

# Silvestro Lega

*Da Bellariva al Gabbro*

A cura di  
Francesca Dini

*Pensieri sul Risorgimento*  
di Carlo Azeglio Ciampi

*Contributi di*  
Cosimo Ceccuti, Francesca Dini,  
Piero Dini, Carlo Sisi

*Schede a cura di*  
Rossella Campana

# Silvestro Lega *Da Bellariva al Gabbro*

a cura di Francesca Dini

Castiglioncello

Centro per l'arte Diego Martelli - Castello Pasquini

19 luglio - 19 ottobre 2003

sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica

CARLO AZEGLIO CIAMPI



Comune di Rosignano Marittimo  
Assessorato alla Promozione  
della Cultura e delle Pari Opportunità

REGIONE  
TOSCANA



Con il Patrocinio  
della Giunta Regionale Toscana

Con la collaborazione della  
Galleria d'arte moderna  
di Palazzo Pitti, Firenze

#### Comitato scientifico

Cosimo Ceccuti, Francesca Dini, Piero Dini, Carlo Sisi

#### Coordinamento scientifico

Francesca Dini

#### Direzione della mostra

Vincenzo Brogi, Valeria Tesi

#### Segreteria organizzativa

Serena Ferrucci, Francesco Luschi

#### Ufficio Stampa

Cristina Pariset

#### Progetto di allestimento

Piero Guicciardini, Marco Magni

#### Allestimento

Armunia - Festival Costa degli Etruschi

#### Fotografie

Remo Bardazzi, Firenze

Foto Arte, Livorno

Foto Selecta, Viareggio

Studio Fotografico Milani, Piacenza

Foto Prisma, Genova

Foto Studio Saporetto, Milano

#### Assicurazioni

Le opere esposte sono assicurate  
con alcuni Sottoscrittori dei



tramite il broker

**Willis**

Willis Italia spa

#### Trasporti

Borghi International, Arteria srl

#### Servizio di vigilanza

Tyche, Armunia, Fedelpol

La mostra è resa possibile dalla generosa collaborazione dei collezionisti privati ai quali esprimiamo la nostra gratitudine. Ringraziamo la Dott.ssa Alessandra Mottola Molino del Comune di Milano e il Direttore delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano Dott. Ermanno Arslan, il Museo Don Giovanni Verità del Comune di Modigliana e il Sindaco A. Maria Continelli, il Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno e l'Assessore Dario Matteoni, il dottor Guido Gandino del Comune di Genova e la Direttrice delle Raccolte Frugone Dottoressa Maria Flora Giubilei, il direttore del Museo Ricci Oddi di Piacenza Dott. Stefano Fugazza.

La curatrice, i promotori e gli organizzatori ricordano Mario Taragoni, figura illuminata e sensibile che tra i primi comprese e amò la modernità di Silvestro Lega; essi desiderano manifestare la più sincera gratitudine alla signora Josie Taragoni per l'entusiasmo con cui sin sul nascere ha accolto il progetto di questa mostra. Generosa di consigli e di incoraggiamento si è fatta amabile ambasciatrice di questa iniziativa.

#### Si ringraziano per la collaborazione i Signori:

Enrico Angiolini, Gian Enrico Barone, Franco Biffi, Sira e Sara Borgiotti, Rinaldo Chericoni, Luigi Colombo, Simonella Condemi, Andrea Dal Pino, Umberto Falchini, Gianfedele Ferrari, Gianfranco Fontaine, Claudia e Pierluigi Gambini, Giorgio Ineri, Ugo Mainetti, Giuliano Matteucci, Marco Mela, Elena Mungai, Vittoria Pancioli Silvestri, Italo Piccini, Compagnia Lavoratori Portuali di Livorno, Antonio Parronchi, Anna Querci, Marisa Romualdi, Enzo Savoia, Gloria Signorelli

Si ringrazia il restauratore Paolo Bellucci per la preziosa collaborazione

Un particolare ringraziamento ad Aide Maltagliati per la generosa e fattiva disponibilità

#### Impaginazione,

Elaborazione immagini e stampa

Polistampa Firenze

#### Progetto grafico copertina

RovaiWeber design

La mostra è stata realizzata con il contributo di:



Cassa di Risparmio  
di Volterra  
dal 1893



Fondazione  
Cassa di Risparmi  
di Livorno



**CORRIERE DELLA SERA**

© 2003 Edizioni Polistampa

Sede legale: Via Santa Maria, 27/r - 50125 Firenze  
Tel. 055.233.7702

Stabilimento: Via Livorno, 8/31 - 50142 Firenze  
Tel. 055.7326.272 - Fax 055.7377.428

<http://www.polistampa.com>

ISBN 88-8304-602-1

## Pensieri sul Risorgimento\*

C'è un bisogno di Patria che unisce giovani, adulti, anziani. Ne è viva testimonianza il successo di tutte le iniziative che promuovono il recupero della nostra storia, della memoria che è in ogni famiglia, in ogni paese, in ogni città d'Italia. Tutto ciò è motivo di fiducia e di speranza.

È anche l'indicazione di un cammino da percorrere.

Se riflettiamo sui caratteri costitutivi, sulle radici del patriottismo degli italiani, la caratteristica più importante è che esso nacque fin dall'inizio aperto all'Europa. La libertà del popolo italiano, la sua unità e indipendenza, venivano da tutti i patrioti legate strettamente alla liberazione degli altri popoli d'Europa, in una prospettiva universale di conquista dei diritti civili. [...]

La passione di quella generazione era arricchita dal senso di responsabilità, formatosi sulla conoscenza della storia e della cultura. Ne sono testimonianza i tanti studenti universitari che hanno combattuto e sono morti – spesso guidati dai loro professori – nelle guerre d'indipendenza. Se il movimento per la libertà italiana non fu mai grettamente nazionalistico, la ragione va ricercata nella loro formazione, nel loro bagaglio culturale e morale, che si è espresso nelle opere di uno stuolo di scrittori, letterati, pensatori quali Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Guerrazzi, Pellico, Cattaneo, grande intellettuale, storico e al tempo

stesso valoroso comandante dei cittadini di Milano nelle Cinque Giornate.

