col suo ghigno feroce:

– *Attrape ça...* – come se martirizzasse qualcuno, Carolus Duran, i capelli a frangia sulla fronte, la giacca di velluto nero, i calzoni attillati come una maglia, Carolus Duran che condusse il giovane visitatore davanti a una sua tela con queste parole: – *Regardez ce portrait, jeune homme. Est-ce beau? C'est un chef d'œuvre!*

Poi andò anche a Londra dove, egli dice, tutto è contrario alla scultura, l'aria stessa ed il clima, chè i marmi vi si sgretolano e il bronzo finisce a sembrar ferro fuso. Un pittore inglese, Edwin Long, che gli aveva comprato un busto al Salon di Parigi, lo convinse ad esporre all'Academy. Il giorno dell'inaugurazione sir Frederick Leighton conduceva la principessa di Galles sotto braccio attraverso quell'esposizione dove le opere sono più ammucchiate che esposte. Camminavano presto. All'improvviso la principessa si fermò davanti a un busto di donna: – Voglio quello lì! – Lo stupore di sir Frederick fu tanto che la principessa, pensando a tutto quel che allora si diceva sul bilancio abbastanza sconnesso di suo marito, lo interpretò a suo modo e ribattè: – Adesso ho danari: posso pagarlo! – Appena il corteo fu uscito e si diffuse la notizia, cominciarono più o meno amare le congratulazioni. Trentacoste le ascoltava in silenzio, piegando il collo, guardando di sottocchi e sorridendo piano piano, come fa ora quando lo chiamano commendatore. Uno arrivò a dirgli, infastidito da quella calma, che era troppa anche per l'Inghilterra: – Un inglese per quest'onore avrebbe dato la sua testa. – E il siciliano di

rimando: –Vengo a Londra per la prima volta e non so il valore d'una testa d'inglese.

Ma la nostalgia dell'Italia lo tormentava. V'era già tornato due volte. Nel 1895 aveva scritto al Fradeletto di voler mandare, alla prima esposizione di Venezia, la *Derelitta*, ma non fu invitato e dovette passare sotto le forche della giuria. Il giorno dell'inaugurazione il primo a corrergli incontro, a tendergli le due mani, a indicargli la folla che già si radunava intorno al gracile nudo della *Derelitta* dove ogni muscolo pareva tremar di freddo e di pudore, fu Riccardo Selvatico: – Ella ci perdona, è vero? Ebbene allora dimmi che tu mi perdoni.

Da allora ogni anno ha segnato un successo: nel 1896 a Torino la *Pia e Alla fonte*; nel 1899 a Venezia la tragica *Niobide* e nel 1901 il *Cicajolo*, tutti e due adesso nella Galleria veneziana d'arte moderna; nel 1903 il *Caino* e il *Seminatore*, un altro nudo vivo ed armonico nel tranquillo andamento, nel volto pensoso e triste di giovane apostolo che «semina» la Parabola; nel 1905 il *Cristo morto* che in marmo è ora su al Cimitero di San Miniato e che un anno dopo egli ha ripreso a modellare e a mutare, raggiungendo nel corpo ora tutto nudo tanto dolore e nel volto imberbe sotto la corona di spine tanta serenità che Gabriele d'Annunzio l'ha battezzato *Apollo morto*; nel 1910 il *Nudo di donna* che il giorno stesso dell'inaugurazione fu proclamato la più bell'opera della mostra italiana e comprato dallo Stato.

Domenico Trentacoste lavora molto e lavora lentamente. Finora egli non ha scolpito che statue isolate, tutte raccolte in un sentimento e in un'espressione, fine a sè stesse, non legate al significato o all'architettura di un monumento o d'un edificio. Nemmeno gruppi di due o tre figure egli ha composti. Così in tutti questi busti come nel *Vecchio* o nella *Bimba che ride* o nella *Bimba a mani giunte*, o nei pochi perfetti ritratti, o in tutte queste figure intere, specie in quelle nude, ha potuto raggiungere una delicata fermezza e una meditata semplicità ignote a tanti altri scultori più fecondi e più immaginosi e più grandiosi di lui. E questa semplicità tanto più è lodevole in un artista che, avendo dovuto per tanti anni della sua gioventù travagliata esercitare la mano solo al servizio della fantasia e del gusto altrui, possiede ormai una virtuosità d'artefice capace di riescire sul marmo in ogni gioco di gradina e di lima. Così che gli altri scultori a far bene faticano meno che questi a non strafare.

Di tutti i meccanismi dell'arte sua è innamorato; ed è l'unico scultore, credo, in Italia che abbia impiantato nel suo studio una macchina di precisione per impiccolire il modello d'una medaglia e farne conii d'acciajo. Ma a questo ottimo e massimo medaglista nostro, la burocrazia italiana ha subito saputo, nominandolo giudice, impedire di creare pure una delle nuove monete. E l'errore parve a tutti tanto grave che ora s'è cercato di rimediarvi incaricandolo di modellare una moneta che avrà corso

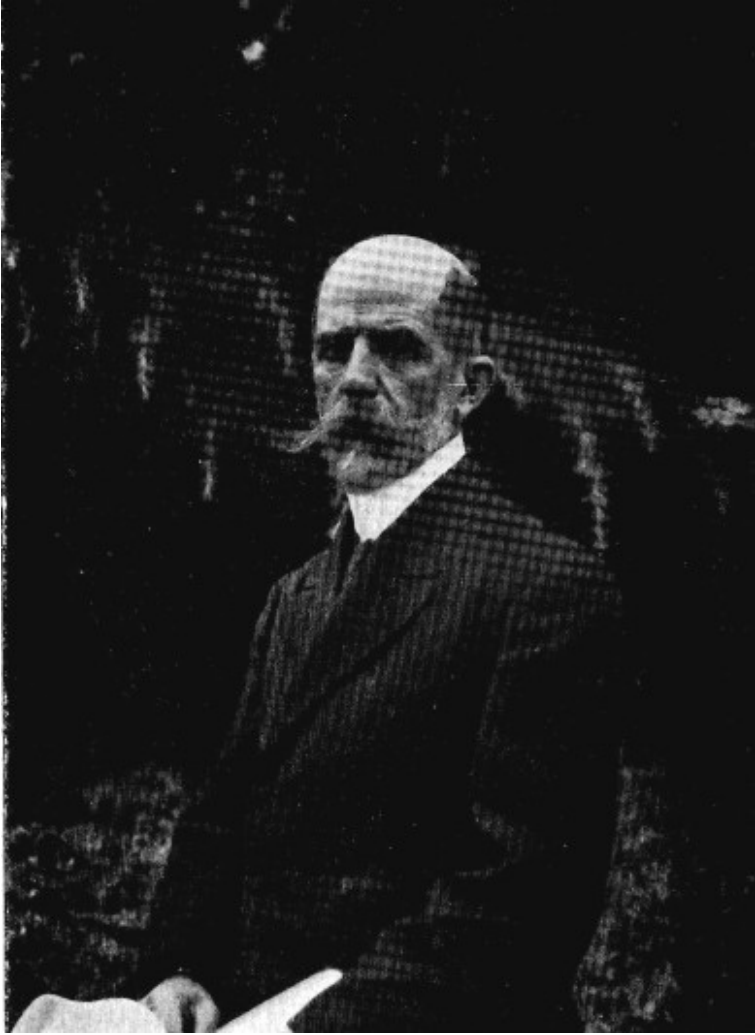
nel 1911 in ricordo del cinquantenario dalla proclamazione del Regno.

Domenico Trentacoste lavora soprattutto d'estate. Allora dormono anche le Commissioni governative che almeno una volta al mese lo chiamano da Firenze a Roma, dalla quiete del lavoro al fastidio delle discussioni. Da quindici anni egli è stabilito a Firenze, e da quindici anni non l'ha mai lasciata durante l'estate. Ma da quindici anni egli sogna invano di potere in un giorno di sole riprendere la cassetta dei colori e andarsene fuori porta a dipingere. Finchè ha vissuto a Parigi, ha sempre dipinto un poco, paesi e figure, su tavolette minuscole, con una freschezza di retina, una prontezza di mano e un'unità di luce tanto perfetta che una sera nella sala, dove egli tiene raccolta la sua piccola e preziosa pinacoteca, ho veduto John Lavery trascurando tutti gli altri quadri andar difilato a staccar dalla parete una di quelle tavolette non firmate:

— Degas? Renoir?

Trentacoste raggiava di gioia. Prima ha lasciato che il gran pittore scozzese esaurisse tutte le sue esclamazioni ammirative. Poi s'è rivelato con un inchino e con un sorriso che ha avuto la bontà di diffondere anche su noi quasi a provarci che dell'arte sua non avevamo mai capito molto; infine ha dichiarato cominciando ad aprire due o tre dita della destra:

— *C'est beau, n'est-ce pas? C'est la sculpture, vous voyez, qui m'a empêché....* – ha aperto tutta la mano – *d'être un grand peintre.*



PIETRO FRAGIACO.

Pietro Fragiacomò.

Pietro Fragiacomò è un ottimo meccanico....

Già, tutta la sua vita pare inventata per sconvolgere le leggi sull'importanza dell'eredità e dell'«ambiente» nella formazione del carattere e dell'opera d'un uomo. Questo sincerissimo pittore del silenzio e della pace è un enigma insolubile per chi cerca di spiegare la sua arte con le sue origini. Nessuna precocità, nessuna vocazione irresistibile fin dall'infanzia, nessuna suggestione di maestri o d'amici, nessun caso che d'un lampo abbia rivelato l'artista a sè stesso, nessuna di quelle faticate ascensioni verso la sincerità. Anche la sincerità, pare che questo taciturno l'abbia raggiunta subito da sè quando s'è messo – e aveva già ventiquattro anni – a dipingere un paesaggio e invece ha dipinto sè stesso e l'anima sua e, in piena moda di verismo, ha preso il vero, anzi ha scelto il vero

soltanto come un'occasione per rivelare la sua intima poesia elegiaca e nostalgica.

Suo padre, Domenico, era cuoco. Nato a Pirano, era andato a lavorare a Trieste, s'era allogato presso una famiglia israelita. Dopo che nel 1856 gli nacque anche questo figlio, si provò a fare fortuna tenendo un albergo. Ma gli affari andarono male e con tutta la famiglia nel 1868 venne a Venezia, andò ad abitare in Frezzeria e tornò a lavorare in casa altrui. Solo per suo figlio non si rassegnava: lo mandò alle scuole tecniche, nella scuola ancora aperta a Campo San Felice. Pietro studiò un po' di disegno, poi s'annoiò, disertò la scuola. A sedici anni, nel 1871, con quel po' di disegno trovò un posto a Treviso nelle officine della Società Veneta di costruzioni meccaniche, e vi restò sei anni. Fece tutto il tirocinio, prima modellatore falegname, poi tornitore, poi fabbro di banco. Quel lavoro modesto preciso anonimo lo appassionava. Ma la sua grande gioia fu quando poté montare egli stesso una macchina, poté lavorare con la testa e non soltanto con le mani. Se nelle gite fuori della fabbrica, a Venezia o nella stessa Treviso, ritrovava allora una di quelle sue macchine, la guardava commosso, interrogava i meccanici che l'accompagnavano, spiegava loro ancora una volta la bontà e i capricci di quella sua creatura di ferro e di acciaio e s'allontanava voltandosi indietro a vederla forte obbediente sicura compiere il suo lavoro come egli aveva voluto, come egli stesso lo compiva fedelmente dal suo banco, ogni giorno.

E la pittura? Non ci pensava nemmeno in sogno. A Treviso Pietro Fragiacomò aveva superato l'esame d'insegnamento del disegno e ottenuto la sua patente, ma soltanto per progredire in quella sua professione di meccanico che ormai poteva dirsi fortunata. E s'era messo per esercitar la mano anche a disegnare dal vero e anche a dipingere qualche tavoletta con pochi colori, – i colori adoperati in fabbrica per verniciare le locomobili. Sarebbe rimasto a quel punto se un giorno non avesse avuto una lite feroce con un capo officina. I superiori, per buona ventura, difesero anche quella volta il diritto dell'autorità, e il Fragiacomò dalla mattina alla sera lasciò la fabbrica e Treviso, e tornò a Venezia da suo padre che intanto aveva preso in affitto lì in Frezzeria il Caffè Lazzaroni. La sua speranza era di ottenere un buon posto di meccanico disegnatore nelle Officine Neuville alla Giudecca che esistono ancora sotto il nome popolare di Savina formato dalle iniziali della nuova ditta. Il posto non era libero, e Fragiacomò che aveva ormai ventidue anni per studiare meglio il disegno, s'iscrisse alla Accademia di belle arti.

V'insegnava allora prospettiva pittorica il Viola, e il Bresolin teneva come «aggiunto» la cattedra di paesaggio adesso occupata da Guglielmo Ciardi. I metodi d'insegnamento non erano straordinarii: il Viola pretendeva che gli scolari facessero in tutto l'anno un solo disegno di prospettiva, prima puramente lineare, poi con una lievissima mezzatinta e che di mezzatinta in mezzatinta arrivassero a fin d'anno, puntualmente, al nero di scarpa. Il

Bresolin a sua volta faceva copiare un'incisione o una litografia di Calame a matita e a carbone, coi fogliami tutti fatti dai famosi e innumerevoli 3, un po' diritti un po' rovesci, e per colore concedeva una tavolozza con otto o dieci lacche gialle da adoperarsi tutte a velatura. L'arte, la si imparava meglio alle officine meccaniche di Treviso.

Ma finalmente nella vita del Fragiacomò apparve quell'anno, fuori dell'Accademia, il primo pittore, Giacomo Favretto. Glielo portò a casa per giudicare quei studietti dal vero un amico comune, e il Favretto fu molto semplice, molto affettuoso ma anche molto reticente: gli studietti del Fragiacomò gli piacquero poco.

Pietro Fragiacomò, più che dai consigli, fu consolato dall'amicizia di lui. La fama del Favretto dopo che la *Lezione d'anatomia* era stata tanto ammirata all'esposizione di Brera, cominciava a illuminare tutta la minore arte veneziana. Quella sua pittura, sebbene allora nessuno lo dicesse, si riuniva più che al moderno quadretto di genere, alla fresca e grassa pittura veneziana dei *petits maîtres* del settecento. E nell'origine popolana del Favretto che ancora viveva e dipingeva in una stanzetta sopra all'entrata dove suo padre falegname (si chiamava Domenico come il padre di Fragiacomò) segava e piallava, il giovane triestino sentì una fraternità sicura e diritta che ancora, ventitrè anni dopo la morte del Favretto, gli vela gli occhi e la voce se ne parla.

— Lavorava in una stanzetta che aveva una finestra sola, e non poteva lavorarvi più di tre o quattro ore al giorno perchè nel pomeriggio v'entrava il sole e mutava tutto. Quando venne la fortuna ed ebbe un bello studio e lo adornò di bei mobili e di ninnoli preziosi, gli sembrava d'essere in un altro paese, con un'altra anima. E non poteva lavorar più con la lena di prima. *Il sorcio, l'Aspettando gli sposi, El difeto xe nel manego*, glieli ho visti dipingere io in quella stanza povera e nuda; ma dell'arte sua e in genere d'arte non parlava mai. Se Tito od io gli mostravamo quel che dipingevamo, faceva le sue osservazioni brevi e cortesi, quasi timidamente; ma non gli ho mai udito dire a noi o ad altri.: — Dipingete così e così..., — che avrebbe presso a poco voluto dire: — Dipingete come me. — Del resto l'aneddoto che spesso faceva la fortuna del quadro nelle pubbliche esposizioni, non era mai il punto di partenza d'un suo lavoro. Egli partiva da una macchia di colore che forse aveva veduta sul vero, da un'armonia di colori che egli prima schizzava sopra una tavoletta; l'aneddoto veniva poi, quasi per giustificare quella macchia, per darle un'apparenza ragionevole, un volto umano. Non lavorava con metodo, aveva lunghi periodi di riposo e forse ne aveva bisogno la sua salute malferma. Ma non si lamentava mai. Quando perdette un occhio, il suo umore bonario restò immutato. Tutte le sere lo ritrovavo al Caffè Sant'Angelo e di là andavamo spesso al teatro, al Goldoni o al Malibran. Favretto aveva una gran passione per le operette ma anche una gran paura a girar solo di notte per Venezia. Infatti

uscendo dal caffè o dal teatro, io lo riaccompagnavo per un buon tratto, ma a San Bartolomeo trovavamo sempre uno zio di lui che lo aspettava per riaccompagnarlo di là fino a casa.