I patrioti italiani furono coraggiosi – mai violenti – perché avevano ideali. Erano pronti a rischiare tutto per il bene comune. Li accomunava la consapevolezza che tutto ciò che potevano fare per la *res publica* doveva essere realizzato nel tempo loro dato dal destino, con tempestività, mettendo a frutto ogni occasione.

Essi furono una classe dirigente onesta, disinteressata, diffusa in ogni città, in ogni paese, in ogni regione d'Italia.

Per questo le libertà civili trovarono forme per realizzarsi progressivamente in un processo storico che si avvale della diplomazia come dei moti popolari; ebbe bisogno della guerra; venne arricchita dai volontari di Garibaldi; trovò un momento fondamentale nei plebisciti e nel voto del Parlamento. [...]

Quale Italia immaginarono i giovani di allora?

L'unità alla quale miravano moderati e repubblicani si raffigurava prima di tutto nell'unità territoriale; ma era sentita ancor più come esigenza di dar vita ad una comunità di valori, come conquista di quei diritti civili che erano germogliati nelle antiche repubbliche italiane descritte dal Sismondi.

Il contributo dato al Risorgimento da tanti letterati, filosofi, artisti, poeti e scritto-

**Carlo Azeglio  
Ciampi**

*Presidente della Repubblica*

\* Il Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi richiama costantemente i cittadini, specialmente i giovani alla coscienza dei valori del Risorgimento, fondamento essenziale della nostra unità e convivenza nazionale, nonché della integrazione europea. Valori e ideali, quelli della patria e della nazione, che furono propri dei pittori della scuola macchiaiola.

Pubblichiamo quindi quale introduzione al catalogo della mostra di Silvestro Lega, combattente nella prima guerra d'Indipendenza e militante democratico e mazziniano nel decennio di preparazione, fra 1849 e 1859, alcuni brani del Presidente pubblicati su la "Nuova Antologia" (in: *La Lezione e l'eredità del Risorgimento*, fasc. 2225, gennaio-marzo 2003), ritenendo che essi bene possano rendere partecipe il lettore del clima ideale di quegli anni gloriosi che videro fiorire con sdegnosa libertà la pittura di questo artista.

ri fu essenziale. L'Italia nacque nelle coscienze prima ancora che sui campi di battaglia e nelle istituzioni della politica. Ed è nelle coscienze che dobbiamo rafforzarla e farla crescere. [...]

Siamo tornati ora a pronunciare, senza remore e senza retorica, giustamente e finalmente, la parola "Patria". È una parola impegnativa, nobile, che fa riflettere. Non la si può pronunciare senza interrogarsi su cosa significa, su quali doveri porta con sé. Per Giuseppe Mazzini "la Patria è una comunione di liberi e d'uguali affratellati in concordia di valori verso un unico fine. La Patria non è un aggregato, è un'associazione. Non vi è Patria dove l'uniformità di quel diritto è violata dall'esistenza di caste, di privilegi, d'ineguaglianze".

Queste parole del Mazzini rilette oggi, mentre celebriamo la costruzione dell'Italia unita, ci inducono a onorare i Padri Costituenti che, nel 1947, seppero realizzare l'ideale dell'unità d'Italia inteso come unità morale e politica delle volontà di uomini e donne, liberi e uguali. Lo fecero iscrivendo i diritti fondamentali del cittadino quale fondamento giuridico della vita stessa della comunità nazionale.

L'alto insegnamento di civiltà di quelle pagine che danno origine alla nostra Repubblica è vivo, operante, fonte di ispirazione anche per le scelte europee che abbiamo fatto e che stiamo per fare.

Carlo Cattaneo definisce la Patria "un comune nascimento di pensieri" e tutto il suo programma federalista è concepito come una forma più ricca di unità, superiore a quella degli Stati accentrati, nella convinzione che la vera unità è quella che conserva il pluralismo e trae forza da esso. E non a caso Cattaneo celebra nei suoi scritti il momento in cui "liguri, subalpini e toscani" nel 1848 adottarono il Tricolore "a segno di unità".

Sulla piazza di San Marco a Venezia, il 22 marzo 1848, Daniele Manin, salito in piedi sul tavolo di un caffè, pronunciò queste parole: "Non basta aver abbattuto l'antico governo, bisogna altresì costruirne uno nuovo, e il più adatto ci sembra quello della Repubblica, che rammenti le glorie passate e le libertà presenti. Con questo formeremo uno di quei centri che dovranno servire alla fusione successiva, e poco a poco, di questa Italia un sol tutto".

E fu proprio l'eroe veneziano il primo Presidente della "Società Nazionale" che impostò il compromesso tra i repubblicani e Vittorio Emanuele, per un programma concreto di indipendenza nazionale.

Solo la Repubblica ha saputo costruire il regionalismo, lo sviluppo dell'autogoverno, delle autonomie locali. Posso testimoniare il senso di soddisfazione e di speranza quando la Costituzione repubblicana accolse il progetto delle Regioni d'Italia. Apparve a noi, giovani di allora, una grande conquista di libertà, un arricchimento per la Nazione. È un programma che oggi trova un nuovo impulso costituzionale, che deve essere portato avanti per promuovere un governo migliore e dunque per sviluppare la coscienza di collaborare tutti alla realizzazione del bene collettivo. [...]

Anche oggi, come allora, le coscienze dei giovani vanno più avanti delle realizzazioni. I giovani d'Europa sentono già l'importanza della bandiera azzurra con dodici stelle, dell'*Inno alla Gioia*; sentono già l'importanza dei legami giuridici e delle libertà comuni che abbiamo conquistato.

Sta in noi essere all'altezza e costruire istituzioni che rendano effettivo l'esercizio della cittadinanza europea. In questo sappiamo di avere il conforto degli ideali, delle speranze, del pensiero e dell'azione degli artefici del Risorgimento d'Italia.

Il percorso espositivo che il Comune di Rosignano Marittimo ha dedicato negli ultimi anni alla pittura macchiaiola ha permesso di arricchire notevolmente le conoscenze che già avevamo intorno ad uno dei movimenti artistici più significativi dell'Ottocento italiano e non solo.

Il patrocinio che la Regione Toscana ha riservato a questi appuntamenti deve essere inteso come uno specifico sostegno al ricco ed approfondito lavoro di documentazione che ha accompagnato lo svolgimento degli eventi espositivi.

Mi riferisco agli aggiornati interventi critici presenti in catalogo, volti a sottolineare le peculiarità di un linguaggio artistico programmaticamente legato alla tradizione toscana ma, al tempo stesso, partecipe dei fermenti che animavano la contemporanea pittura europea, agli studi storici che ne hanno portato in luce aspetti ancora inediti dell'indissolubile intreccio instauratosi tra ricerca artistica e impegno civile e pa-

triottico, negli anni in cui si andava faticosamente costruendo l'Unità d'Italia, fino alla pubblicazione dei carteggi degli artisti e al materiale multimediale che il Centro per l'arte "Diego Martelli" ha voluto produrre con scopi principalmente culturali e didattici.

Appuntamenti espositivi importanti che hanno offerto l'occasione per dare conto di una più generale temperie storico-culturale, per ricostruire i nessi attraverso i quali la pittura macchiaiola si trova ancor oggi a rappresentare un tassello fondamentale per la costituzione dell'identità culturale di molti luoghi della Toscana, per approfondire la conoscenza, come nel caso di questa bellissima mostra dedicata alle ultime opere di Lega, di quegli elementi di modernità che, pure all'interno di una pittura di impianto ancora sostanzialmente figurativo, sembrano preludere alle inquietudini che avrebbero pervaso le ricerche artistiche del secolo successivo.

**Mariella Zoppi**

*Assessore alla Cultura  
della Regione Toscana*



Quando, nell'estate 2000, abbiamo inaugurato il Centro per l'Arte Diego Martelli, con l'intento di rilanciare un percorso di conoscenza intorno alle esperienze che la pittura macchiaiola ha maturato nei nostri luoghi, disegnammo un percorso triennale di grande ambizione: una mostra antologica di Giuseppe Abbati, un omaggio a Raffaello Sernesi, inserito nel più ampio contesto degli anni della maturità della "macchia", un appuntamento rivolto alle ultime ricerche pittoriche di Silvestro Lega.

I tempi erano brevissimi, le cadenze ravvicinate, le difficoltà da superare notevolissime.

Incoraggiati dal successo che ha accompagnato le iniziative promosse negli ultimi due anni ci troviamo oggi a proporre il terzo appuntamento, certamente quello più difficile da realizzare, una mostra sull'ultimo periodo di Silvestro Lega, quello che il pittore trascorse al Gabbro, nella campagna e sulle colline retrostanti Castiglioncello.

La statura del personaggio, nobile in quanto artista e patriota, la possibilità di esporre dipinti che da molti anni non comparivano in pubblico, l'interesse critico dell'ultima "concitata" stagione del pittore, la possibilità di ampliare, come già era avvenuto con i dipinti di Abbati realizzati a Ca-

stelnuovo della Misericordia, la visuale dalle spiagge e dai campi assolati di Castiglioncello ad altri angoli suggestivi del nostro territorio, ci hanno fornito l'entusiasmo e l'energia necessari per portare a compimento il progetto.

Credo di poter affermare che i nostri sforzi sono stati premiati.

Grazie alla lungimiranza dell'Assessore Nicoletta Creatini, alla competenza e all'entusiasmo del Comitato Scientifico, alla disponibilità dei collezionisti pubblici e privati, alle capacità di tutti gli operatori a vario titolo coinvolti nella iniziativa, ci troviamo oggi a presentare più di sessanta opere di Lega, tutte ascrivibili al periodo meno studiato della sua lunga vicenda artistica.

Si tratta di opere che vibrano di straordinaria modernità e che ci portano, con una singolare commistione di spregiudicatezza e discrezione, alle soglie dell'arte del '900.

Proprio su questa modernità vorrei porre l'accento, formulando l'augurio che il Centro Martelli possa continuare negli anni a rendere omaggio a tutti quei personaggi, letterati, artisti, politici, che, a partire dall'Ottocento, hanno contribuito a rafforzare il legame di Castiglioncello con la più ampia società civile, culturale e politica.

**Gianfranco  
Simoncini**

*Sindaco del Comune  
di Rosignano Marittimo*



Siamo spesso portati ad accostare la pittura alla poesia, quali elementi inscindibili dell'arte e, quindi, della vita; ciò è ancor più vero quando si parla dell'opera di Silvestro Lega.

Forse è proprio quello a cui tendiamo nell'intraprendere il difficile e magico percorso di questa mostra: tentare di dimostrare quanto in un artista così originale ed atipico convivessero quotidianità con spiritualità, purezza delle linee come delle forme con nobiltà e rispetto delle figure ritratte, leggerezza e sogno con dolore.

L'operazione di alto valore scientifico e di ricostruzione di quegli anni così intensi che lo condussero da Piagentina a Gabbro, frazione del nostro Comune fortemente evocativa del suo animo, ma anche delle sue solitudini e del suo soffrire, non potrà essere disgiunta, tuttavia, dall'osservazione stupita e ammaliata, di fronte a certi ritratti e a certa campagna toscana, anche dello spettatore meno preparato.

Mi pare di cogliere in queste opere, e lo dico più da persona appassionata che non artisticamente attrezzata, un purismo intatto, che sembra restare tale anche nella sintetizzazione del vero, operato dalla mac-

chia, e, al contempo, taluni contrasti cromatici o passaggi di luce, che, tuttavia, lasciano incontaminata la personalità delle figure come il fascino della campagna.

Tutto ciò è possibile e visibile grazie a quei quadri che sono stati e restano il manifesto di un artista che non ha mai avuto uno studio stabile e di un uomo, nonostante tutto, eternamente innamorato della figura femminile come della vita.