In quelli anni tra il '78 e il '79 il Fragiaco conobbe Ettore Tito, un altro fedele amico del Favretto. Il Tito era più giovine di due anni ma era uscito prima dall'Accademia. Per molti mesi i due andarono a lavorare dal vero, quasi tutti i giorni, in Quintavalle dietro San Pietro in Castello, in un'osteria sempre deserta con un orto sempre chiuso.

— La teneva un vecchio nostromo che aveva combattuto in Crimea e che allora era maestro nostromo nella scuola dei macchinisti dell'Arsenale. Aveva una moglie, una vecchina, e ci trattavano tutti e due come fossimo due ragazzi di casa. Andavamo là la mattina presto con una scatola di sardine, un po' di cacio, un po' di pane, e vi restavamo tutto il giorno. Non abbiamo mai veduto un cliente bere in quell'osteria un bicchiere di vino. Per cortesia, ci provammo noi altri più volte, ma non ci riuscimmo mai tanto il vino era cattivo. Dall'orto dove potevamo condurre tutti i modelli che volevamo e dipingerli all'aria aperta, si vedeva da un lato la laguna, dall'altro Sant'Elena. Quando pioveva, s'entrava nell'osteria e il nostromo ci raccontava per la centesima volta il bombardamento di San Giovanni d'Acri.... Tempi lontani. Anche tutto questo è scomparso. Ora in Quintavalle è sorto un quartiere tutto nuovo, con case, pare, eleganti.

Favretto, Tito.... Che si ritrova di loro nei paesaggi di Pietro Fragiaco, dal *Silenzio* del 1887 alle *Armonie del silenzio* del 1910? Niente. Il primo quadro del Fragiaco fu esposto a Torino nel 1880 e si chiamò *Un noioso accidente*: rappresentava in una vasta pianura una vettura rotta quasi rovesciata, sul fianco della strada, dall'altro una signora e un signore in contemplazione di quella rovina che li ha lasciati lì all'alba, lontani dall'abitato. Niente di tragico: il titolo quasi goldoniano, l'aneddoto frivolo. Ma il paesaggio aveva già un'anima: quell'alba che sbadigliava sulla pianura umida e deserta (Fragiaco per farne gli studi dal vero era tornato a Treviso) già indicava il gran paesista che non dipingerà mai un paese, un cielo, una marina, se non gli daranno un'espressione precisa, una forza di commozione tutta umana. Fino allora egli aveva esposto solo studietti dal vero in un negozio di quadri in Merceria all'angolo di Calle Larga San Marco e alla Permanente sul Campo dell'Accademia al primo piano della casa che ora è nota a tutti i pittori del mondo come «la casa delle glicine». Ma da allora il suo lavoro non si interruppe più: nel 1882 a Milano, una marina; nel 1883 a Roma, *I noci*, una strada di montagna studiata un'estate in Carnia fra tre o quattro noci altissimi; nel 1887 a Venezia (nel 1885 aveva ottenuto la nazionalità italiana) il *Silenzio*, la *Laguna*, la *Sera*. Ormai la figura era diventata per lui solo un commento al paesaggio, ormai egli si riuniva deliberatamente ai grandi paesisti moderni che da Constable a Turner avevano riconosciuto un solo «personaggio»

espressivo delle loro passioni, la luce, e con una loro istintiva e grandiosa filosofia avevano ricondotto l'uomo ad essere con le piante, con le bestie, con le acque e con le pietre, un semplice oggetto di colore e di riflesso, simile alle cose, cosa minima e passeggera egli stesso, avvolto con le pietre e con le piante dal medesimo sole.

Bisogna confrontare una marina del misantropo Turner, un prato di Corot o di Daubigny con un ciuffo d'alberi e un uomo, sotto, piccolo come una rama caduta, una spiaggia dipinta da Monet in pieno meriggio dove l'esistenza d'un uomo è rivelata laggiù tra mare e terra da una o due faville nell'incendio di tutte le apparenze, – ai paesaggi di cinquanta o di sessant'anni fa e a certi paesaggetti che si fabbricano ancora in Italia per l'esportazione, nei quali la figura umana liscia e lustra è sovrapposta come un cantante a uno scenario, per comprendere quanto ardua e mirabile debba un giorno apparire nella storia dell'arte l'opera di questi grandi paesisti anche italiani, – Fontanesi e Carcano, Segantini e Fragiaco, Vertunni e Ciardi, Delleani e Signorini, Cabbianca e de Maria. Ma chi non si ferma alla loro tecnica e cerca l'indole e l'anima loro, deve in quella storia distinguere fra essi i prosatori come Carcano, Delleani, Michetti, Ciardi, dai poeti come Fontanesi, Segantini, De Maria, Fragiaco.

Fragiaco è un lirico del paesaggio. Giovanni Chigiato ha scritto del pennello di lui:

E tutto che ti piacque esso ti serba
vivo come nell'ora in cui ti piacque:
mandorli a marzo, un precipitar d'acque,
la nube che si sfalda, un rio tra l'erba....

Tutta la pittura di Fragiacomò è in quel suo piacere. L'ispirazione, il sentimento, l'anima sua preesistono alla sua pittura e al vero che egli si accinge a studiare. L'incontro casuale con un «motivo vero» gli accende l'ispirazione e lo commuove per quelle intime concordanze di simpatia che i più sentono solo fra uomo e uomo: niente altro. Allora nel suo studio, sul solo ricordo di quel motivo, egli schizza il bozzetto del quadro futuro, lo inventa, lo taglia, lo equilibra, lo illumina nel modo più acconcio a contenere e a comunicare tutta l'emozione e la poesia che gli occupa il cuore. Poi torna sul vero ad eseguire gli studii più direttamente e oggettivamente che può: sono i suoi appunti, il suo vocabolario, come dice Trentacoste. Ma il quadro finale è composto su quelli appunti tutto in obbedienza al primo bozzetto. E se, mentre vi lavora, l'ispirazione cade e la simpatia per quel tema si raffredda, egli abbandona il quadro e lo volta verso il muro ch  esso gli sembra ormai l'opera d'un altro, indifferente e lontana.

E per questo, Fragiacomò dipinge solo nei paesi che conosce da anni, dove anche con gli abitanti sente ormai un'affinit  di carattere e di abitudini.   stato a Parigi nel 1899, a Monaco nel 1889 e nel 1892, a Costantinopoli nel 1890: ne ha riportato qualche tavoletta, qualche nota

schizzata per ricordo del suo viaggio, mai un quadro. Perfino a Trieste dove è nato, dove nel 1890 s'è sposato, dove torna spesso perchè vi conserva amicizie e interessi, non può dipingere. I suoi paesi sono tutti di Venezia e di Chioggia, del Cadore e della Carnia dove va a villeggiare.

Quando nel 1903 espose a Venezia dodici quadri intorno alla sua grande tela del *Mare* azzurro e livido, infinito e desolato dipinto tutto in ombra senza una pennellata di color cupo, parve a molti di scorgere in quella chiarezza e in quella larghezza l'influsso dei norvegesi e magari degli scozzesi rivelati ai nostri pittori dalle mostre veneziane. Invece eran quelli i primi risultati della nuova tecnica ora tanto cara al Fragiaco, in odio ai vecchi colori «a pasta» che cogli anni si scuriscono e falsano, secondo lui, tutti i «valori» sulla tela rancida d'olio: il quadro, cioè, preparato e dipinto a larghi piani sintetici colla tempera inventata da Cesare Laurenti e raffinata da lui, poi ammorbidito e colorito da lievi velature con colori Wurm. Questo entusiasmo è ragionevole? Quel primo dipingere con una materia spessa e compatta che quasi modella gli alberi, la terra, le nuvole, non dà alle cose dipinte una durezza quasi legnosa, una apparenza di petrificazione invano addolcita dai colori che poi velano quel bassissimo rilievo?

Nel suo studio alla Giudecca poco distante da quelle officine Neuville dove trentadue anni fa egli rischiò d'entrare abbandonando l'arte sulla porta, Pietro Fragia-

come mi difende questa sua tecnica con una passione con cui non s'è mai sognato di difendere un suo quadro. Seduto di contro a me, vestito a lutto, una gamba sull'altra, ora tiene le mani intrecciate sul ginocchio, ora ne alza una a reggere il mento, a dividere i due grandi baffi, quasi a velar le parole che gli escono lente ma italiane e precise dalle labbra. Non ride mai. Sorride di rado, con una mestizia dolce e serena ma naturale e invincibile.

Sopra un tavolino vedo qualcosa che assomiglia a un modello d'areoplano.

— È un giocattolo. Che vuoi? Son rimasto un meccanico. E tutti i bambini dei miei amici quando rompono un giocattolo un po' complicato si difendono dalle sgridate dei genitori giurando che io lo saprò accomodare subito, — e col suo buon sorriso prende quell'ordigno, volta le spalle ai quadri e comincia a spiegarmene il meccanismo, minutamente....



LUIGI SERRA.

Luigi Serra.

Cerco nella memoria.

A Roma in uno studio freddo e vasto, la cui vetrata si apriva sopra un grammo orto sepolto tra palazzi nuovi e calcinosi, su verso Santa Maria Maggiore, nella via che ora si chiama da Agostino Depretis, rivedo con gli occhi dell'infanzia un uomo alto e valido, con una barba nera spartita e radi capelli e occhi fieri lenti nel volgersi. Tre cose sole che adesso m'appaiono caratteristiche, rammento precisamente: i pacchi innumerevoli dei suoi disegni a penna e a matita tagliati e sovrapposti con cura meticolosa, e alcuni erano attaccati alle pareti l'uno accanto all'altro figurando la stessa scena continuata come fanno i fotografi nei panorami più grandi delle loro lastre; poi di là dalla vetriata tanti vasi di gigli fioriti; infine le mani di quell'uomo che non parevan le sue, larghe di palma e lunghe di dita, dalla pelle un po' lucida, tanto

pallide logorate e affilate, tanto in contrasto con quel corpo solido e bruno. Quei gigli mi fanno pensare che allora egli doveva dipingere la Madonna del Cestello. Su molti di quei foglietti bianchi o azzurrini, erano sovrapposti lembi di carta velina su cui era corretto il disegno che traspariva.

Ed erano fiori, sassi, monti, alberi, anticaglie, armi, nuvole, rovine, facce umane, intere figure umane, tutte a solo contorno, un contorno acuto ed inciso, ma continuato come di chi scrivesse invece di disegnare a tratti. Era un gioco per me trovare da dove quella linea che delimitava, intagliava, fissava le zone di ombra e le forme, partisse per girare mai interrotta attorno a tutto un corpo e per tornare lì a congiungersi esattamente col punto iniziale, chiudendo il cerchio magico.

Rammento anche un aneddoto a proposito di due figure di guardie sotto un lampione. Egli le aveva tracciate una sera per scommessa, tenendo la mano con l'albumento e la mano con la matita nascoste sotto il mantello e avendo sempre gli occhi fissi sulle facce dure e fosche delle due guardie. La solita linea unica partiva e finiva in cima ai due chepì e v'era appena la differenza di mezzo millimetro nel punto d'incontro.

Adesso molti di quei disegni sono nella Galleria Nazionale di Roma, e li ho riveduti con altri occhi; e tutti li hanno veduti e ne hanno parlato con rispetto e anche con stupore ma senza entusiasmo come i profani parlano dei grandi matematici. E veramente incisivi fino ad essere duri, minuti fino ad essere triti, capaci di definire

ogni volto e ogni piega anche in una folla di centinaia di persone, e il particolare di ogni accessorio anche a scapito dell'unità di luce e della prospettiva aerea, essi sono della matematica astratta, il segno pel segno, ugualmente preciso ed inciso per una faccia come per un fiore, per una nuvola come per un sasso, con indifferenza non d'occhio e di mano, ma di cuore.

E poichè Luigi Serra era tutto cuore, in quei disegni e in quella sua mania dell'analisi ostinata della linea la quale in natura non esiste, e in quel suo oblio d'ogni sintesi luminosa e d'ogni semplicità di chiaroscuro e d'ogni ricerca del volume, è chiuso anche tutto il tormento della sua vita e tutta la critica della sua arte.

Al pittore Nino Carnevali che per più di quindici anni gli fu in Roma un compagno fraterno, egli ripeteva: – Vorrei avere un'altra vita per imparare il colore.

Ed è morto a quarantatrè anni....

Era nato nel 1845 a Bologna, da una famiglia borghese appena agiata: suo padre era segretario di prefettura. E a Bologna rimase fino al '65 perchè dagli undici ai venti anni studiò in quel collegio Venturoli. I nomi dei suoi migliori maestri – un Benetti semplice disegnatore, un Marchi incisore, un Serra Zanetti pittore – non rivelano niente. All'Accademia di Belle Arti ebbe a professori il Ferrari e il Puccinelli toscani. A vent'anni, tra venticinque concorrenti al pensionato, fu il primo. Con lui fu pensionato Raffaele Faccioli, l'autore del *Viaggio triste*.

Ma all'Accademia di Bologna è nella sala del Francia un quadro del ferrarese Francesco Cossa, – *La Madonna tra San Petronio e San Giovanni Evangelista* – il cui disegno tagliente e il carattere austero e la tonalità bassa mi hanno tutte le volte fatto pensare che i suoi maestri il Serra allora li trovasse più tra i morti che tra i vivi. Allora e poi.... A ventun anno, pensionato, venne infatti a Firenze dove col suo collega Faccioli si unì alla gloriosa schiera della quale ho spesso parlato in questo libro: Fontanesi e De Nittis, Cecioni e Diego Martelli, Gallori e Telemaco Signorini, Boldini e Nino Costa, Abbati e Banti. Ma i *macchiajoli* non lo distrassero. I saggi di pensionato che egli allora mandò a Bologna non furono che disegni di quattrocentisti.

Bisognerebbe ritrovare quelli studii. V'è anche nel quattrocento fiorentino una corrente di disegnatori sobri, virili e severi – dal Castagno e dall'Uccello al Baldovineti, ai due Pollajolo e al Verrocchio – coi quali a Firenze egli dovette vivere più che cogli amici del Caffè Michelangelo.

A ventitrè anni nel 1868 è a Roma. Da qui finalmente per saggio di pensionato non manda più copie o studi ma quadri, prima una *Maria de' Medici esiliata nel castello di Blois* poi il *Bentivoglio in carcere* quando gioca a dadi col carceriere e tenta scernere se la faccia di lui si corrughi in qualche sospetto per la sua prossima fuga. Esposto all'Esposizione correggesca di Parma nel 1870, la quale fu la seconda esposizione italiana dopo quella del 1861 a Firenze, ebbe da un giurì d'innovatori che al-

lora sembravano ribelli – Signorini, Cecioni, Banti e Sorbi – la medaglia d'oro.

E per quel trionfo, tornò a Bologna dove pur collaborando alla decorazione della chiesa di San Benedetto, pur eseguendo quadri minori presto venduti e presto detestati eseguì il veemente ritratto del padre di Marius de Maria e vinse contro il Faccioli il concorso per il sipario del teatro Gentile a Fabriano, indetto nell'aprile del 1871. Giudici di quel concorso furono proprio quattro accademici di San Luca, il Coghetti, il Consoni, il Mariani e il Sarti, i cui nomi oggi accanto a quello del Serra fanno sorridere. La loro relazione è piena di benignità e di consigli pel giovane esuberante pittore, – l'acqua, nel vino.

Ma il vino era di quel buono di Romagna, che resiste agli annacquamenti accademici, e il sipario di Fabriano fu un'opera di vigore primaverile, specialmente nelle figure e nei giochi della doppia luce. Perchè egli pensò di dividere in due la scena: una cornice fatta di figure allegoriche e di putti in atto di aprire un tendone di velluto pavonazzo e un quadro centrale dove Gentile è nell'apoteosi incoronato da Jacopo Bellini e da Nerito di Padova, detti dal Vasari suoi discepoli, tra una folla d'altri artisti. Ora, quella che si potrebbe dire cornice riceve la luce bianca dal basso, dai lumi della ribalta, e il quadro invece è illuminato da un sole morente: donde contrasti e urti di raggi, difficilissimi. Come dicevo, queste ombre e queste luci studiate con troppa analisi sono disegnate oltre che dipinte e spezzano non solo l'unità del quadro

ma talvolta d'una stessa figura, rendendola intagliata e fredda. Già nel *Bentivoglio* la luce radente che sale da un basso pertugio, aveva dato gli stessi effetti.