Ci riteniamo davvero fortunati e privilegiati a poterne ancora percepire l'eco nei paesaggi, negli scorci e nei ricordi documentati, seppure nella speranza di mantenerci all'altezza di una simile eredità.

Un grazie sentito, pertanto, a tutti coloro che, nel concederci frammenti significativi del percorso artistico di Lega, ci hanno permesso di regalare ai visitatori immagini spesso inedite; un sincero segno di riconoscenza a Carlo Sisi, a Piero Dini, a Cosimo Ceccuti che, da sempre, ci hanno sostenuti e magistralmente guidati in questi anni di fatiche e di soddisfazioni; un pensiero di affettuosa gratitudine a Francesca Dini, amica preziosa quanto studiosa sensibile ed accorta, alla quale va il merito di avere incuriosito le nostre menti e affinato i nostri animi.

**Nicoletta Creatini**

*Assessore*

*alla Promozione della Cultura*

*e alle Pari Opportunità*

*del Comune*

*di Rosignano Marittimo*



Il Comune di Rosignano Marittimo, attraverso il Centro per l'Arte "Diego Martelli" - *Archivi dell'800 e del '900* e con la consueta collaborazione della Galleria d'arte moderna di Firenze, propone un nuovo appuntamento espositivo finalizzato ad indagare aspetti ancora inesplorati della pittura macchiaiola, ripercorrendo i profondi e significativi legami che essa ha avuto con i nostri luoghi.

Dopo la retrospettiva dedicata a Giuseppe Abbati nel 2001 e l'appuntamento su Sernesi e la maturità della pittura macchiaiola proposto nel 2002, l'attenzione si sposta oggi su Silvestro Lega.

Gli ultimi anni che il pittore trascorse al Gabbro, nell'entroterra di Castiglioncello, pur segnati da notevoli difficoltà materiali, ci regalano una pittura che per impianto, tessuto pittorico e resa cromatica ci appare oggi di straordinaria modernità.

Rivoluzionario, nella vita come nell'arte, Lega fu certamente una delle maggiori personalità della compagine macchiaiola. Schi-

vo ed introverso, più o meno coetaneo di Giovanni Fattori, ebbe anch'egli modo di attraversare le vicende artistiche dell'Ottocento, rimanendo sostanzialmente fedele alle ragioni più intime della propria anima ed approdando naturalmente al nuovo, seguendo il filo di una intima e sofferta inquietudine.

La presenza in mostra di un nucleo consistente di dipinti di rara bellezza, che non vengono esposti da circa cinquanta anni, certamente riferibili agli aspetti formalmente più avanzati della ricerca macchiaiola, rende possibile apprezzare, grazie agli ormai consueti, qualificatissimi approfondimenti critici che compaiono in catalogo, gli aspetti meno conosciuti e studiati della sua pittura.

A completamento del progetto culturale il Centro Martelli ha voluto produrre il documentario "*I Macchiaioli: opere e protagonisti di una rivoluzione artistica*", che andrà ad arricchire il complesso dei materiali informativi e didattici realizzati in questi ultimi anni.

### Valeria Tesi

*Responsabile dei Servizi  
e delle Attività Culturali  
del Comune  
di Rosignano Marittimo*



Francesca Dini

## L'ultimo Lega

### Premessa

Che mai ci sarà da dire ancora su Silvestro Lega, mi sono domandata nel “subire” l’idea di questa mostra fortemente voluta da Gianfranco Simoncini e da Nicoletta Creatini ancor prima che il successo della rassegna dello scorso anno, dedicata ai Macchiaioli del “decennio aureo”, premiasse con generosità la pertinacia di un percorso culturale che sempre e soltanto ha mirato a distinguersi per la serietà e l’assoluta non ovvietà degli obiettivi e dei temi destinati all’approfondimento? Vittima di quella che l’amica Valeria Tesi ha definito “ansia da prestazione”, ho lavorato nei mesi scorsi con alacrità ed entusiasmo, sempre però sperando in cuor mio, che da qualche parte spuntassero fuori nuovi documenti epistolari (le lettere di Silvestro ai Tommasi, per esempio, la cui esistenza la si deduce dalla testimonianza di Anna Franchi) o venissero alla luce dati biografici, circostanze e, perché no, opere, tali da poter più palesemente dimostrare agli studi il mio impegno di curatrice. Ho riletto con questo spirito e dunque avidamente, il bel saggio di Dario Durbè “Lega e gli studi recenti” che apre la mostra leghiana del 1988 alla Permanente di Milano e riassume, integra, discute gli aspetti inediti emersi all’indomani dell’opera di catalogazione e di studio realizzata da Giuliano Matteucci.

Ho così riflettuto che questa sovravalutazione dell’*inedito* altro non è che l’intimo compiacimento del ricercatore e dello studioso che è arrivato con tenacia e un po’ di fortuna a conoscere qualcosa di più o di diverso e titilla nel suo cuore la soddisfazione di sapersi depositario per un attimo di una qualche verità sconosciuta agli altri; ebbene questa aspirazione all’*inedito* ha per me un

“... Ammirai il Lega più forte e sincero di tutti”  
(Adolfo Venturi)

peso atavico, né potrò dimenticare quando in estate sulla terrazza dell’albergo Miramare di Castiglioncello, mia madre ed io adolescente assistevamo alle interminabili quanto accalorate dissertazioni che riguardavano gli esiti delle ricerche d’archivio programmate e svolte con amorosa tenacia; tali dissertazioni tenevano appassionatamente svegli fino a tarda ora mio padre, Alba Del Soldato e la nostra ospite Marisa Monti. Questa intima propensione alla ricerca, all’appassionata analisi documentaristica convive in me con la certezza che allo studioso si chieda oggi più che mai lo strumento della sintesi; e che al pubblico dei visitatori di una mostra ci si debba rivolgere con la correttezza della proposta scientifica unita all’efficacia del coinvolgimento emotivo in vicende che per quanto cronologicamente lontane, tuttavia abbiano la possibilità di riaffiorare nella suggestione poetica emanata dai dipinti. Scegliere le opere giuste, organizzare la proposta scientifica rendendola fluida e fruibile è questo il mio compito: rendere Silvestro Lega “attuale” attraverso il brivido di un’emozione che catturi il cuore del visitatore, lo appaghi, lo arricchisca.

### Le ragioni di una mostra

È un dato di fatto, verificabile sui numeri delle opere catalogate da Matteucci, che i dipinti realizzati al Gabbro occupino quasi la metà dell’intera produzione leghiana. Esse superano dunque ben del doppio i quadri di Piagentina, sebbene Lega debba a questi ultimi la sua maggior notorietà. Eppure, integrando di fatto i profili biografici che del Lega avevano steso col cuore in mano Martelli e Signorini, Mario Tinti aveva

sin dal 1926 offerto una validissima lettura della tarda produzione del maestro di Modigliana, ponendo l'accento sulla maggiore libertà esecutiva e individuando quei caratteri per i quali essa poteva dirsi addirittura più innovativa e prossima alla moderna sensibilità. L'*input* dato da Tinti all'epoca della prima retrospettiva leghiana del 1926 ebbe un'eco negli scritti di Emilio Cecchi: "... allora la deliziosa timidezza formale che s'indugia sulle prime pitture, e v'era intanto compensata dalla poesia degli affetti, si dissolve in impeto inatteso. E senza mai che questa poesia si smarrisca, la vediamo tralucere dentro una maniera più inquieta e misteriosa."<sup>1</sup>. Giudizi così autorevoli e incondizionatamente propizi alla tarda attività del pittore influirono nella formazione culturale di quel tessuto collezionistico destinato a recepire le opere più significative della produzione "gabbrigiana" del pittore romagnolo. Raccoglitore tra i più raffinati e sensibili, Mario Taragoni scelse di custodire nella sua dimora genovese, tra i molti tesori, alcuni capisaldi della tarda produzione leghiana: assicurati alla mostra dall'impegno e dal generoso entusiasmo di Josie Taragoni nel reperirle, tali opere, non più viste da tempo, costituiscono inevitabilmente la maggiore attrattiva di questa rassegna. E questo sia detto senza toglier niente alle altre, poiché ogni singola opera in questa esposizione vive di luce propria, ma è dalla loro complementarità che crediamo di veder scaturire la coerenza e la modernità dell'*ultimo* Lega.

Non è obbiettivo di questa esposizione fare del tratto finale del percorso leghiano un capitolo a parte: sarebbe infatti una pura astrazione, che anzi abbiamo cercato di evitare sia tratteggiando nelle prossime pagine le tappe evolutive dell'artista, sia conducendo il percorso espositivo attraverso le opere chiave che seguirono il felice decennio di Piagentina. Gradualmente dunque il lettore verrà condotto alla riscoperta delle opere del Gabbro: a lui valutare se come sostiene il Tinti si trattò del "processo di liberazione dell'estro geniale dalle limitazioni della ragione"<sup>2</sup>, oppure se come sostiene Durbé "la maniera *concitata* che al Tinti parve caratterizzare la fase finale della produzione del romagnolo" sia "un qualcosa di

assolutamente connaturale al pittore, e sempre, così in questi suoi primi anni come alla fine, una vera polarità del rigore esecutivo e dello stile"<sup>3</sup>.

È certo però che questa rassegna ambientata nelle vicinanze del Gabbro apparirà ricca di suggestioni per i riferimenti al paesaggio e ai colori mediterranei di questo entroterra fatto di poggi nudi e vallate semideserte. L'altissima qualità delle opere che ci è stato finalmente consentito di vedere riunite in un insieme unico, come mai prima d'ora, porranno un accento non più fuggevole su questo momento del percorso leghiano. Apparirà allora chiaro che Lega, amato *leader* del cenacolo di Piagentina, è succeduto a se stesso; con la coerenza dei grandi artisti che nutrono la musa ispiratrice della propria vita emozionale, ha saputo morire e risorgere a nuova vita, divenendo il padre spirituale della successiva generazione di artisti italiani.

*Breve profilo di Lega attraverso le pagine autobiografiche e gli scritti a lui dedicati da Cecioni, Martelli, Signorini*

Tracciare una puntuale biografia di Silvestro alla luce della ricchezza di informazioni messe a disposizione dagli studi negli ultimi vent'anni, sarebbe inutilmente ripetitivo e non strettamente pertinente questo nostro intervento introduttivo. Ci limiteremo dunque ad enucleare i passaggi nodali del percorso leghiano e i tratti della complessa personalità, attingendo soprattutto alle pagine autobiografiche e alle parole di quanti compagni lo conobbero intimamente. L'incertezza della data di nascita, circostanza a dir poco pittoresca, è rilevata da tutti i primi biografi di "Vestro". A Diego Martelli che per primo si fece carico nel 1869, di stendere un profilo biografico dell'amico Silvestro, con l'idea di inserirlo nel dizionario degli artisti viventi del tedesco Meyer, il pittore fece pervenire le linee principali del suo percorso artistico, ma, interpellato personalmente in merito ai suoi dati anagrafici, si rivelò impreparato e s'impegnò a farne ricerca attraverso la sorella Eleonora, ancora residente a Modigliana. Probabilmente Martelli non ebbe mai le

<sup>1</sup> Cfr. EMILIO CECCHI, *Silvestro Lega*, in "Il Secolo XX", anno 25, n. 5, Milano maggio 1926, p. 348.

<sup>2</sup> Cfr. MARIO TINTI, *Silvestro Lega*, S.E.A.I., Roma-Milano 1926, p. 39.

<sup>3</sup> Cfr. DARIO DURBÉ, *Lega e gli studi recenti*, in *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo della Permanente - Firenze, Palazzo Strozzi, Firenze 1988, p. 20, (Artificio).

informazioni richieste, poiché molti anni più tardi nel suo scritto dedicato a Lega, apparso su "La Commedia Umana" si risolveva al divertente *incipit* "Silvestro Lega deve avere anni quanti il primo topo; perché nel 1848 era già un mazziniano fervente, ed un cospiratore conosciuto e cupo"<sup>4</sup>.