Nel 1875 andò a Venezia. Ma nemmeno Venezia lo guarì. Anche dopo aver veduto Tiziano e Tintoretto e Veronese e Tiepolo, quel quattrocentista sperduto nel secolo dell'impressionismo, della luce, del *plein air*, della pennellata che disegna e che scolpisce e cerca non la linea ma la superficie e il volume, continuò a non credere che al disegno e a non porre una sola pennellata sopra una tela prima d'aver disegnato a matita ed a penna dieci volte, da ogni parte, anche la testa che doveva poi dipingere di profilo in fondo al quadro e prima d'aver ridisegnato dieci volte tutto il quadro fin nelle crepe dei muri, fin nelle lettere d'un manifesto, con una fede nella minuta realtà che talvolta gli uccideva ogni fede in sè stesso.

Quando tornò a Roma e vinto dal Maccari nel concorso per decorare una sala del Senato, cominciò il *San Giovanni Nepomuceno* per la Cappella Torlonia al Laterano e poi il *San Carlo a Cortinari* venduto al Pisani di Firenze per ottocento lire, egli era ancora timido, ansioso, scontento, sicuro d'una cosa sola, – di dover ancora studiare per anni prima d'arrivare a creare un'opera appena degna del suo gran sogno.

Son di quest'epoca i suoi migliori disegni di paesaggio, cento volte più spontanei, originali, larghi, equilibrati intorno a un centro visuale che quelli di figura: paesaggi quasi tutti romani, nella Roma d'allora oggi scomparsa, da piazza Termini coi baracconi da fiera ai

Prati di Castello deserti, dall'alberata di Santa Croce in Gerusalemme, al Portico d'Ottavia in Ghetto.

Perchè non raggiunse altrettanta semplicità e morbidezza e leggerezza d'aria e di distanza nel quadro della *Madonna del Cestello* tra San Francesco inginocchiato e San Bonaventura in piedi, ordinatagli dai monaci bolognesi del Cestello e tanto biasimata da loro che il signor Enrico Guizzardi amico del Serra la ricoprò per poche centinaia di lire e la rivendette alla Galleria Romana d'arte moderna? E perchè non le raggiunse nemmeno quando contro il ridicolo compenso di tremila lire, rappresentò pel principe Torlonia nel catino dell'abside di Santa Maria della Vittoria in Roma, l'*Ingresso trionfale dei cattolici in Praga* e il Beato Domenico dei Carmelitani Scalzi recante innanzi al petto l'immagine della Vergine e cavalcante il palafreno bianco tra lo sventolare dei rossi stendardi, tra le file dei soldati loricati che si perdono in una prospettiva lontana verso la città chiara ed azzurra? I suoi disegni, sempre i suoi disegni lo dicono. Egli ormai aveva separato il chiaroscuro dal disegno, il contorno d'una forma dalla forma stessa che è volume e non è contorno, e le stesse ombre e le luci vedeva limitate sui volti da un segno preciso e tagliente come macchie. Era inutile che egli sognasse di imparare il colore. Disegnatori forse si diventa; ma coloristi si nasce. E se anche egli aveva nel suo temperamento mirabile per intensità d'attenzione e rapidità d'osservazione sortito qualche vigore di colorista, l'aveva esaurito e di-

sperso con la sua mania del disegno puro. Ormai anche il colore per lui era un'astrazione; qualche cosa che egli poteva disporre per isole e per chiazze con un equilibrio spesso lodevole perchè il suo gusto era fine, ma senza quella larghezza di masse e quella finezza di riflessi cui solo col lungo studio della luce e dell'unità della luce arriva anche chi è nato pittore.

Nell'*Irnerio che glossa le antiche leggi* dipinto sei anni dopo nel 1886 (è l'ultima opera sua) – sulla vòlta della Sala del Consiglio provinciale in Bologna, contro un lontano paese dove si vedono le milizie bolognesi tornare dalla battaglia della Fossalta con re Enzo prigioniero, il grande contrasto fra quello sfondo fuggente e quella figura seduta, austera e massiccia, raccolta sotto l'alto baldacchino monumentale in un'attitudine che aveva per mesi studiata dal vero a Roma negli studiosi delle biblioteche pubbliche, gli permise di evitare le difficoltà dei piani intermedi e il pesante affollamento dei troppi particolari. E il risultato (basta leggerne la descrizione che ne fa il Carducci nel discorso sullo Studio di Bologna) è d'una Maestà impareggiabile. Si direbbe che, cosciente dei suoi limiti, Luigi Serra abbia finalmente saputo trarre partito dai suoi stessi difetti.

Ma due anni dopo moriva. S'era messo a letto tornando dal banchetto che gli ammiratori bolognesi dettero a lui, al Carducci e al Ceneri chiudendo le celebri feste del 1888 per l'ottavo centenario dello Studio Bolognese. Se mai sarà pubblicata tutta la sua corrispondenza con lo scultore Barberi di Bologna, il dramma intimo di que-

sta laboriosissima vita d'artista apparirà preciso in ogni fase. Ad osservare sè stesso, il Serra mette la stessa implacabile acutezza che adoperava ad osservare la natura. A trentaquattro anni ancora diceva: «Sono giunto alla ventunesima cartella di disegni e il disegno m'ha svelato qualcuno dei suoi misteri. Ora bisogna che faccia lo stesso pel colore». E più tardi: «Sebbene alle porte del quarantesimo anniversario della mia nascita, questa smania di ricerche non mi fa dispiacere. Però sono forse ubbie, amico mio! Guai se non si sognasse!» Ma concludeva: «Io che qui scrivo con mano febbrile palpitante d'amore, di odio, di speranza e di impotenza, io che grido agli altri, non sono niente e non sarò mai niente», e confessava di piangere perchè in campagna davanti al vero non riusciva a ritrarre le sue impressioni. «E almeno valesse il pianto!» soggiungeva....

Nell'*Antologia* del 16 agosto 1888 Enrico Panzacchi scriveva: “Il Serra è morto essendo un artista in gran parte inedito”. Ma l'anno scorso sono stati pubblicati con un'affettuosa prefazione di Corrado Ricci, molti dei disegni del Serra posseduti dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (*Disegni di Luigi Serra*, Roma, ed. Anderson, 1909). Molti altri disegni suoi sono in Bologna proprietà dello scultore Enrico Barberi e delle eredi di Enrico Guizzardi, un amico fedele che assistè il Serra fino alla morte. Il pittore Marco Calderini in uno studio sul Serra pubblicato il 16 novembre 1888 dalla *Rassegna Nazionale* ricorda di lui anche le decorazioni fatte col pittore Bazzani a Vigevano nel 1870 e i sopra-

porte di casa Trompeo a Biella rappresentanti fatti del risorgimento nazionale. Quando mai un editore italiano oserà pubblicare tutta l'opera e tutte le lettere del Serra?



GIUSEPPE PELLIZZA.

Giuseppe Pellizza.

Il 14 giugno 1907, all'alba, Giuseppe Pellizza s'appiccò con un fil di ferro a una scala a pioli poggiata contro la piccola biblioteca del suo studio. Aveva trentanove anni. Nella notte s'era coricato senza spogliarsi, poi s'era alzato per dar da bere nella stanzetta vicina alle sue due bambine Maria e Nerina chè la moglie gli era morta un mese prima e ogni desiderio di lavoro e ogni speranza di vita gli si erano spenti quando s'erano spenti quelli occhi. Dal suo letto la madre, una vecchia paesana vigorosa e vigile, l'aveva veduto attraversare in punta di piedi la stanza quando suonava l'avemaria del giorno. Egli andò all'armadio che conteneva le vesti della moglie morta, le svolse nella luce ancor pallida, le toccò, le baciò; poi si chiuse nel suo studio e s'uccise.

Son tornato in quello studio a Volpedo, un borgo tutto chiaro e lindo di là da Tortona, tra le colline verdi, lungo

il Curone che reca un filo d'acqua d'argento dentro un gran letto di ghiaia color di rosa. La maggior via del paese già s'onora del nome di lui, perchè questo popolano mite e probo aveva adorato la sua piccola patria e la sua semplice famiglia fino a morire di pena quando questa cominciò a morirgli. – Da qui non mi porteranno via che morto, – aveva detto a un parente che voleva condurlo lontano dall'incubo di quel lutto. Fuori, a Venezia, a Roma, a Firenze, a Milano, noi non conoscevamo che l'artista laborioso e appassionato. A Volpedo egli era un cittadino esemplare ed attivo, dal Consiglio comunale alla presidenza della Società Operaia, un piccolo agricoltore diligente e moderno che fino all'ultimo fu segretario nella sezione locale della Società dei Viticoltori di Casal Monferrato....

Lo studio è rimasto come era in quella mattina tragica. Contro l'alta vetriata da dove i sopravvenuti scoprono all'aurora il cadavere ancóra caldo, tutto vestito, il cappello in testa, è tesa per metà la tenda di tela greggia così che la luce del sole anche adesso non cade che sulla scala e sulla libreria. Nella libreria, riviste d'arte alla rinfusa, e un centinaio di libri già polverosi. Dante, Petrarca, Taine, Flaubert, Ruskin, Leopardi, Foscolo del quale in un suo album ho ritrovato un ritrattino a matita dalla tela dell'Appiani che è a Brera e che forse non rappresenta il Foscolo, e sotto è scritto «il mio poeta». Sopra un divano, un pacco di disegni, dove tutti i suoi son ritratti due, tre, quattro volte, fino al disegno del bambino

che gli si era spento fra le braccia pochi mesi prima, appena nato. Appeso a un paravento un ritratto in piedi della sorella mortagli giovanissima, di tubercolosi, sotto il '90, dopo averlo anch'ella aiutato con tutta la sua fede a escir dal lavoro di quei pochi campi loro verso il vasto mondo e la gloria: solo la testa ne è dipinta, alta, leale, sorridente (e la dipinse con fermezza, così sorridente appena se la vide morta, per rubarla alla morte), e il resto è appena accennato, in grigio. Sulla parete di contro alla libreria, è una nicchia alta; e a destra v'è il disegno grande al vero della moglie, il disegno che gli servì per la mirabile figura centrale del suo *Quarto Stato*, per quella figura di giovane contadina che corre fiera a capo delle turbe, il sole in faccia, i piedi nudi, il capo nudo, un bimbo nudo nelle braccia robuste. E a sinistra, i ritratti ad olio, grandi al vero, dei suoi genitori, dipinti tra il '90 e il '92 prima che le ubbie «divisioniste» venissero a tormentar la sua pittura e a frenargli la fantasia: due paesani, vestiti a festa, d'un'espressione tra soddisfatta e bonaria. Nell'alta nicchia, sul cui piano son posati due crani di cavallo e un mazzo di fiori secchi, s'alza una grande «anatomia» di gesso, nota in tutte le scuole d'arte, il corpo intiero e diritto d'un uomo scuoiato, il volto chino in ombra, un braccio alzato verso il cielo....

Questa statua macabra e il suo gesto son proprio di contro alla scala dove Pellizza s'appiccò, furono le ultime cose reali fissate nello squallore di quell'alba dai suoi grandi occhi azzurri.

«Sono dieci giorni che sono sola e mi pare dieci anni. Ogni giorno vado nel tuo studio, ma non trovo più nessuno, non vedo più quelli occhi che mi guardavano tanto, quella bocca che sorrideva sempre. Ora tutto è muto. Ogni giorno guardo l'almanacco, conto i giorni e sono ancora due mesi e diciassette giorni. Come faranno a passare questi benedetti giorni?» La famiglia conserva a pacchi le lettere amorose di Teresa Pellizza al suo «Pippo». Questa gliela scriveva a Firenze nel dicembre del 1893. S'erano sposati da poco. Ella era povera rispetto a lui che possedeva, lì attorno alla sua casetta di Volpedo, altre case e qualche campo e qualche vigna che il padre coltivava con saggezza e ai quali egli stesso s'era dedicato fin da quando aveva lasciato la scuola tecnica di Castelnuovo Scriveria, tanto che molti rammentano d'averlo allora veduto anche vangar allegramente la sua terra e tanto che ad ogni maggio egli liberava ancora il suo studio dai cavalletti e dai manichini per stendervi in terra le stuoie e i lenzuoli pei bozzoli.

Ma la povertà di lei fu un ostacolo che durò poco. I vecchi Pellizza cedettero presto perchè quel loro figliolo bellissimo e valido, laborioso e fiducioso, era tutto il mondo per loro. E il matrimonio fu una festa per tutto il paese. Ritrovo fra le altre carte che un cugino del Pellizza, l'Abbiati, ha con religione d'affetto riordinate, la poesia in vernacolo che il farmacista di Volpedo indirizzò agli sposi:

*Car al nostr'amis pitùr
Ti t se propi fortunà,
Che te scielt coi tò culùr
Un mestè privilegià....*

E la giovanissima Teresa s'accinse con fede e per amore a studiare un po' di tutto, dall'ortografia alla grammatica. Un anno dopo gli scriveva a Firenze: «Ora siamo in sette ad andare a scuola e l'ultima sono io, la più vecchia di tutte. Ma ciò non importa. T'assicuro che non mi lascio mettere paura da nessuna di queste. La maestra mi dà quattro lezioni alla settimana....» Ma s'occupava anche degli affari e gli mandava i prezzi del fieno e del grano e lo consultava sull'opportunità di seminare o di potare o di mietere. Quando gli spediva i vestiti d'inverno e gli aghi e il filo pei piccoli rammendi, chiudeva nel bauletto poche mele di Volpedo e poche uova. E l'esule quel giorno risparmiava la colazione e il pranzo, si chiudeva nella sua stanzetta da studente in piazza dell'Annunziata, mangiava le frutta profumate del paese natio e scriveva ai suoi lettere d'un fervore che voleva essere composto e virile ma che ad ogni parola si gonfiava fino alle lagrime. La città, in fondo, egli non l'amava. «In città, – scriveva al padre, – qualche rara persona si trova che ci vuol bene; ma sono troppo rari e il vedersi trattati bene dalla maggior parte solo pel fatto che si è ben vestiti, il che lascia presumere che si abbia in tasca danaro, è cosa che in fondo fa dispiacere. Ma il mondo è così. Forse anche noi facciamo lo stesso».

A Firenze visse e studiò molti anni tra il 1893 e il 1895, anche all'Accademia. Egli che ormai stava sui venticinqu'anni, che già nel 1884 era andato a Milano a studiare a Brera e poi a Bergamo a studiar col Tallone, che già nel 1892 all'esposizione Colombiana di Genova aveva vinto col delicato sentimento e la delicata pittura di *Mammine* una medaglia d'oro, non si stancava ancora d'imparare e di confessarsi scolaro. Amava per la sua spontaneità insofferente d'ogni catena Giovanni Fattori, ma molto viveva anche con critici e poeti. Giovanni Cena era stato per lui finchè era vissuto in Piemonte un fratello spirituale, chè tra la poesia rude e alfieriana del Cena e l'arte profonda e semplice del Pellizza, meglio tra le vite di questi due popolani usciti ambedue alla fama vantando la nobiltà della loro origine faticata, esiste un'affinità che un giorno si vedrà meglio di quel che ora, da vicino, si possa. A Firenze, il Pellizza si legò con Domenico Tumiati nel cui estetismo mistico e prerafaellita egli credette ritrovare la purezza dei suoi sogni d'uomo nuovo e semplice e l'amore al simbolo e all'allegoria cari anche al Segantini al quale in quel tempo egli si veniva legando con venerazione di discepolo. E il Tumiati lo presentò ai due Orvieto e agli amici del *Marzocco* così che il Pellizza potè nel battagliero giornale fiorentino scrivere poi anche qualche articolo sul movimento divisionista che gli sembrava novissimo e destinato a trasformare il mondo della pittura; sulla necessità per gli artisti d'una maggiore cultura, sui vantaggi della solitudine. «Al vero artista la vita solitaria della campagna è

utile invece che nociva, poichè lontano dagli eccitamenti necessari ai fiacchi mai ristà dal lavoro e dalle ricerche, progredendo così d'un progresso lento ma continuo», egli affermava nel *Pittore e la solitudine* e pensava a sè stesso e alla sua Teresa silenziosa che agucchiava nell'angolo del suo studio bianco e alle finestre aperte sul verde delle sue colline, e pensava al suo gran Segantini che dal Maloja poco prima gli scriveva:

«Grazie di ricordarmi così. L'amicizia sincera in arte è così rara che diventa cosa preziosa specialmente per me che mi sono messo contro tutte le idee e le abitudini volgari dei miei confratelli in arte. Voi siete il solo che abbia dimostrato di pensare di vedere e di sentire come io penso vedo e sento.... E questa è la sola amicizia possibile e sincera fra due artisti.... Qui si vive a 1890 metri sopra il mare, a quindici e sino a trenta gradi di freddo in una casetta tutta di legno molto comoda e bene riscaldata con mia moglie e tre figli.... Da queste parti non passò ancora il fischio livellatore della macchina nè mai si udì tocco di campana. Silenzio sempre, interrotto solo dal fischio del vento e dall'abbaiare dei cani.»