Giulia Bandini, alcuni anni dopo la scomparsa del pittore di cui era stata allieva, ricordava come proprio queste parole di Martelli avessero indispettito l'anziano maestro che "teneva a fare il giovane, specialmente con le signore"<sup>5</sup> e che aveva sempre fatto mistero della sua età.

"Il Lega è di statura piuttosto piccola, temperamento asciutto, pelle in tirare, naso un poco arricciato, mento piccolo in dentro e a punta, che apparisce sotto la mosca e un paio di baffettini" scriveva Adriano Cecioni<sup>6</sup> nel 1884, rilevando come nessuno ne conoscesse realmente l'età. E aggiungeva malizioso "Si crede che sia il più vecchio di tutti gli artisti del suo tempo; ma tale non sembra, nonostante l'aria quarantottina...". Più generoso e incline ad assecondare la debolezza di Lega si rivelava Martelli: "Secco come una bulletta di Francia, levata con le tanaglie da una cassa di quadro, Vestro pare ancora un giovanotto; comincia qualche pelo bianco a fare un po' storno il suo crine morato, ma gli occhietti sfavillano di fuoco giovanile, ed il suo sorriso è sempre facile e buono come a vent'anni; e tutt'assieme è sempre un bell'ometto sufficientemente in gamba per l'ultime battaglie dell'amore e dell'arte". Questo ritratto che coglie più efficacemente di una fotografia – per le sfumature del carattere e della personalità che le parole di Martelli fanno suggerire – l'immagine fisica del pittore, viene a collocarsi con esattezza alla vigilia della campagna artistica al Gabbro.

L'ipotesi che si trattasse di un vezzo dell'artista far mistero dei suoi anni, vezzo "tollerato" dai suoi biografi parrebbe confermato dal fatto che soltanto con la morte del pittore emerge quel fatidico anno 1826, riportato dal Signorini unitamente all'epigrafe dettata da Ettore Lega; quella stessa epigrafe è riportata in appendice nella monografia di Tinti e, incredibile a dirsi, è l'unico riferimento ai natali del pittore contenuto in quel volume così significativo. Lamberto Vi-



Silvestro Lega,  
*Autocaricatura eseguita al  
Gabbro nel 1887*

(collezione privata)

tali<sup>7</sup> per primo si prese la briga di cercare e render noto l'atto di nascita che attesta i natali in Modigliana l'8 dicembre 1826. Le ricerche condotte in anni recenti<sup>8</sup> hanno fatto riemergere la ricca documentazione inerente l'agiato casato dei Lega e l'entità della prole di Antonio Lega: "Vestro" aveva infatti ventidue fratelli. Nonostante la numerosa famiglia e il progressivo deperire delle risorse patrimoniali, la vocazione artistica di Silvestro non fu trascurata, poiché il pittore afferma che fu proprio il padre a condurlo a Firenze nel 1844 (nel 1843, sostiene il Matteucci) epoca in cui s'iscrisse all'accademia di Belle Arti, alloggiando presso un fratellastro che faceva il mestiere di copista<sup>9</sup>. Tra il 1845 e il 1846 stanco delle pressioni che gli venivano dai suoi ospiti affinché intraprendesse la remunerativa strada di copista egli – ottenuto il consenso paterno – lasciò la casa del fratello, l'Accademia (ma non la scuola del Nudo diretta da Enrico Pollastrini) e si mise sotto la direzione di Luigi Mussini.

"Questo distinto Artista – scrive Vestro a proposito del suo maestro – di punto in bianco mi svegliò la vera passione all'arte. Disegnavo, disegnavo sempre. Ne era contento. Il prof. Mussini un giorno mi comu-

<sup>4</sup> Cfr. DIEGO MARTELLI, *Silvestro Lega*, in "La Commedia Umana", vol. 3, n. 45, Firenze 25 ottobre 1885 (ristampato in *Diego Martelli, l'amico dei Macchiaioli e degli Impressionisti*, catalogo della mostra di Castiglione-Castello Pasquini, a c.d. Piero e Francesca Dini, Firenze 1996, Il Torchio).

<sup>5</sup> La testimonianza di Giulia Bandini, raccolta e resa nota da Mario Tinti (1926) è riprodotta nell'Appendice di questo catalogo.

<sup>6</sup> Cfr. ADRIANO CECIONI, *Opere e scritti*, a cura di Enrico Sommaré, Milano 1932, p. 200 (L'Esame).

<sup>7</sup> Cfr. *Lettere dei Macchiaioli*, a c.d. Lamberto Vitali, Milano 1953, p. 128, nota 2 (Einaudi).

<sup>8</sup> I due volumi di Giuliano Matteucci (*Silvestro Lega, l'opera completa*, Firenze 1987, Giunti) riassumono e integrano di notizie ampiamente inedite i dati documentari sulla famiglia Lega.

<sup>9</sup> Le notizie anagrafiche su Giovan Battista Lega sono in PIERO DINI, *Silvestro Lega. Gli anni di Piagentina*, Allemandi, Torino 1984, p. 27, note 4 e 5. Le pagine autobiografiche di Silvestro sono allegate alla lettera inviata dal pittore a Diego Martelli nel 1870 (cfr. VITALI, cit., pp. 125-128).



Giorgio Kienerk,  
*Ritratto di Silvestro Lega*

(1889, disegno a china,  
Archivio Piero Dini,  
Montecatini Terme)

<sup>10</sup> DIEGO MARTELLI, *Silvestro Lega*, in "Il Corriere Italiano" Firenze, 26-27 novembre 1895 (ristampato in *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a c.d. A. Boschetto, Firenze 1952, Sansoni).