A Firenze nel 1895 espose il *Fienile* che l'anno prima aveva esposto a Milano. Fu la sua prima grande vittoria. Quel contadino morente lassù tra i mucchi del fieno secco accanto al rifiorire dei campi arati e seminati dalle sue mani, e il prete in ginocchio che gli porge la particola consacrata, e la piena luce del cielo primaverile che protegge quell'ombra come una benedizione, formavano

una scena d'un'umanità tanto profonda e per così semplici mezzi commovente che l'opera parve subito, ed era, un'opera classica nel senso più puro e più sicuro della parola.

Quando l'anno dopo l'espose a Torino, in una pubblica lettera a Giovanni Cena egli stesso lo commentò con alcune massime la cui verità soltanto oggi dopo dodici anni ricomincia ad apparire ai migliori dei nostri artisti:

«In questo quadro l'invenzione ha parte più di quel che non si creda, come negli altri miei. Vorrei infatti che si desse più importanza all'invenzione e alla composizione perchè credo che la decadenza dell'arte si deva in gran parte alla trascuranza di esse. Il verismo ha portato questo di buono che ha condannato forme aberranti contorte esagerate, riducendo alla sobrietà e correttezza ch'è nella natura, ma i veristi per eccessiva paura di dar nel falso credono necessario scegliere un vero tutto d'un pezzo, nè osano modificarne gli elementi aggiungendo od eliminando e componendo diversi veri osservati a parte e riuniti armonicamente. Ma questo è il principale e più nobile compito dell'artista: altrimenti egli non sarebbe più un creatore ma un riproduttore e un copiatore. Solo l'osservazione continua abituale del vero, insistente in modo che quasi noi non possiamo più concepire nè creare alcuna cosa la quale non sia verosimile, può emanciparci da quest'obbligo di controllo su un paesaggio che ci sfugge o su modelli cui imponiamo un movimento che essi non capiscono, non sentono od imitano spesso in modo goffo e grottesco. Ora la composizione

quando sia un po' complicata e numerosa, non è possibile se l'artista non si sente in grado di fare a meno della presenza continua dei modelli, fuorchè nei particolari, perchè s'egli mettesse in posa tutte le figure nel loro atteggiamento e tutte insieme in un'azione comune, al vedere la stranezza, la caricatura di quelle pose forzate o scapperebbe inorridito o non sarebbe un artista. L'ambiente poi non si può sempre trovare tale che sia perfettamente adatto all'azione che si svolge: bisogna che intervenga anche qui la discrezione, il criterio dell'artista, a modificare, ad aggiungere, ad eliminare.»

Da anni, forse dalle prose più battagliere e meno profonde dei *macchiajoli* fiorentini, un artista non scriveva d'arte con tanta fermezza, offrendo senza vana modestia la propria opera ad esempio.

A quel punto il divisionismo, nel quale lo veniva consigliando e poi fino alla fine lo venne confortando con centinaia di lettere argute polemiche affettuose il più tenace e meticoloso dei «puntinisti» italiani, Angelo Morbelli, è per lui il vangelo dell'avvenire. Egli confessa che «la tecnica divisionista è ancora bambina e bisogna rafforzarla e semplificarla in modo che non si senta e non s'avverta a quella distanza a cui dev'essere collocato il quadro dallo spettatore»; ma, bambina com'era, quella tecnica faticosa gli sembra rendere la pittura «più efficace e più consistente e talvolta più vaporosa e spirituale». Specialmente nelle parti in ombra egli, allora e poi, coi colori divisi riescì a trasparenze che pochi altri dei suoi

correligionari, in Italia e fuori dove già, quand'egli cominciava, quella moda finiva, hanno mai raggiunte.

Se qualcuno gli osservava che, da Velasquez a Bessnard, qualche altro pittore aveva ottenuto le stesse trasparenze senza gelar l'ispirazione nello stentato ricamo del «puntinismo», – che lo stesso Segantini ormai abbandonava quella mania e solo dove gli occorreva scomponeva i colori composti in filamenti di colori complementari servendosi della trama di quei filamenti per disegnare e modellare meglio le cose dipinte, – egli domava il suo intimo orgoglio e rispondeva con modestia che anch'egli forse cogli anni si sarebbe modificato, che intanto quella fatica gl'insegnava a capire «di che cosa è fatta la luce». E in quel tormento s'accaniva con fierezza d'apostolo. Se in quadri come la *Processione*, il *Morticino*, il *Girotondo*, *Lo specchio della vita*, esposto nel 1898 a Torino e comperato nel 1906 dal Re, la prima ispirazione s'è nel quadro finale, attraverso a quel trito pennelleggiare a virgole minuscole, mantenuta intatta in tutta la sua profonda e triste poesia, il prodigio è dovuto all'inesauribile energia sentimentale dell'artista che nessun lavoro, nessuna fatica, nessun ostacolo poteva fiaccare. Il *Fienile* del quadro era il suo fienile, che ho veduto accanto alla sua casa carico di raccolto e odoroso di timo e di menta come un miele. Le pecore dello *Specchio della vita* dipinte, secondo l'immagine dantesca, l'una dietro l'altra sull'argine lungo l'acqua che le riflette rovesce, erano le sue pecore. Le studiò, le disegnò per mesi. Si consigliò col Segantini che il 5 maggio del

'97 gli rispose questa lettera d'una gustosa semplicità allora già rara nella prosa di lui un po' tronfia e apocalittica:

«Gli schiarimenti che posso darti sul modo di afferrare le forme delle pecore nei loro movimenti di vita, è di dirti in breve come procedetti io in tali studii. Con l'album nelle mani le studiai nei pascoli andando dietro ora a questa ora a quella. Ultimamente mi ero così innamorato dell'eleganza ed armonia delle forme di questo animale che non lo dipingevo che tosato. Non so di che razza siano quelle che adoperi tu: io non amo le pecore bastarde perchè le parti sono sempre discordanti»¹³.

La tecnica tediosa lo gelò solo nel *Quarto Stato*. Egli che, senza essere stato ufficialmente iscritto al partito socialista, ebbe anche nelle lotte municipali comuni coi socialisti gl'ideali di redenzione umana e le speranze di un più libero sviluppo dell'individuo in una società più buona, prima chiamò, con un po' di retorica, quel quadro *Gli ambasciatori della fame*. Sotto uno dei primi disegni che indicano già quella fila compatta di proletari in marcia, dietro la madre col bambino, sulla strada bianca assolata, già scriveva solennemente: «Passa la fiumana dell'umanità. Correte a ingrossarla. Filosofo, lascia i libri tuoi, corri a metterti alla sua testa e guidala coi tuoi studii. Artista, va ad alleviare i dolori con la bellezza....»

13 Questa, e la lettera che ho citata più su, ed altre dieci scritte dal Segantini al Pellizza sono state raccolte da Bianca Segantini nel volume *Scritti e lettere di G. Segantini* (Torino, ed. Bocca, 1910).

Mentre copiavo queste parole, nella saletta da pranzo, e sfogliavo i disegni del dolce morto, quell'appello mistico e sonante si trovò posato accanto a un quaderno di scuola cui lavorava la piccola Pellizza al mio arrivo e v'era scritto sopra: *Quaderno dell'alunna Pellizza Maria. Poesie.*

Ma non conosce il Pellizza chi non ha veduto quel ch'egli ha lasciato a studio. E non parlo solo delle opere finite e dopo la sua morte, nel 1909, esposte a Venezia come la *Neve* lungo un fosso, senza cielo, come il *Tramonto sulle colline di Volpedo*, come il trittico *L'Amore nella vita* dov'è tutta la storia della sua vita, di quella che avrebbe potuto essere la sua vita, la storia di due amanti, prima giovani abbracciati in cammino verso la felicità tra siepi verdi su prati fioriti in un nimbo di luce, poi vecchi, di sera, d'autunno, l'uomo chino sopra un magro fuoco, presso una gora, mentre la donna amorosa e materna strappa per quel fuoco qualche frasca da una siepe nuda.

In un tempo in cui i più giovani e i più ignoti osano occupare nelle pubbliche mostre pareti e pareti con bozzetti e improvvisazioni, Giuseppe Pellizza aveva il rispetto del pubblico. Gli pareva d'offenderlo e d'offender sè stesso a esporre un quadro che non fosse meditato, preparato con cento studii sul vero, per mesi, composto con un equilibrio e una semplicità ricercati attraverso a cento schizzi. Al *Quarto Stato* lavorò e pensò per dodici anni. Dei due pannelli estremi nel trittico dell'*Amore* esistono due versioni complete, con poche varianti. I suoi

disegni son centinaia, da quelli a penna, d'una minuzia e d'un brio alla Fortuny eseguiti prima del '90 a quelli per *Fienile* e per lo *Specchio della vita* più sobri e taglienti a carbone su carta azzurra con qualche accento di gessetto, infine a quelli di puro chiaroscuro nei quali fissava la sera sotto la lampada sulla mensa sparecchiata i suoi sogni o il profilo della moglie e delle bambine. Vivo lui, nessuno li ha mai veduti. Questo lavoro intimo, queste titubanze, queste ricerche ansiose in quel villaggio solitario dove per l'arte non poteva confidarsi che con se stesso, egli le nascondeva con pudore. Per mostrarsi al pubblico, si vestiva ancora, come nell'*Autoritratto*, cogli abiti da festa....

Ma in questi ultimi anni, l'età matura, la fama più diffusa, la tecnica già libera dal divisionismo ad ogni costo, lo spingevano a rivelarsi senza paura, a esporre anche quadri più piccoli, meno densi di simboli, più ingenui e immediati anche del *Sole* che all'ultima grande esposizione milanese del '906 fece tanta luce tra la nuvolaglia. Questi quadri del 1906 in cui i bei successi di Roma e di Milano l'avevano acceso di tanta febbre di lavoro, formano due gruppi: quello dipinto a Roma in primavera, nel quale il ricordo del Fontanesi che fu sempre il suo idolo nascosto è vivissimo, e di cui il più bello è la *Statua a Villa Borghese* che rappresenta nella penombra una statua coperta di licheni protetta da alti alberi sotto un gran volo di nubi color perla; e quello dipinto nei Grigioni quando egli andò a Savognino a porre una lapide sulla Casa abitata dal Segantini, e poi in Engadi-

na. Con quel viaggio egli scioglieva un antico voto e alcuni suoi appunti manoscritti rivelano con che occhi e con che cuore egli studiasse quei luoghi donde l'arte del suo maestro era salita verso le ultime sommità e verso la morte.

«Stamane sono andato sulla stradetta sopra Savognino verso la montagna che mette al lago Nogièl. Ho scelto una ventina di pietruzze nel torrente che scende verso il paese: mi pare di vedere in esse l'origine della pittura di Segantini, l'embrione della sua tecnica.... Ho veduto il luogo dove dipinse l'*Aratura*; da un punto più vicino al paese è dipinta la stradiciola di destra, da uno più alto e più lontano il campo. Anche i monti sono composti, ma sul vero.... Il fondo di case e la linea di montagne nell'*Inverno a Savognino* sono completamente composti...»

Fra i paesaggi fatti a Volpedo uno ha una freschezza d'egloga: due alberi (ed esistono proprio, lì dietro casa sua, nel suo orto) che si piegano l'uno contro l'altro e s'intrecciano, tronco e rami, tanto che pare impossibile abbatte l'uno senza abbatte l'altro.

— Questi siamo io e Teresa, – disse un giorno a un amico.

Ripetevo queste parole alla mamma che m'accompagnava nella triste visita. Ella che era vestita di cotone nero e non sorrideva più, scosse il capo senza guardarmi. Eravamo sul ponticello di legno che traversa il ruscello in mezzo al giardinetto di rose, di gerani e di crisantemi davanti alla casa. Mentre mi stendeva la mano, la madre mi disse cupa:

– *Dispiasì, par me culpa, an heu mai vursü ch'ug n'aviss. Al vursü fà er pitur? E ch'ul faga! Al vursü spusà quala brava fieura senza un sod? E ch'u la spusa! È vero che poi è stata un angelo.... Ma dispiaceri, per colpa mia, no, mai e poi mai! L'è lü, l'è propi lü ch' l'ha fat sta sbalii!*



ETTORE TITO.

Ettore Tito.

Pensate a certe giornate di marzo quando sul cielo chiaro le nuvole sono di perla e sui prati appena verdi i ciuffi di margherite sono come nuvolette bianche, quando sulle rami degli alberi spogli le prime gemme o i primi fiori fanno come un pulviscolo verde bianco o roseo che sembra voli via al primo alito di vento, quando tutte le apparenze son fragili instabili cristalline e la tenuità delle tinte v'entra per gli occhi nell'anima e le dà la dolce ansia del risveglio infinito, quando ogni colore vivace – una chioma bionda, un ciuffo di mimosa, un fazzoletto rosso, una veste bianca – sembra balzare in avanti squarciando un velo e raccogliendo in un attimo tutta la luce e, anche se l'apparizione è lontana, credete di poterla toccare stendendo la mano, e quella contraddizione fra la distanza dell'oggetto e la prossimità del suo colore mutano la vostra dolce ansia in un desiderio senza scopo

che è giocondo perchè ha fede, che è giovanile perchè è nuovo, che è sano perchè vi mette in accordo con tutta la natura attorno pronta a fiorire....

Pensate ad una di queste giornate di marzo luminose ed ariose, graziose ed ansiose, e vedrete l'arte d'Ettore Tito.

Questa chiara pittura, se la guardate in un'esposizione, sembra in contrasto con quasi tutta l'arte contemporanea. La pittura oggi non vuol sorridere più, ama l'ombra e la penombra, i crepuscoli e i notturni, gl'interni e gli enigmi. Parla sottovoce con una cantilena che spesso è soave e suasiva, più spesso significa mancanza di voce e d'energia e di salute. Gli stessi pittori che più si sono affannati a cercar di rendere la piena luce abbagliante, arrivati alla maturità del loro ingegno e al pieno possesso dei mezzi d'espressione, si sono rivelati dei malinconici meditabondi: Giovanni Segantini nel trittico della *Natura*, della *Vita* e della *Morte*, Angelo Morbelli nella serie dei *Vecchi* e, per escir d'Italia, Claude Monet nei paesaggi londinesi e Henri Martin nei pannelli marsigliesi. In Italia Ettore Tito è il solo che ancora sorrida e rida.

La sua stessa Venezia è diventata per tutti la patria della malinconia. Dal Goldoni al Favretto, la festa dei suoi colori, del suo dialetto, della sua bonomia un po' cinica e un po' sentimentale, aveva illuminato di gioia per un secolo tutti i suoi innamorati. Vi si veniva come a un carnevale nobile, discreto e galante: oggi gli artisti, i letterati, i musicisti vi vengono come in un chiostro a me-

diritar sulla morte. Gabriele d'Annunzio e Maurice Barrès dirigono l'orchestra funebre. Venezia è diventata la città della febbre, della putredine, dei fantasmi, della dissoluzione: un bel luogo per suicidarsi, almeno moralmente. Ettore Tito è quasi solo a farla ancora sorridere, nel sole e nella nebbia, nelle calli più anguste, sulla laguna aperta.

E la sua breve storia è anche una sana lezione di sincerità. La sincerità che pei forti è sinonimo di originalità, non s'acquista che faticosamente, per gradi. Bisogna avere i mezzi per esprimerla, mezzi semplici, onesti, chiari, che non offuschino la freschezza della sensazione e del sentimento ma limpidamente la rendano tutta come un cristallo puro attraverso il quale l'immagine interna dell'artista deve apparire nitidamente a chi guarda. E questi mezzi il Tito, che pure è giovane, li ha cercati per molt'anni, con fatica e soprattutto con fede.

Ettore Tito è nato nel 1860 sul golfo di Napoli, a Castellammare di Stabia. Sua madre era veneziana, suo padre pugliese, capitano della marina mercantile. Nel suo sangue è molto sal marino. Egli ha per razza il diritto di descriverci il mare. Infatti, appena se ne allontana – nel *Lago d'Alleghe* o nell'*Alzaia sul Brenta*, nell'*Eterna storia* o nella *Vita dei campi* – diventa triste e i suoi cieli si rannuvolano e il suo sole si spegne; e anche quando il mare non è visibile, come nelle *Rappezzatrici*, nelle *Macchie di sole*, nella *Biancheria al sole*, nella *Pagina d'amore*, nella *Vita*, nei *Bordi di laguna*, nel *Sole di pri-*

mavera, si sente che la scena è presso la riva, che è invasa dalla luce riflessa della marina lì dietro, dalla brezza che viene dal largo.

Lasciò Castellammare che aveva appena due anni, e andò a Milano. A otto anni venne a Venezia. La franca serenità delle sue tele è forse un ricordo istintivo e indelebile del golfo napoletano che i suoi occhi contemplarono appena s'apersero.

Ma i primi anni di lavoro furono duri. Egli studiava all'Accademia di Venezia sotto Pompeo Molmenti. Questi pur vecchio – era nato nel 1819 – aveva avuto con lo Zona il gran merito di ridare ai quadri storici una qualche larghezza d'aria e d'emozione, e aveva allora il merito anche maggiore d'essere stato il maestro di Giacomo Favretto il quale nel 1873 lo aveva ritratto nella *Lezione d'anatomia*.

Col Favretto altri tre pittori allora narravano tutti gli aneddoti del popolino veneziano: Cecil Van Haanen un olandese ormai veneziano per diritto d'arte, Eugenio De Blaas e Ludwig Passini, tutti e tre commercialmente ben più fortunati del Favretto.

Dell'importanza del Van Haanen nella pittura veneziana contemporanea, della sua influenza sullo Zezzos, sul Laurenti, sul Tito, nessuno ha ancora scritto di proposito. Pure le sue *Infilatrici di perle* e la sua *Sartoria* sono – dice P. G. Molmenti in un suo saggio sul Favretto – «due gioielli ricchi di finezza, di ricerche delicatissime, di colorito locale, nei quali la perfetta esecuzione risponde all'arguzia dell'osservazione». Il viennese Passi-

ni è già più manierato di lui; ma la maniera, la grazietta liscia della cromolitografia, la pastorelleria dolce dolce di Eugenio de Blaas non sono superate da nessuno. Per vivere, tra i venti e i venticinque anni, anche Ettore Tito dovette fingere di credere a questa Venezia impomatata e imbellettata che ancora nei negozi di Londra e di Berlino, di New York o di Vienna si vende come il pane.

Ma ciò che egli ricavava da quelle fatiche soltanto utili, egli lo spendeva anche a viaggiare, a vedere, a prepararsi le forze e i mezzi per escir dal limbo. Dei suoi quadri di quel periodo preparatorio, bastano la *Venditrice di zoccoli* e la *Modella* a mostrare quanta giustezza d'osservazione, quanta fermezza di disegno, quanta scienza di composizione già fossero in lui.

Non s'ha da essere pessimisti. Anche da quel suo tempo di rinuncie egli ha tratto molte qualità, prima di tutto quella signorilità e quella piacevolezza che tanti ottimi pittori contemporanei disdegnano come una concessione al gusto, anzi al cattivo gusto del pubblico, mentre è spesso un segno del cattivo gusto loro anche in opere tecnicamente ammirevoli.

Ma nel 1887 finalmente Ettore Tito esponeva proprio a Venezia la *Pescheria* che oggi è a Roma, alla Galleria nazionale d'arte moderna, e che allora elevò d'un tratto quel giovane di ventisett'anni fra i massimi pittori nostri.

L'anno stesso a Venezia moriva Giacomo Favretto.

La *Pescheria vecchia* raccoglie tutti i caratteri dell'arte del Tito dentro una composizione salda come un'architettura.

Sulla riva del Canal Grande sono tese sopra alti pali con corde grosse come gomene, tende palpitanti come vele: quel lembo di riva sembra così una zattera immensa pronta a scendere col vento propizio sull'acqua verde verso la laguna. Pescatori e donne vi s'affollano a contrattare, intorno al pesce che luccica e stilla sulle tavole del mercato, empie le tinozze, le canestre, le ceste. E gli uomini son validi, duri, senza sorriso, venditori sospettosi; e le donne, meno una comare in primo piano, son tutte giovani, servette leste a pesare, a contrattare, a scivolar via tra la folla in cerca d'un altro banco e d'un mercato migliore. Una dai capelli rossi che andandosene si volta a lanciare un'ultima risposta, pare conservi sotto lo scialletto moderno tutta l'insolenza leggiadra e civettuola delle Colombine e delle Zeline goldoniane. La scena popolosa è chiusa tra due figure erette immobili di pescatori come tra due stipiti; un palo e una corda, tagliandola in tre parti quasi eguali proprio in primo piano, le danno una vaga apparenza di trittico, pur aumentando con un semplice e facile mezzo la fuga prospettica delle parti più lontane.

Il rilievo è una delle grandi qualità e qualche volta uno degli ammirevoli difetti d'Ettore Tito. Egli spesso se ne compiace come d'un *tour de force* tutto suo, come d'un gioco atletico che egli solo sappia compiere con eleganza, senza contorcimenti e senza stanchezze. Lo

troviamo nella *Processione*, lo troviamo nel *San Marco*, lo troviamo. nella *Biancheria al vento*, nel *Bragozzo a Chioggia*, in *Sulla Diga*, nel *Mare*, nelle *Armonie azzurre*, nella *Gomena*. I due quadri molto simili e così fini a rendere il «sorriso innumerevole» della laguna marezzata – *In laguna*, *Barche in laguna* – sono percorsi in diagonale per tre quarti della loro altezza dalle strie parallele dell'acqua, e sul davanti, metà fuori e metà dentro il quadro, scivola via tagliando quelle strie un sandalo oscuro col rematore in piedi a poppa, curvo sul remo. Qui l'artificio cromatico della figura in pieno colore sopra un fondo di mare fuggevole, quasi sempre lo stesso mare azzurro e giallo, è aiutato dall'artificio dell'opposizione di quelle due linee, la diagonale dell'onde e la direzione della barca sottile. Due artifici dei quali il Tito si compiace anche troppo spesso per accentuare quell'impeto di movimento che è un altro dei caratteri della sua pittura. Tutta la sua arte è dinamica. Tutte le sue tele e i suoi acquarelli e i suoi disegni vogliono raffigurare una scena improvvisa, un'azione passeggera. Anche le sue figure più grandi e imponenti vi appaiono in un lampo. Qualche volta quest'impressione di fulmineità – specialmente in alcuni dei suddetti quadri che si potrebbero dire ad altorilievo – dà allo spettatore un senso d'instabilità e d'inquietudine. Ma il Tito non se ne cura: egli soggioga l'attenzione e l'ammirazione in quel lampo, e gli basta, tanto è sicuro che quell'impeto gli è personale e che per renderlo sulla tela bisogna avere, non solo la sua

maestria di disegno e di pennello, ma anche la sua natura.

Che questa natura con l'aiuto di tanta scienza avrebbe spinto Ettore Tito a far della scultura, era, prevedibile. Nel 1901 egli espose a Venezia una statuetta, *La sorgente*, che però riescì troppo castigata e classica, quasi che l'autore avesse temuto, operando in un'arte non sua, d'essere accusato di scolpir pittoresco e di modellare a colpi di stecca che troppo corrispondessero ai colpi del pennello; e nel 1905 vi espose la medaglia d'oro offerta da Venezia a Guglielmo Marconi, opera più personale e più armonica.

Ma i migliori quadri d'Ettore Tito sono quelli in cui egli ritrae dentro la stessa aria e la stessa luce, pur senza un'azione concorde, più figure, componendole, anche dove la scena sembra più casuale e spontanea, con una grazia consapevole e una varietà equilibrata: *Macchie di sole*, *Girotondo*, *Chioggia*, *Fondamenta*, *Rappezzatrici*, *Sotto la pergola*, *Pagina d'amore*, *Sole di primavera*, *Case di Pescatori*, *Giorno di festa*, *Le reti*, *Ampio orizzonte*.

Qui egli è tutto sè stesso. Gioca coi colori, coi volti, coi gesti. Il suo pennello nervoso e amoroso coglie il carattere d'una figura – quasi tutte donne, e quasi tutte donne giovanissime, spesso bambine – con una sottilissima arguzia appena caricaturale, come nella bimba posta in mezzo al *Girotondo*, come nell'adolescente di *Chioggia* che avanza leggera e quasi danzante tenendo aperto sul capo una specie di grembiale bianco gonfio di

vento. Tutta la piccola scena assolata è invasa da un vento salubre che sottolinea i movimenti, scolpisce i nudi sotto le poche vesti, agita i panni bianchi stesi fuori delle finestre, il frondame degli orti e le ombre del frondame sulle case, sul suolo, sugli uomini: un vento che pare la forma tangibile d'un sorriso diffuso in ogni spettacolo appena gli occhi di questo artista immediato e sereno vi si posan su. Infine egli si diletta a porre nei «piani» lontani tocchi di colore violento – un cinabro, un turchino, un giallolino, un verde acerbo – fondendoli appena con qualche velatura abilissima ma lasciando loro tanto di vigore da dare alla scena quel po' di contraddizione prospettica, quel senso di fragilità e di mobilità cui accennavo in principio.

Davanti a questi quadri tutti suoi e tutti vivi, solo chi pensi all'aneddoto dei «quadri di genere» ammirati e anche imitati dal Tito più giovane, a quel che essi contenevano ancora di letterario, di raccontato e di curioso per altre vie che per quelle degli occhi, a quel che essi dovevano ancora al loro titolo il quale spesso era la chiave d'un rebus e la ragione logica d'ogni attitudine dei personaggi, può ammirare la fresca scioltezza di quest'artista maturo ed alacre, il quale descrive senza narrare, compone senza aggruppare, dipinge senza filosofare, ma arriva con questa cosciente semplicità a comunicarvi tutta la sua anima, a rivelarvi, cioè, attraverso al proprio delicatissimo amore, l'anima stessa del paesaggio che v'ha dipinto.

Più che della poesia, v'ha in questi quadri molta musica: e anche i disaccordi vi sono voluti con fine sapienza. Con queste tele Ettore Tito si riattacca al migliore Settecento francese e italiano e segue da presso Francesco Guardi più solenne e più mesto con la malizia d'uno scolaro che lo rispetta ma preferisce le sue popolane in zendado e a piedi nudi ai gentiluomini in cappa e in tricorno venerati dal suo maestro...

Vi sono alcuni quadri d'Ettore Tito – e sono le sue opere più vaste – che riescirebbero incomprensibili senza l'insistente ricordo di quel che fu la pittura veneziana sotto il regno del gran cognato del Guardi, di Giovan Battista Tiepolo. La *Ruota della Fortuna* apparsa a Venezia nel 1895, la *Nascita di Venere* esposta lì stesso nel 1903, il *Trionfo di Bacco* mandato all'esposizione milanese del 1906, sono stati per Tito saggi piacevoli e grandiosi di quella pittura decorativa alla quale in altri tempi, con altri mecenati e altre architetture e altre mode, egli si sarebbe dedicato con una foga giovanile e fastosa, ormai sicura della forma, libera di sbizzarrirsi a dipinger rosei nudi sotto languidi cieli su da marine cangianti o contro paesaggi fantastici, chiedendo alla mitologia più trita soltanto l'occasione, lo «spunto», il tema per le sue variazioni armoniose e capricciose.

Nel 1906, alla mostra di Milano, in due sale prossime a quella con giusto onore dedicata al Tito, era raccolta, pel devoto amore di Pompeo Mariani, una buona parte dell'opera di Mosè Bianchi rimasta nello studio dopo la

morte. L'arte del Bianchi, per la sua delicata ricerca dell'unità di luce e della vastità dell'aria, intorno alle sue scene talvolta composte e aneddotiche, tal'altra semplici e campestri, è stata certamente ammirata, al momento opportuno, dal Tito. Fra il giovane veneziano e il vecchio maestro lombardo si scorgeranno, col passar degli anni, affinità molto maggiori di quelle finora apparse alla critica. Ebbene, uno dei tesori più preziosi di quella raccolta erano proprio gli studii per gli affreschi della Villa Giovannelli a Lonigo. E che impeto, che aria, che signorile finezza in quelli studii! Chi conosceva soltanto i quadri e i quadretti del Bianchi non avrebbe mai potuto supporre che un decoratore di così agile fantasia e di così vasto respiro si nascondesse sotto l'autore dei *Fratelli al Campo* e della *Laguna in burrasca*.

Lo stesso avviene pel Tito, il quale, esuberante ed attivo, non vuole logorarsi ad aspettare, ma questa sua ambizione intanto sfoga e fissa in queste vaste tele allegoriche, le quali poi spesso nelle anguste sale d'una mostra, esposte sullo zoccolo accanto ad altre opere più piccole che per essere di semplice verismo possono essere da tutti giudicate col solo e facile criterio del confronto con la realtà, sembrano meno equilibrate, meno luminose, meno consistenti, poco adatte a viaggiare il mondo dentro il carcere dorato d'una cornice¹⁴.

14 Questo libro uscirà pochi giorni prima dell'inaugurazione del Padiglione Veneto all'esposizione di Roma dove finalmente è stato concesso al Tito di dipingere, sul soffitto della sala maggiore, una vasta pittura decorativa, la *Gloria di Venezia*.

Intanto è notevole il posto sempre più importante che prendono nell'opera del Tito i ritratti. Il ritratto è opera di maturità, non di giovinezza. Chiede mano sicura e occhio esperto. Non lo si improvvisa, ma lo si compone vario di luce e d'atteggiamento e di sfondo secondo il personaggio che deve rappresentare. Si confrontino del Tito i ritratti dei *Bambini Rucellai* raccolti in una stanza aperta sulla campagna luminosa e festosa, a quello del vecchio *architetto Giacomo Franco* grigio e avorio, seduto di là dalla sua scrivania ingombra di carte e di disegni, a quello dell'*Amazzone*. In questa grande tela, sopra un fondo decorativo di montagne e di cielo, una giovane signora discende a piedi la china, reggendo per le briglie un suo cavallo, preceduta da un levriero: e il ritratto di lei, snella, sorridente, elegantissima nella giacca bianca e nella lunga veste nera, rialzata sul braccio sinistro, col volto un po' chino, tra timido e sorpreso, sotto il feltro bianco, è dipinto con tanta franchezza e tanta maestria e disposto con una così semplice eleganza di movimento che un nome solo venne alla bocca di tutti: Boldini.

Ettore Tito è professore di disegno all'Accademia di Venezia, uno dei pochi professori delle nostre scuole d'arte che sappia insegnare lavorando. Il disegno, come ho detto, è stato una delle sue prime conquiste. Anche nel suo periodo preparatorio, anche quand'egli lavorava più pel bisogno che per l'arte, il suo disegno era sicuro, fermo, impeccabile, arguto e celere nel fissare l'espressione più sicura a rivelare in un gesto, in una smorfia, in

un particolare dell'abito e del passo tutt'un carattere. Da qualche anno i più diffusi *magazines* inglesi e nord-americani – il *Graphic* e lo *Schribner* – pubblicano spesso queste sue scene italiane e popolane, tutte gustose e gioconde. *Il faut caractériser jusqu'à la caricature*, diceva Ingres ai ritrattisti. E quei disegni sono gli esercizi quotidiani del Tito per applicare in tutta la sua arte quella massima.

La sua persona e la sua vita son l'immagine di quest'arte. Alto, solido, abbronzato, qualche pelo bianco sulla barba a punta, le labbra tumide e i grandi occhi lenti del meridionale appassionato, Ettore Tito parla poco, schiva le compagnie romorose, gli onori faticosi, le discussioni inutili. Chiuso per mesi nella sua campagna di San Bruson presso Dolo, anche quando viene a Venezia di rado appare sulla Piazza. Quando vi appare e si siede al caffè Florian, ascolta più di quel che parli. Pare un distratto che s'affanni per cortesia a seguire le dispute dei colleghi sulle esposizioni, sulle vendite, sulle tecniche antiche e nuovissime, ma che non riesca a togliersi dagli occhi e dal cuore una visione sua intima e cara: la visione del quadro al quale lavora....



DAVIDE CALANDRA.

Davide Calandra.