<sup>11</sup> Cfr. Le parole sono di Luigi Mussini, tratte da una lettera riprodotta a pagina 22 del citato volume di Mario Tinti.

nicò che voleva mettere su una Scuola. In poco tempo arrivò al suo intento, coadiuvato dal Prof. e Sturler. Io, Norfini, Randi, Lapi, Gordigiani, ed un Russo, eramo gli Scolari. Si lavorava insieme con un amore indicibile. Facevamo dei progressi (ma tutti nella parte disegnativa, perché ora capisco che di colore ne sapevamo poco tutti due)". Interrotti dalla partecipazione ai moti del 1848 (relativamente alla figura patriottica di Lega si rimanda al saggio di Cosimo Ceccuti in questo catalogo), gli studi di Lega riprenderanno subito dopo con Antonio Ciseri, per quanto l'influenza mussiniana sia destinata a sopravvivere nelle sue opere ancora per qualche tempo. "Dagli studi fatti sotto Mussini e Sturler, che erano fanatici d'Alberto Durero, lascio pensare in che laberinto mi trovassi con Ciseri, che era fa-

natico di Bezzoli [Giuseppe Bezzuoli, *n.d.r.*]" . Il secondo aspetto che crediamo di dover evidenziare in quanto assolutamente centrale della biografia leghiana e non trascurabile neppure ai fini della corretta interpretazione della tarda produzione del pittore, è dunque quello della formazione accademica. Né Signorini, né Cecioni scendono mai nei dettagli di questo periodo; Martelli invece, che aveva in mano le pagine autobiografiche del modiglianese non poté trascurare di menzionare i primi passi della carriera di Vestro brillantemente condotti nel genere dei "soggetti semiclassici e semiromantici" per poi sinteticamente affermare come "ad onta delle discussioni, che nel crogiolo del Caffè Michelangiolo, si facevano serialmente, la pittura del Lega, fino al 1859, si mantenne ostentatamente accademica"<sup>10</sup>. Riandando ai tempi del suo alunnato con Ciseri, Lega si definisce "imbrogliatissimo", sottolineando il suo impaccio di allora nell'individuare tra il purismo del Mussini e l'accademismo romantico del Bezzuoli e dei suoi allievi (Pollastrini, Ciseri) la strada più confacente alla propria sensibilità. Diversamente dalla retorica ammirazione per la pittura rinascimentale propria dei bezzuoliani, i Puristi venivano suggerendo la necessità di instaurare un rapporto di spirituale consentimento con i maestri toscani del tre-quattrocento, di assimilarne il metodo piuttosto che imitarne i risultati. Mussini esortava dunque allo "studio indefesso del vero"<sup>11</sup> corroborato dall'esempio degli antichi maestri. Nei quadri che antecedono l'adesione alla "macchia" di Lega (ad esempio i ritratti Fabbroni e le lunette per l'Oratorio della Madonna del Cantone), Mario Tinti giustamente nota la dominante dell'influenza mussiniana, evidente "nella impeccabilità tutta intellettuale delle linee contornali e in una tendenza a tradurre la realtà in un idealismo di maniera o, quanto meno, più pensato che sensibilmente vissuto". Come il Lega divenuto macchiaiolo ricordava dell'insegnamento purista il finissimo esercizio disegnativo e parimenti i forti limiti relativi alla precettistica del colore, così il Tinti individua i primi barlumi dell'originalità del modiglianese proprio "in quell'elemento che nella pittura è più strettamente legato alle peculia-

rità emotive e intuitive dell'artista e che, sia riflesso della sua retina, sia stigma del suo spirito, è unico, inconfondibile, imparagonabile esponente d'individualità [...] il colore". Ci soffermiamo su questi aspetti della formazione poiché nella linea interpretativa del Tinti – ancora per molti tratti avvincente – il percorso evolutivo leghiano sarebbe segnato dal progressivo trasmutare del retaggio mussiniano; il critico parla proprio di un "processo di liberazione dell'estro geniale dalle limitazioni della ragione, che era cominciato fin dall'epoca della conversione macchiaiola" e che all'altezza del Gabbro "si è andato compiendo nella ultima maniera con uno slancio di conquista meraviglioso".

La conversione alla macchia e il decennio di attività nella campagna di Piagentina rappresentano il terzo fondamentale tratto del percorso leghiano; una stagione poeticamente avvincente ed entusiasmante che dobbiamo necessariamente evocare per motivare nel lettore il profondo significato di coerenza che è proprio del cammino del modiglianese. La memoria autobiografica stesa da Lega nel 1869 si conclude con l'accenno ai quadri "di circostanza" eseguiti tra il 1859 e il 1860, soggetti militari nei quali – scrive il pittore – "io credo accennassi al distacco assoluto dalle diverse scuole avute. Lì ero io; che cominciava a fare come sentiva, come voleva e come sapeva. D'allora a oggi tutti conoscono i miei lavori".

Assente dai ritrovi di Castiglioncello, negli anni Sessanta dell'Ottocento Lega fu invece come irretito dall'intreccio di legami amichevoli, affettivi e professionali con le famiglie Cecchini, Batelli, Sacchetti e visse prevalentemente nella domestica campagna di Piagentina, zone suburbana che si estendeva fuori dalle mura fiorentine al di là di Porta la Croce, dall'attuale Piazza Beccaria, fino alle rive dell'Arno e di lì lungo il torrente Affrico.

"Accadde, soltanto nel 1861, quando l'Esposizione Nazionale Fiorentina, mise in presenza e a confronto tra loro, tutti gli artisti italiani, che Silvestro Lega si sentì commosso, e tornò di campagna con una quantità di studi dal vero, importantissimi per qualità e quantità. Questo contatto con la natura, fece che il Lega svestisse l'antica