Nel 1902, appena fu scoperto al Valentino il monumento al principe Amedeo, gli elettori torinesi ne eleggevano lo scultore, Davide Calandra, consigliere comunale con diecimila voti, primo nella lista dei liberali «puri». Davide Calandra è uno dei pochi artisti italiani che amino la vita pubblica e vi partecipino con passione, e la loro passione esprimano, senza incoerenza, nell'arte. Anzi, forse è il solo. Un altro scultore attivissimo in politica, Ettore Ferrari repubblicano, per arrivare al monumento in onore di Mazzini ha innalzato prima con le sue mani un monumento a re Vittorio Emanuele in Venezia, un altro a Quintino Sella in Roma, un altro a Terenzio Mamiani in Pesaro, e in Buenos Aires per la cappella Pacheco ha perfino modellato, con una lodevole poesia che in quell'ora lo allontanava visibilmente dalle cose di questa terra, una cattolicissima madonna tra un volo

d'angeli.... Le quali opere possono, del resto, essere tutte bellissime.

Infatti, tra l'arte e la politica non s'incontrano, nella storia, rapporti durevoli. Per dire solo dei moderni, il Goya a Madrid effigiò prima Carlo IV e poi re Giuseppe l'usurpatore, il David a Parigi dipinse prima la *Morte di Marat* e poi l'*Incoronazione di Napoleone*, l'Hayez prima i Sovrani convenuti al Congresso di Verona e poi la *Battaglia di Magenta*, il Canova ritrasse prima Pio VI e poi Napoleone, il Duprè scolpì prima il ritratto del maresciallo Haynau e poi il monumento a Camillo Cavour. Sono esempî gloriosi e consolanti, almeno per un artista. Il Bezzuoli, che poi del maresciallo Haynau fece un ritratto a cavallo, per difendere il Duprè ci volle anche ragionar su dicendo che, se il ritrattato è un birbante, resta sempre un birbante, con o senza il ritratto, e che davanti a un busto di Nerone o di Tiberio a nessuno salta in mente di dire: – Che canaglia dev'essere stato chi gli ha fatto il ritratto!

Comunque – e sia detto senza offendere nè il Canova nè il Duprè – in Davide Calandra si trovano queste due singolarità: un artista che ha delle opinioni politiche, e le cui opere vanno d'accordo tutte con queste opinioni politiche.

Alto, biondo, pallido, magro, Davide Calandra ha anche la fortuna di rivelare, al primo incontro, con l'aspetto fisico la sua intima coerenza: sembra un ufficiale di cavalleria, in borghese. E lo è: nel '75 e nel '76 fu volon-

tario nel reggimento Savoia, poi come ufficiale di complemento servì per poco nel reggimento Genova. Ma la sua vera uniforme è adesso un camiciotto di tela a mille righe bianco e azzurro, il colletto bianco e floscio della camicia ripiegato sul collo del camiciotto, le maniche strette ai polsi, i calzoni stretti alla vita e alle caviglie, un'uniforme ora polverosa di gesso, ora unta di plastellina o di cera: e Giacomo Grosso l'ha ritratto così, in un quadro vivacissimo, voltato di tre quarti, fiero come uno schermitore che si sia appena tolta la maschera per salutare il pubblico.

E credo che pochi schermitori conoscano come il Calandra la storia e la nomenclatura delle armi e delle armature e con un'occhiata possano fissare la data, la patria, magari la fabbrica d'una cotta o d'una corazza, d'una spada o d'un archibuso, e ricostruire da una visiera o da una gorgiera tutt'un elmo, da un frammento di punta o di còdolo tutta una lama, da una canna o da una cassa tutt'un fucile. È una scienza ed è un'arte di famiglia, per lui. Suo padre, l'avvocato Claudio Calandra, aveva fatto una raccolta d'armi da fuoco di fabbrica italiana tanto preziosa che, offerta da lui inutilmente al municipio di Torino, ora è il vanto del museo di Birmingham. E mentre era a Firenze deputato per Savigliano al Parlamento italiano, correva nelle vacanze di pasqua e di capodanno le città e i borghi toscani in cerca di spade, di daghe, di pugnali antichi. E nel 1878, avendolo un amico avvertito di aver trovato non so più che arma vicino a Moncalieri in un suo scavo di sabbia per mattoni, egli vi man-

dò i suoi due figli, Edoardo e Davide, a frugare, e in due o tre mesi essi misero allo scoperto la necropoli longobarda di Testona, e vi fecero una raccolta di armi barbariche che è ancora nel Museo Archeologico torinese la più bella del Piemonte e che Edoardo illustrò con una dotta memoria. Intanto il loro nonno materno, Pietro B. Ferrero, raccoglieva stampe e quadri fra i quali i più erano paesi di Giovanni Migliara; e un loro cugino, Ermano Ferrero, professore ordinario d'archeologia nell'università torinese, morto nel 1907 mentre scriveva il terzo volume della sua memorabile storia dell'assedio di Torino del 1706, raccoglieva vecchie uniformi militari del settecento e dell'ottocento....

L'avvocato Claudio Calandra era, del resto, oltre che geologo, archeologo e uomo politico, un ingegnere idraulico di grande fama, che per dedicarsi ai suoi studi prediletti s'era ancora giovane ritirato nella sua villa di Murello in quel di Saluzzo e v'aveva non solo risolto gravi problemi locali d'irrigazione, ma vi aveva nel 1872, per incarico del governo, dopo pazienti e disagiati rilievi sui luoghi, redatto anche, prima di tanti altri, un progetto completo dell'acquedotto pugliese.

In mezzo a questo attivo lavoro di studi pratici e di curiosità per ogni arte, crescevano Edoardo e Davide Calandra, che avevano perduta, bambini, la madre. E Davide seguì la scuola classica fino all'Università. Gli era compagno il figlio dello scultore Dario Dini e nelle ore libere dalla scuola i due ragazzi nello studio del Dini

si divertivano a maneggiar la creta e la stecca. A casa Edoardo Calandra che all'Accademia aveva studiato col Gamba e a diciott'anni aveva ottenuto il suo diploma d'abilitazione all'insegnamento del disegno, già dipingeva quadri storici: il primo, *Una vittima di Caterina de' Medici*, fu esposto nel 1874 quando Davide aveva già diciott'anni.

Era ormai da molti anni a Torino Alfonso Balzico che re Vittorio Emanuele aveva conosciuto a Napoli tra gli entusiasmi del 1860 e che, molto amato da tutta la Corte e specialmente dal principe di Carignano, aveva già innalzato nel 1873 davanti alla stazione il monumento a Massimo d'Azeglio e in piazza Solferino nel 1877 quello audacissimo al duca Ferdinando di Genova. L'avvocato Calandra gli condusse il figlio, e il Balzico lo accolse con queste consolanti parole: – Nei nostri paesi si usa dire: se il giovane è un asino, fanne un pittore; se è un asinone, fanne uno scultore....

L'incertezza del Balzico durò tre mesi e finì tanto bene che il giovane Calandra entrò subito all'Accademia Albertina a studiare scultura sotto il Tabacchi.

Davide Calandra, così, non è stato un precoce. Tutta la sua scultura mostra un artista che medita, che vuol vedere chiaro in sè stesso e nell'opera propria, che misura le proprie forze allo scopo da raggiungere, che dubita della prima ispirazione come d'una tentazione, del proprio sentimento come d'una debolezza, dell'enfasi come d'una slealtà e d'una volgarità. Piemontese di poche pa-

role, borghese agiato e di saldi principii, venuto all'arte quando finalmente eran tramontati anche in Italia il romanticismo declamatore e la *bohème* improvvisatrice, egli fin da principio sentì e capì che la serietà della vita, la sobrietà delle parole, l'assiduità al lavoro, la sicurezza della cultura, tutte qualità di borghesi e di filistei, potevano e forse dovevano essere anche le qualità fondamentali d'un artista capace di produrre con dignità opere durevoli.

Suo fratello Edoardo, che è rimasto sempre il suo amico più fido e il suo consigliere più ascoltato, gli tornava allora di Francia dove aveva studiato pittura col Couture, aveva conosciuto artisti grandi e piccini, e con sottigliezza d'italiano e precisione di scrittore ne aveva intuiti e definiti i difetti e le doti.

Di quest'equilibrio e di quest'esperienza un giovane scultore aveva davvero bisogno in quelli anni. Mentre il Barzaghi e il Tabacchi milanesi tenevano il regno della scultura monumentale in Piemonte (e chi guardi a Milano la statua di Napoleone terzo del Barzaghi e a Torino la statua di Pietro Paleocapa del Tabacchi, vede che lo tenevano meritatamente), la grande esposizione torinese del 1880 venne ad agitare e a sconvolgere gli animi di tutti i giovani con una ventata di declamazione e di retorica che per molti anni tolse a molti di loro la serena conoscenza del vero e, peggio, la conoscenza di sè stessi. V'erano in quella esposizione il *Cum Spartaco pugnavit* del Ferrari, il *Proximus tuus* del D'Orsi, il *Ciceruacchio* dello Ximenes, le *Sorelle di latte* del Gallori, i *Romani*

del Jerace: sculture buone e mediocri, d'un vecchio romanticismo che credeva d'essere giovane perchè si atteggiava un po' a repubblicano, un po' a socialista – il socialismo d'allora....

Davide Calandra guardò, ammirò, fece a modo suo, progredendo lentissimamente: qualche busto elegante, qualche terra cotta, un sentimento più lezioso e grazioso che appassionato: *Cuor sulle spine, Sirene, Tigre reale* (quella del Verga), *Alla predica, Fiore di chiostro*. Intorno a questa testa di monaca curva di mestizia sotto le bende, fu tutt'un volo di versi patetici, chè allora *La Madre* scritta dal Carducci sulla statua del Cecioni aveva messo di moda i versi sulle sculture. Edmondo De Amicis scrisse un sonetto che cominciava:

O giglio sacro, o mesta monachella,
non mai del claustro nella pace oscura,
fronte rifulse della tua più pura,
non mai l'ostia baciò bocca più bella....

Ma lo aveva preceduto Angiolo Cabrini, diabolicamente dichiarando a quella «di mistico Iddio sterile sposa»:

Il rimpianto ti vince; e se la gloria
del sol dà suoni e raggi alla tua cella,
senti passar di desiderii un'onda
nella bianca persona fremebonda:
e la giovane carne si ribella
alla vana glacial giaculatoria!

Eravamo lontani dagli eroi e dai monumenti equestri. Ma mentre eseguiva per le dame commosse e pei poeti commoventi quelle leggiadrie, Davide Calandra modellava bestie e paesani in campagna all'aria aperta, prendendo sotto l'ombrella bianca il posto che suo fratello aveva ormai lasciato per scrivere i perfetti racconti del *Vecchio Piemonte* e dei *Lancia di Faliceto* accompagnati pel mondo da una prefazione di Giuseppe Giacosa. Da quelli studi all'aperto, non dalle *Sirene* e dai *Fiori di chiostro*, è uscito lo scultore del monumento al principe Amedeo.

— Meunier era ancóra lontano, — egli narra quando lo si riesce a far parlare di sè: — Io cercavo di rendere nella forma delle figure che studiavo là a Murello sul mio prato in pieno sole, la luce e il colore e il sentimento dell'ambiente. Scultura pittorica? Forse, ma non nel senso in cui è stata intesa poi, di modellazione sommaria e nervosa. Io volevo che un bifolco o un bue, ritratti da me, portati in un'esposizione, recassero con loro qualcosa dell'atmosfera e del luogo in cui li avevo veduti e studiati. Solo modellando all'aria aperta s'impara a modellare per l'aria aperta.

Sono di quel periodo il *Cacciatore di frodo*, l'*Aratro*, una *Contadina*. La stessa ricerca faceva allora Leonardo Bistolfi col *Tramonto*, *Nei campi*, *Boaro*, *Al sole*: ricerca delicatissima, sforzo mirabile d'occhio e di mano, tentativi ansiosi che non solo ai Barzaghi e ai Tabacchi, ma agli stessi più giovani trionfatori dell'esposizione torine-

se del 1880 – meno il D'Orsi – dovevano sembrare frivole esercitazioni di dilettanti.

Meunier era lontano, ma era vivente Frémiet. Il *Mamaluco*, il *Dragone di Piemonte Reale*, il *Dragone del Re* – le prime statue equestri del Calandra, piccole ancora ma salde a comporre in una bella linea l'uomo e il cavallo, a definire con sicuri piani l'anatomia della bestia e il suo speciale carattere – risentono l'esempio del grande statuario francese tanto chiaramente che, per converso, passando a Parigi per la piazza delle Piramidi davanti alla Giovanna d'Arco del Frémiet, gracile e dritta nella grave armatura sul suo grave cavallo, nessun artista italiano può adesso fare a meno di pensare al Calandra.

Nel 1885 e nel 1892 egli concorreva inutilmente per il monumento a Garibaldi in Milano e in Napoli: vinceva nel 1889 a Parma.

Giorni lontani.... Ed è lontano il giorno in cui il Calandra, appena inaugurato al Valentino fra gli applausi universali e le congratulazioni regala il monumento ormai celebre al Principe Amedeo, appoggiato al davanzale d'una finestra del suo villino sul corso d'Azeglio, indicando il suo gran bronzo laggiù fra il fogliame del Parco, confidava sorridente a un amico: – Per pagar quello là, dovrò finire a vendermi questo qui....

Ormai sono venute da ogni parte, fin d'oltre l'oceano, la fortuna e la gloria; ormai dal concorso per il monumento a Giuseppe Zanardelli che è stato inaugurato a Brescia il 20 settembre 1909, a quello del gran monumento

buenarense al generale Mitre che il Calandra eseguirà insieme ad Edoardo Rubino, i concorsi si vincono e non si perdono più. Ma Davide Calandra è sempre tranquillo e sorridente, pochi gesti, pochissime parole, come quando ad ogni concorso perduto non si perdeva ad accusar la sorte e le giurie e gli intrighi, ma si riprendeva il suo bozzetto rifiutato, felice di poterlo fare più bello.

– E poi i concorsi saranno un'opera di giustizia, una garanzia pel pubblico, la via aperta ai giovani; ma per gli artisti sono una comodità troppo grande. Quando se ne vince uno, l'artista si mette l'animo in pace. L'invenzione è finita. Non v'è più che da eseguire il lavoro approvato con tanto di carta bollata. La responsabilità, alla fine, è della giuria. Invece il bel tormento è dato dalle opere ordinate direttamente all'artista. In esse egli è solo davanti al pubblico. Quando lo si giudicherà, a monumento finito e scoperto, se saranno applausi, saranno tutti per lui. E anche se saranno fischi....

Parlando così Davide Calandra pensa al grande basorilievo che nella futura aula del Parlamento a Roma dovrà intorno alla quercia della libertà e alla statua della monarchia costituzionale raccogliere, a cavallo, tutti i principi di Casa Savoia; e pensa al monumento a Umberto affidatogli dal Re e destinato a sorgere nella pineta di Villa Borghese verso porta Pinciana. Vittorio Emanuele III sarà più fortunato di suo padre quando spese un milione e aspettò quindici anni perchè Pietro Costa a Torino ponesse il Re Galantuomo in piedi sopra un tappeto disteso, chi sa come, a trenta metri d'altezza in

cima a quattro colonne, chi sa perchè, doriche. È vero che allora vi fu un concorso e vi fu una giuria la quale non ebbe paura di dichiarare che quell'eccelso tappeto e le sue frange significavano il trono....

Invece nel monumento del Calandra a Umberto I che sarà alto più di dodici metri, sul basamento di porfido violaceo, il cavallo di bronzo s'alzerà obliquo, puntando sulle gambe davanti, inarcando il collo, chinando la testa fuori dalla ripida linea della piramide tronca; e il re, col pastrano abbottonato che ne modellerà il torso robusto e gli svolizzerà dietro le gambe, con le piume dell'elmo alzate dal vento che gli soffierà alle spalle, si volgerà di fianco, la testa alta e ardita, una mano con le redini sull'arcione, l'altra appoggiata dietro sulla groppa del cavallo. Ma uno degli spigoli del basamento sarà tagliato a sostenere una figura allegorica di donna ammantata, tragica e solenne, modellata con la sobrietà che lo stesso porfido richiede, il capo chino sotto il peso del manto, le due braccia tese indietro, le mani aderenti al masso quasi a difenderlo. Ai due lati saranno incastrati nel porfido due bassirilievi di marmo bigio dove figure nude, di classico sapore, rappresenteranno in uno la lotta contro il male, nell'altro la lotta contro lo straniero. I larghi e bassi gradini attorno al monumento, anch'essi di porfido, saranno per due parti, chè il terreno è in declivio, sepolti dalla terra e dall'erba del prato. E uno dei pregi che alla fine appagheranno i più ostili, sarà appunto l'armonia pittoresca di quella statua di bronzo verde e di quel blocco di porfido viola col parco e col bosco at-

torno, sul poco cielo che splenderà tra i tronchi altissimi dei pini.

In un angolo dello studio dove da due anni Davide Calandra lavora a questo bozzetto, biancheggia il bozzetto del monumento ad Arnaud, condottiero dei Valdesi. Ma tutte le pareti sono tappezzate da grandi fotografie della pineta di Villa Borghese, e sopra una tavola posano piccole lastre gregge o levigate del porfido violaceo della base, del marmo bigio dei bassirilievi: la tavolozza dello scultore. Perchè questo è uno dei segreti dell'arte monumentale di Davide Calandra che vuole essere libera da tutte le architetture tradizionali: il continuo pensiero del luogo dove un monumento sorgerà, e della materia in cui sarà fatto. Egli dice:

— I nostri monumenti eroici per obbedire all'architettura e a un dato stile, finiscono a mancare d'architettura, cioè d'insieme. Non è un paradosso. Guarda qui a Torino il monumento del Marocchetti a Carlo Alberto, quello del Duprè a Cavour: due grandi opere, spezzate e scomposte dalle cornici, dalle basi, dai capitelli, proprio dalla così detta composizione architettonica. Invece un monumento ha da essere tutto d'un pezzo, un corpo solo, senza interruzioni, senza elementi estranei ed antichi, un corpo che abbia una sua ossatura tipica, creato dal capo ai piedi per esprimere con precisione, forza o bellezza, speranza o tristezza, dolore o tranquilla saviezza. È ora di liberarsi dalle catene dei vecchi stili, di dire con un linguaggio nostro quel che abbiamo da dire noi. Un monumento con cento figure dev'essere espressivo e com-

patto come una statua sola. Per quanto tempo un monumento a un guerriero e a un filosofo, a un poeta e a un papa sono stati composti con le stesse norme, gli stessi profili, gli stessi piedistalli, gli stessi ornati? È ora di finirla. Io, per conto mio, l'ho finita....

Poi si riprende, accende una centesima sigaretta e soggiunge, corretto e discreto:

— Con questo non voglio dire che anche quelli altri monumenti non possano essere opere d'arte eccellenti....

Il commendatore Davide Calandra da sedici anni è membro autorevolissimo della Giunta superiore delle Belle Arti.

Due anni fa, di giugno, andai a Pistoia, a vederlo, alla fonderia Lippi, fabbrica d'eroi. Nella sua «uniforme» di tela azzurra a mille righe bianche, stava sul palco a ritoccar la cera della grande statua di Giuseppe Zanardelli, e dalla cera verde emanava per tutto lo stanzone l'odore acuto della trementina. Un ragazzo lì presso gli scaldava sopra un fornello gli strumenti, e le raspe e i riccioli e le code, e gli manipolava i pastelli della cera.

Lo scultore pareva volesse rimodellar tutta la statua, certe volte raschiava via l'intero strato di cera, incontrava l'anima di terra, intaccava bravamente anche quella, poi vi rischiacciava su col pollice la cera tepida, e s'allontanava d'un passo a veder l'effetto. La statua dello Zanardelli, con un gancio al sommo della testa era appesa per una catena a una specie di grue ed egli se la faceva docilmente volgere or di qua or di là, ora per aggiun-

gere una ciocca ai capelli sulla nuca, ora per accentuare un solco nelle cartilagini delle orecchie, ora per addensare più ombra in una piega della toga. E mentre la statua girava e girava, si finì a parlar di politica lì sul palco a cinque centimetri da quel gran volto verde, ossuto ed arguto, che lo scultore graffiava, bruciava e accarezzava.

— Non sei candidato alle elezioni comunali di Torino?

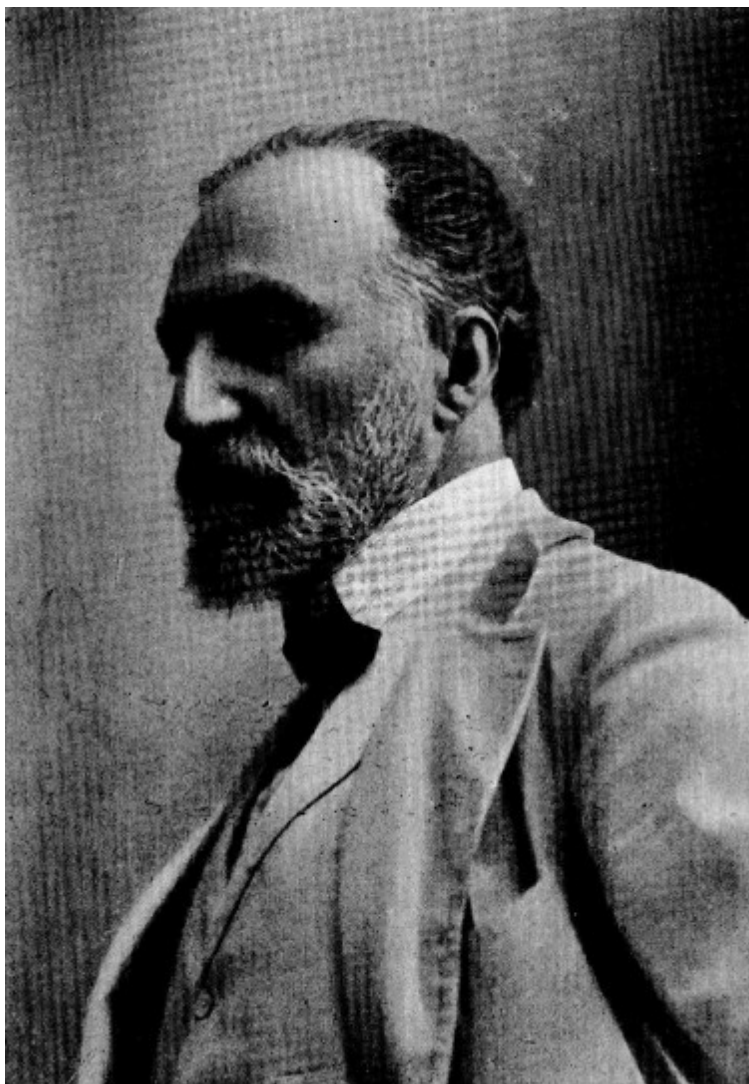
— Da molti anni fuggo ogni tentazione di vita pubblica. Ho troppo da fare. Ma ti confesso che ci vuole tutto l'amore che ho per l'arte mia, a tenermene lontano. Secondo me, è un gran male che gli artisti trascurino le cose politiche e amministrative, per gridare poi che quei consessi sono incompetenti. Ogni cittadino ha il dovere d'occuparsi di politica e d'amministrazione della cosa pubblica, come può.

— Ma allora per le elezioni comunali avresti dovuto....

Davide Calandra schiacciò un pastello di cera dietro l'orecchio di Giuseppe Zanardelli:

— Lista concordata? Liberali e clericali? Ah no, cento volte no!

E perchè il Calandra è miope e in quel punto il lavoro delle sue dita sulla cera era molto delicato, quell'esclamazione egli la lanciò nel grande orecchio di Giuseppe Zanardelli. Mi parve che tutta l'enorme statua ne fremesse di piacere, in un brivido. Ma forse era il sole che passando tra due nuvole veloci aveva acceso in un lampo i lustri della cera....



GUGLIELMO CIARDI.

Guglielmo Ciardi.

Il 19 gennaio del 1868 il pittore Federico Zandomenghi veneziano che a Firenze aveva vissuto molti anni in intimità d'amicizia e di lavoro coi più fervidi novatori dell'arte sua, scriveva a Telemaco Signorini: «Nel latore di questa lettera ti presento il signor Ciardi Guglielmo pittore veneziano che intraprende un viaggio artistico istruttivo e desidera conoscere il buono e il meglio di Firenze. Non ho trovato chi più di te sia al caso di dirigerlo in fatto d'arte. Non aggiungo altre parole in proposito di questo mio amico perchè si farà conoscere ed apprezzare ben presto da sè stesso».

Guglielmo Ciardi aveva già ventisei anni: un bell'uomo, alto, il petto largo, gli occhi azzurri e felici, una barbetta bionda e rada divisa sul mento, i capelli castani e ondulati, un'eleganza corretta che dovette piacere all'inglesissimo Signorini, una certa aria soddisfatta di figlio-

lo di buona e agiata famiglia che, tra gli artisti del caffè Michelangelo di via Larga in lotta col trattore e col padron di casa, si sentiva sicuro di ritrovar sempre a Venezia un buon borghese di padre puntuale a nutrirlo e ad alloggiarlo con comodità. Suo padre Giuseppe che era stato sotto gli austriaci segretario nella Contabilità di Stato, aveva voluto che il figlio finisse i suoi studi classici al liceo di Santa Caterina, che ora è il liceo Marco Foscarini, e aveva sperato di farne un notaio. La mamma, no, lo aveva capito prima, fin da quando aveva veduto che anche in ginnasio di tutte le materie di studio il suo Guglielmo preferiva la geografia per la buona ragione che v'erano le «carte» da acquarellare.

— Fin da quel tempo il giallo era per me il re dei colori. «Cara mamma, quando mi compri la scatola dei colori, comprami molto giallo», le scrivevo dalla campagna durante le vacanze.

E di colori ne consumò tanti che per rendere utile a qualche cosa tutto quello sciupio anche il padre acconsentì a mandarlo all'Accademia: Nell'Accademia di Venezia dove il Molmenti e il Grigoletti insegnavano figura, era una cattedra di paesaggio come all'Accademia di Napoli. Ve l'aveva fatta istituire il padre di Eugenio de Blaas, pittore anche lui, che dopo il 1866 era tornato a Vienna. E la cattedra v'è ancora: l'occupa Guglielmo Ciardi. Soltanto allora, sotto l'Austria, era più ricca, e ai quattro o cinque allievi più bravi il Governo dava ogni estate una sommetta perchè andassero a studiare in campagna a loro agio....

Il Ciardi partì per Firenze appena uscito dall'Accademia. V'era raccomandato alla famiglia d'Arturo Faldi il quale allora aveva, credo, dodici anni e non pensava a diventare pittore. I Faldi lo presentarono a Diego Martelli, il più ardente dei critici in difesa delle nuove teorie d'arte, e Diego Martelli lo condusse al caffè Michelangelo a porgere al terribile Signorini la commendatizia dello Zandomenghi. Il Signorini lo squadrò:

— Benissimo. La più bella cosa che un pittore possa fare in Firenze, è andarsene in campagna. Domattina di buon'ora verrà con me a Fiesole a fare uno studio.

— Con lei? – rispose l'altro col cuore in gola.

— Proprio con me. Parleremo *venessiano* – annunciò il Signorini che parlava fiorentino anche Londra.

E la mattina dopo alle porte di Fiesole:

— Fermiamoci qui. Lei si segga dove vuole.

— Prima si segga lei.. Così io mi metto lontano. Se lei mi vede, non lavoro.

Lavorò lo stesso per due o tre mattine e il suo studio lo vendette subito al Pisani, un intelligente mercante di quadri che era il piccolo Goupil di Firenze. Da allora, Guglielmo Ciardi ha sempre venduto, tutto e subito. Aveva con sè molti quadretti dipinti a Venezia, ma sebbene poco dopo li mostrasse in Napoli al Morelli pel quale aveva una lettera del Molmenti, in Firenze non osò mostrarli a nessuno di quei giudici spietati pur tutti di fama tanto inferiori al Morelli. A Firenze Guglielmo Ciardi preferì ascoltare. Silenzioso, un po' timido, restava per ore seduto in un angolo del caffè a fumare il suo

sigaro e ad ascoltare le dispute feroci, le demolizioni inesorabili, gl'inni alla «macchia» e al chiaroscuro, ai rapporti tra i colori, all'intonazione che si potevano ottenere solo con la «macchia». Ne ho parlato a lungo parlando del Signorini e del Fattori. La *Madonna della seggiola*, un orrore; il porco nero del Cabianca dipinto contro un muro bianco, una meraviglia. E tra gli epigrammi incisivi come sentenze di morte, tra le burle spesso selvagge, tra il feticismo pei nuovi dogmi che diventavano più inesorabili delle vecchie regole accademiche, tra gli entusiasmi pei più grami e pallidi studioli fatti dal vero e l'odio pei musei anche se contenevano dieci Raffaello e dieci Michelangelo, il buon senso goldoniano del giovane veneziano trovava subito la via giusta. Anche oggi egli dice:

— A Firenze udendo parlare quei pittori ho imparato più che a Venezia vedendo dipingere tutti i professori dell'Accademia. Essi mi insegnavano non la pratica meccanica dell'arte mia, ma il mio diritto ad essere indipendente, a essere sincero, a essere io....

Ogni anno, da allora fino al 1874 quando si sposò, il Ciardi tornò a Milano, a Roma, a Napoli, andò a curare i suoi affari e le sue vendite anche in Germania ed in Francia. Ma solo da Firenze vennero alla sua arte l'amore per la semplicità e per la discrezione, l'odio per la magniloquenza che allora quanto adesso rimbecilliva artisti e scrittori italiani, l'abitudine di dipingere i suoi paesi tutti dal vero, la passione per la propria regione dove un

paesista è più istintivamente pronto a riflettere sè stesso e il proprio sentimento nell'opera sua.

Certo, quel che gli insegnarono quei liberi maestri, egli seppe adattarlo alla propria originalità e anche alla propria tradizione. Infatti fin da allora egli veneziano adoperò nel dipingere una pasta più spessa dei toscani, nei fondi luminosi come nelle ombre, ottenendo rilievo e distanze solo con la precisione del modellare e con la qualità dei toni. Fin d'allora egli seppe raggiungere quell'unità d'atmosfera e d'intonazione che era in quei tempi il segreto tormento dei paesisti romani e fiorentini e lombardi, e che a un pittore nato sulla laguna dove tutto trascolora al minimo mutar d'una nube, riusciva più facile e naturale. Infine egli conterraneo d'Antonio Canal e di Francesco Guardi, anche dentro quell'ultimo fragor di polemiche tra i realisti ormai vittoriosi e i romantici e gli accademici ormai rassegnati a gemere sul finimondo e ad accontentarsi d'una cattedra e d'una commenda in cambio della gloria, poteva capire o almeno sentire più presto degli altri che il così detto realismo non era affatto un'audacissima rivoluzione ma semplicemente un logico ritorno alla tradizione dei grandi maestri.

Qualche volta, s'intende, anch'egli s'è ingannato e ha creduto che tutto il vero fosse buono a dipingere, così a caso, senza sceglierlo e senza trasformarlo secondo l'interna emozione, sedendosi all'aperto dovunque gli capitasse, purchè fosse all'aperto. Ma i suoi paesi e le sue marine migliori, quelle che son proprio sue e lo rappre-

senteranno vivo anche fra cent'anni, sono quelle in cui egli ha trovato tra il vero e sè stesso una concordanza intima e necessaria. Il *Messidoro* lo dipinse nel 1883 così.

Aveva appena comprato la sua villa a Quinto al Sile, sulla larga strada ombreggiata di platani, in mezzo alla rete lucente delle sorgenti, dei ruscelli, dei canali, dei laghetti dove il cielo si sprofonda tra i giunchi, quando una mattina aprendo la finestra dello studio vide sotto il sole quel gran campo per metà mietuto e i piccoli uomini immersi nella luce e i filari degli alberelli diritti come ripe su quel mare verde giallo e le colline lontane, e afferrò una tavoletta e si mise a dipingere con furia. Da giù i ragazzi chiamavano: — *Papà, xe ora de disnàr...* — *Magnè, fioi, no posso....* — *Papà, te aspetemo.* — *Ti morirà de fame se ti me aspeti. Magnè, fioi!* — E alla sera, per non perdere tempo andando fino a Venezia, fece cucire da sua moglie due strisce di tela da lenzuoli, senza nemmeno farla bagnare: — *Tagia! Cusi! Fa presto!* — E se la preparò da sè, e in otto giorni il gran quadro che a Milano, a Berlino, nell'87 a Venezia, gli dette medaglie d'oro ed applausi e venne comprato dallo Stato, fu finito sul vero. Se poi s'è screpolato ed è stato rintelato e restaurato, la colpa, lo so, è di quella furia. Ma Ciardi, quand'è un gran paesista, è così. E non si pente e sui quadri finiti non torna.

— Fare e non toccare! *I quadri va in malora se i xe titignai.* Se non va bene, via tutto! E si ricomincia tutto.

Perciò è logico che egli sorrida di pietà ai ricami dei divisionisti e dei puntinisti, alle ansiose curiosità di tanti suoi colleghi veneziani ricercatori della tecnica antica, alchimisti e anatomisti sopra ogni frammento di tela del Tiziano o del Tintoretto.

— La miglior tecnica è quella più semplice. Il divisionismo! Gli antichi! *Ghe vol el soramanego!* Una buona tela a gesso, e il gesso non è mai abbastanza perchè assorbe l'olio e lascia il colore puro. E quando il gesso è ben secco, una buona preparazione di color d'oro in ombra.... Te l'ho detto: fin da ragazzo adoravo il giallo. *E po', piturar, piturar, piturar, col vero davanti, la man pronta, l'olio sicuro e un pocheto de cuor drento.* Tutt'al più lasciar riposare un po' il quadro, tornarci su con qualche tocco leggero, qualche velatura, qualche accento.... Questa è la pittura! Gli antichi? *Li amiro, ghe fasso de capelo.... Paroni illustrissimi!* Ma il Canaletto e il Guardi hanno fatto come ho fatto io: un buon ombrello bianco e il vero. Anzi loro qualche volta non devono averci avuto nemmeno l'ombrello bianco.

Nel suo studio a Venezia tutto quel che ho trovato d'antico è stato un vasetto da farmacia di ceramica bianca e turchina: gli serve per ficcarci dentro i pennelli puliti.

— E la fotografia?

— Bell'arte la fotografia. Rispettabilissima. Ma è un'altra arte e non ha niente a spartire con l'arte mia.

E il grande paesista passa la metà dell'anno in campagna, meglio ancóra, nelle sue campagne: il luglio a

Quinto al Sile, l'agosto ad Asiago, dal settembre al novembre ancora a Quinto, poi a Venezia fino alla nuova estate. E da questi luoghi non si muove più, non vuole muoversi più. Anche Francesco Guardi in ottant'anni di vita non si mosse da Venezia che una volta sola, per andare a Mastellina nel Trentino a riveder la casa dov'era nato suo padre.

E di Quinto, Ciardi conosce tutti gli alberi, e della Laguna tutte le onde. Lo rivedo a poppa del vaporetto tra San Marco e i Giardini; in piedi, il bastone appoggiato sul sedile, e sul pomo le mani che egli ha fini rosee curate, le unghie lustre come quelle d'una damina del Longhi. V'era un gran sole sull'acqua, un gran fumo grigio via dalla Giudecca, due nuvolette bianche sopra la Dogana.

— *Varda che slusor! In certi zorni le piere xe bianche che le par neve.* E un minuto dopo, una nuvola.... Ecco, guarda! Arriva quel fumo da laggiù. Le pietre sembrano di cenere e di carbone. Che bellezza! Bisognerebbe aver cento braccia, campar mille anni ed essere sempre lì a lavorare, a lavorare.... Ma non si hanno che due mani, anzi una sola, perchè quest'altra non è buona che per reggere la tavolozza. E si diventa vecchi subito.... *Sessantase, ti capissi? I xe sessantase!* Ma son forte come quando ne avevo venti. E per fortuna so qualche cosa più d'allora....

— Ne hai dipinte di queste onde.... Le conosci ormai....

Egli le guardava dall'alto fuggire, una sull'altra, di qua e di là dalla scia.

— *Se le conosso? Le conosso tute, una per una....* — e rideva, dritto, il petto gonfio, felice come un innamorato che fa la ruota davanti alla sua bella: — *Le conosso tute.*

E le piccole onde gli fuggivano intorno: e ridevano anche loro.

Ma di due opere Guglielmo Ciardi è veramente soddisfatto: dei suoi figli. Sono due pittori Giuseppe ed Emma. Beppe è un buon gigante taciturno che vive in campagna anche più a lungo di suo padre. Appena i pioppi sul Sile metton le prime foglie, lascia Venezia dove del resto vede pochi pittori e lavora quanto dieci pittori. All'Università di Padova ha studiato scienze naturali, ma anch'egli ha dipinto fin da bambino. Per ore restava immobile a veder lavorare suo padre; poi appena questi esciva, cominciava a sporcar fondi di scatole e pezzi di cartone. E il padre tornava, lo scopriva spaurito dietro una tela, le mani dietro la schiena, il grembiule variopinto: — *Ti gà le man sporche de color.* — *No, papà.* — *Sì, papà! Ti gà piturà.* — E l'altro, umile, a testa bassa, sapendo d'essere più facilmente perdonato se diceva d'aver rispettato il programma della scuola: — *No, papà. Go disegnà....* — Adesso in campagna è innamorato dei buoi, nella Laguna delle vecchie case e delle vecchie chiese che si vanno demolendo. Al delicato sentimento dei peschi e dei mandorli fioriti sopra un prato di verde chiaro contro un cielo leggero ch'egli nei suoi quadri più giova-

nili dipingeva lento a fili di bianco e d'azzurro, è succeduto in lui un senso più virile e profondo della realtà. La sua pennellata grassa sicura avvolgente modella adesso e dipinge; e corrono su cieli ariosi nuvole gonfie contro orizzonti infiniti. Tutto il quadro si sente sottoposto a quei cieli. Il cielo non è per lui un fondo, è il soggetto stesso del quadro. Quando in una mostra gli sarà concesso di raccogliere cinquanta o cento dei suoi quadretti d'animali e delle sue vedute veneziane, da Murano alla Giudecca, questo solitario che talvolta si lascia traviare componendo per le esposizioni tele troppo vaste, apparirà un maestro di rude sincerità, uno dei pochissimi pittori giovani che niente devono agli stranieri e che lavorano per amor del lavoro e per sé stessi. E le sue limpide opere potranno con nobiltà figurare nei musei accanto agli antichi solo perchè non avranno voluto nascendo mascherarsi da vecchie.

Un poco si maschera Emma Ciardi, e non ne avrebbe bisogno. La stessa sicura pennellata del padre e del fratello, coi colori in sordina. Alle sonore e piene musiche dei suoi, ella risponde con arie di minuetto e di gavotta «per soli legni». Il settecento l'ha ammaliata, e anche quando ella pone le sue damine in parrucca e in guardinfante, i suoi cavalieri in velada o in tabarro dentro giardini e parchi settecenteschi studiati dal vero (e da Boboli a Schönbrunn, da Caserta a Versailles, da Strà a Potsdam credo che ella abbia giovanissima già visitati e studiati tutti i più leggiadri e più fastosi giardini lasciatici dal settecento) un velo di sogno si frappone nel qua-

dro definitivo tra lei e la realtà. Ella ricorda più che vedere; ricorda Watteau e Lancret, Guardi e Fragonard, Canal e Bellotto. Ma li ricorda con una nostalgia tanto squisita, taglia il suo quadro con tanta sagacia, aggruppa le figure con una grazia tanto femminile, intona i colori con tanta armonia, pennelleggia con tanta maestria che chiederle altro sarebbe più che pericoloso, inutile. È quello che è: una piccola delizia. E sente i suoi limiti come una pianista che sa quanti tasti può chiuder tra il pollice e il mignolo; e non sbaglia mai.

Chi non la conosce, può dai languidi temi della sua pittura immaginarla gracile, pallida, un po' leziosa e «morbinosa». Invece anch'ella è alta, valida, semplice, virile, di poche parole e di molto lavoro. Nella primavera scorsa a Londra nelle Leicester Gallerie ella ha esposto settanta opere sue, – a Londra dove il suo antenato spirituale, Antonio Canal, andò centosessant'anni fa quasi in trionfo. E il successo è stato così sincero ed immediato che il primo giorno ella ha venduto la metà dei quadri che aveva esposti.

Parliamo del viaggio e della mostra passeggiando lungo il Sile. Mentre il sole scende in un gran silenzio d'oro, Beppe che era a dipingere non so dove, ci raggiunge in bicicletta, alzando sul manubrio una tavolozza grande come una vela. Una frotta d'anatre ci segue starnazzando in un ruscello. Dietro un mulino una donna vien raccogliendo il bucato steso sopra una siepe. La

strada bianca è striata d'ombra dal sole che batte obliquo sui pioppi e sui platani.

— Guarda il bianco di quei panni in trasparenza, e il bianco sordo della strada....

— E quell'erba dietro....

— E il riflesso bianco nell'acqua....

Guglielmo Ciardi è lì fra i due figlioli e non ode altro. Londra, Monaco, Venezia, le esposizioni, il pubblico, le vendite, tutto scompare per loro davanti all'incanto di quei bianchi, tra l'acqua e il prato, sotto il cielo soffuso d'oro. Ripenso alle antiche famiglie di pittori veneziani dove i più giovani lavoravano intorno ai loro maggiori, stretti nello stesso lavoro e nelle stesse ansie: il Tintoretto tra Marietta e Domenico, i due Tiepolo a Zianigo poco lontano da qui, Antonio e Bernardo Canaletto, Pietro e Alessandro Longhi. Ricordi eroici che farebbero sorridere i miei compagni se li enunciassi ad alta voce. Le anatre ci raggiungono nel canale e starnazzano e stridono e ci assordano.

— *Tasè, maledete. Ti vedi: el xe el publico....*

INDICE DEI NOMI CITATI IN QUESTO VOLUME.

A

Abbati Giuseppe
Ademollo Carlo
Aleari Alearo
Alma Tadema L.
Altamura Saverio
Angeli Diego
Angioli Maurizio
Appiani Andrea
Argenti Giosuè
Arnaud Augusto
Avondo Vittorio

B

Balzico Alfonso
Banti Cristiano
Barbella Costantino
Barberi Enrico
Barrès Maurice
Barzaghi
Barzaghi-Cattaneo Antonio
Bazzani Luigi
Bazzaro Leonardo
Bechi Luigi
Bedini Paolo
Beltrami Luca
Benvenuti Pietro
Berteaux Emile
Bertini Giuseppe
Besnard Albert
Bezzi Bartolomeo
Bezzuoli Giuseppe
Bianchi Mosè
Biseo Cesare
Bistolfi Leonardo
Bode Wilhelm
Boecklin Arnold
Boggiani Guido
Boito Arrigo
Boito Camillo
Boldini Giovanni

Bonington R. P.
Boninsegna Egidio
Borgese G. A.
Borrani Odoardo
Brancaccio Carlo
Breton Jules

C

Cabianca Vincenzo
Cabrini Angiolo
Cagnola Luigi
Calame Auguste
Calandra David
Calandra Edoardo
Calderini Marco
Camerana Giovanni
Cammarano Michele
Campriani Alceste
Camuccini Vincenzo
Cannicci Niccolò
Canova Antonio
Capuana Luigi
Carcano Filippo
Carducci Giosuè
Carelli Consalvo
Carlandi Onorato
Carnevali Nino
Casciaro Giuseppe

Cavallotti Felice
Cecioni Adriano
Celentano Bernardo
Cellini Giuseppe
Cena Giovanni
Cezanne Paul
Charpentier Alexandre
Chialiva Luigi
Chiggiato Giovanni
Chirtani (Archinti) Luigi
Ciardi Emma
Ciardi Giuseppe
Ciardi Guglielmo
Coleman Enrico
Consoni Nicola
Conti Angelo
Corot Camille
Costa Nino
Costa Pietro
Costantino Domenico
Cremona Tranquillo
Croce Benedetto
Coubert Gustave
Couture Thomas

D

Dalbono Carlo Tito
Dalbono Cesare

Dalbono Edoardo
D'Ancona Vito
D'Andrade Alfredo
D'Annunzio Gabriele
D'Aubigny Ch. F.
D'Azeglio Massimo
De Amicis Edmondo
De Blaas Eugenio
Decamps A. G.
De Chirico Giacomo
Degas E. H. G.
Delacroix Eugène
Delleani Lorenzo
De Maria Giacomo
De Maria Mario (vedi Marius Pictor)
De Nittis Giuseppe
De Sanctis Giuseppe
Desboutin M. G.
De Vivo Tommaso
Di Giacomo Salvatore
Dini Dario
D'Orsi Achille
Duprè Giovanni
Duran Carolus

F

Faccioli Raffaele
Faldi Arturo

Fattori Giovanni
Favretto Giacomo
Ferrari Ettore
Ferrigni P. F. L. (Yorick)
Filippini Francesco
Fontana Ernesto
Fontanesi Antonio
Forain J. L.
Fortuny Mariano
Fradeletto Antonio
Fragiacomo Pietro
Frémiet Emmanuel
Fucini Renato

G

Gallori Emilio
Gamba Enrico
Gastaldi Andrea
Gemito Vincenzo
Gérôme Léon
Giacosa Giuseppe
Gigante Giacinto
Gignous Eugenio
Gioli Francesco
Gordigiani Michele
Goupil
Grandi Giuseppe
Grigoletti Michelangelo

Grosso Giacomo
Grubicy Vittore
Guerrazzi F. D.

H

Hayez Francesco
Hubert Robert

I

Induno
Ingres J. A. D.

J

Jerace Vincenzo
Juvara Aloisio

L

La Bella Vincenzo
Lampugnani Achille
Lanfredini Alessandro
Lanzirotti A. G.
Laurenti Cesare
Lavery John
Lega Silvestro
Leibl Wilhelm
Leighton Frederick
Levi Primo
Lipparini Ludovico

M

Maccari Cesare
Maffei Andrea
Mancini Antonio
Mancinelli Giuseppe
Manet Edouard
Marchetti Augusto
Mariani Cesare
Mariani Pompeo
Marius Pictor (vedi De Maria Mario)
Marocchetti Carlo
Martelli Diego
Martin Henry
Martini Ferdinando
Massarani Tullo
Maupassant (De) Guy
Mentessi Giuseppe
Mesdag H. W.
Meunier Constantin
Michetti F. P.
Michetti Quintilio
Michis Pietro
Migliara Giovanni
Migliaro Vincenzo
Millet J. F.
Miola Camillo
Molmenti Pompeo
Monet Claude

Mongeri Giuseppe
Monteverde Giulio
Moradei Arturo
Morani Alessandro
Morbelli Angelo
Morelli Domenico
Morello Vincenzo
Muzzioli Giovanni

N

Nencioni Enrico
Netti Francesco
Nomellini Plinio
Nono Luigi

O

Orvieto Adolfo e Angiolo

P

Pagliano Eleuterio
Palizzi Filippo
Pàntini Romualdo
Panzacchi Enrico
Pascarella Cesare
Pasini Alberto
Passini Ludwig
Pastoris Federigo
Patini Teofilo

Pellizza Giuseppe
Pisani Luigi
Pitloo Antonio
Podesti Francesco
Pointeau Stanislao
Pollastrini Enrico
Porta Carlo
Postiglione Salvatore
Praga Emilio
Previati Gaetano
Puccinelli Antonio
Puvis de Chavannes P. C.

R

Ranzoni Daniele
Raymond Ludovico
Rayper Ernesto
Renoir Auguste
Reutlinger
Ricci Alfredo
Ricci Corrado
Rivalta Augusto
Rodin Auguste
Rosa Ercole
Rossano Federico
Rossi Scotti Lemmo
Roty
Rousseau Théodore

Rubino Edoardo
Ruskin John

S

Sacchetti Beppe
Sacchetti Enrico
Sartorio G. A.
Seeger Ernst
Segantini Bianca
Segantini Giovanni
Selvatico Pietro
Selvatico Riccardo
Sernesi Raffaello
Serra Luigi
Signorini Egisto
Signorini Giovanni
Signorini Telemaco
Smargiassi Gabriele
Sorbi Raffaello

T

Tabacchi Odoardo
Tadolini Adamo
Taglioretti Luigi
Tallone Cesare
Tassara G. B.
Tesorone Giovanni
Tito Ettore

Tivoli Serafino
Tofano Edoardo
Toma Gioacchino
Tommasi Adolfo
Tosti F. P.
Trentacoste Domenico
Troyon Constant
Tumiati Domenico
Turner J. M. W.

U

Ugo Antonio
Ussi Stefano
Uzielli Gustavo

V

Valadier Giuseppe
Van Haanen Cecil
Vassallo L. A.
Verga Giovanni
Vertunni Achille
Vetri Paolo
Villegas Josè

W

Whistler J. M. N.

X

Ximenes Ettore

Z

Zandomeneghi Federico

Zezzos Alessandro

Zola Emilio

Zona Antonio