buccia, e passasse completamente al manipolo dei "macchiajoli"<sup>12</sup>, scrive Diego Martelli. Testimoni diretti di questa grande stagione del modiglianese, Signorini e Martelli ne hanno scritto pagine bellissime e imprescindibili al fine della conoscenza di questo straordinario momento creativo. "Fedele al suo programma di produrre un'arte dove la sincerità d'interpretazione del vero reale, dovesse, senza plagio preraffaellista, ritornare ai nostri quattrocentisti e continuare la sana tradizione, non più col sentimento divino di quel tempo, ma col sentimento umano dell'epoca nostra, dipinse il suo quadro più grande, *Il canto dello stornello*, tre giovani donne, due in piedi ed una seduta al pianoforte, che suona e canta insieme alle sue compagne"<sup>13</sup>, scrive Telemaco. Al pianoforte siede Virginia Batelli, amata compagna di Lega e insegnante di musica della giovane Isolina Cecchina, l'allieva prediletta di Silvestro. Tinti vede nei quadri di Piagentina la realizzazione di quel "realismo spiritualizzato" vagheggiato dal purista Mussini; e aggiunge: "l'educazione mussiniana seguita a gravitare sul temperamento pittorico del Nostro e amministrare la sua originalità creatrice: nell'aspirazione a sollevarsi da un'accezione scussamente visiva ad un'armonia interiore. Nel nuovo schema pittorico il Lega verserà i tesori di un'anima appassionata e gentile e si muoverà con una squisita pacatezza e un signorile riserbo". A noi che abbiamo più volte ripercorso la storia della macchia in tutte le sue implicazioni filosofiche e storiche, se da un lato piace del giudizio di Tinti la valorizzazione della componente spirituale dell'arte leghiana, dall'altro tuttavia siamo meno propensi a dar peso alla componente mussiniana come elemento intellettualistico che freni e imbrigli la più pura ispirazione del modiglianese, dal momento che secondo il critico la vera e totale originalità dell'artista ebbe modo di esplicarsi soltanto nelle opere del Gabbro.

Considerato nell'insieme quel decennio dell'attività macchiaiola che ebbe per scenario la campagna fuori porta La Croce ed ebbe attivi anche Abbati, Sernesi, Signorini, Borrani, a Noi pare che in nessun altro artista come in Lega si rinvenga quell'unità di ispirazione che conferisce all'operato di Sil-

<sup>12</sup> Il periodo è tratto dal citato scritto del 1895.

<sup>13</sup> Cfr. TELEMACO SIGNORINI, *Silvestro Lega*, in *Per Silvestro Lega. Ricordo*, Firenze 1896, p. 11, (Pellas).

vestro la continuità melodica di uno stesso canto elegiaco. Il carattere peculiare dei capolavori realizzati dal modiglianese in questi anni, da *L'educazione al lavoro* a *L'elemosina* e *La visita in villa*, da *Curiosità* a *Il canto dello stornello*, *La pittura*, *Orti a Piagentina* ci pare risiedere nella totale interiorizzazione delle immagini della realtà domestica e della natura rurale in cui l'artista si trova immerso, vissute non più come fatto occasionale ed esterno, bensì come episodi della propria vita emozionale. È evidente, allora, che questo stato di cose sia destinato a perdersi irreparabilmente allorché circostanze luttuose sconquassino la vita del nostro: la morte del fratello Dante, la decimazione delle donne di casa Batelli causata dalla tisi e conclusasi con la morte dell'amata Virginia, nel giugno del 1870, sono eventi che calano impietosi come un sipario sulla straordinaria vicenda di Silvestro nella campagna fiorentina. Egli, inadatto per la schietta e forte personalità a indulgere in un "cliché di Piagentina" (come invece farà il Borroni), non troverà di meglio che riparare nella natia Modigliana.

### *Dopo Piagentina*

Lasciata la deserta casa dei Batelli, Lega trasferisce la sua dimora presso i Cecchini in Piazza Sant'Ambrogio, ma contestualmente decide di allontanarsi da Firenze per un periodo indefinito e dunque rientra nella città natale, alloggiando presso i parenti e presso la famiglia degli amici Fabbroni a Tredozio. Rientrerà brevemente a Firenze solo per preparare gli otto quadri destinati a figurare all'esposizione di Parma, poiché quell'anno 1870 così gravido di conseguenze dolorose per la sua vita affettiva e creativa fu anche quello della sua consacrazione ufficiale con la medaglia d'argento assegnatagli nell'ambito dell'Esposizione Nazionale; a Parma inoltre, il mercante Luigi Pisani acquistava *La visita*, quadro che nel 1910 entrerà a far parte delle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma. La vendita del perduto *La musica* esposto alla Promotrice fiorentina dell'anno precedente, nonché la richiesta da parte di Martelli di appunti autobiogra-

fici destinati ad un profilo dell'artista sono sì fatti positivi; ma essi non hanno potere lenitivo sull'animo di Lega, offeso dal dolore, e a ben vedere sono tutti avvenimenti che sembrano affastellarsi l'uno sull'altro per sancire, addirittura con il crisma della ufficialità, la conclusione di una stagione biografica. "L'incantamento idilliaco, la sigillata tenerezza della maniera pacata non ritorneranno mai più, o raramente [...] ad affacciarsi nelle opere di Lega", scrive Mario Tinti. Ed aggiunge: "L'esaltamento mistico-idilliaco che aveva ispirato la maniera di Pergentina appare esaurito, certo anche a motivo delle batoste che l'Artista aveva subito a quella svolta della sua esistenza. Prende allora il sopravvento una sensualità rigogliosa e quasi brutale; nelle veci della sottile estasi amorosa, si affaccia un'emozione più ardente che rapita, più perspicace che poetica".

Ancora una volta Lega trova la forza di girar pagina. Vi è costretto, oltre che dai dolorosi fatti biografici, dagli stimoli che gli pervengono dai mutamenti culturali in corso, come il decadere delle certezze positiviste del decennio precedente e il dilagare dei principi del Naturalismo francese, cui le nuove generazioni di artisti si rivelano subito sensibili. Riaffioravano certamente nella mente del turbatissimo Vestro i giudizi espressi con durezza dall'anonimo articolista di "L'Italia artistica" – alias l'amico Telemaco Signorini – che aveva definito noiosa perché ispirata da "eccessiva modestia"<sup>14</sup> l'esecuzione di *Il canto dello stornello*, opera caratterizzata da una troppo timida osservazione del vero; di contro, nello stesso articolo si lodava la "fattura sprezzata" che "non rende ordinaria l'esecuzione" delle opere dello stesso Telemaco *Aspettando* e *Non potendo aspettare* (la qual cosa, conoscendo lo spessore intellettuale e morale del Signorini non può far dubitare che l'unico scopo di questa contrapposizione, fosse la volontà di indicare agli stimati compagni una nuova strada, alternativa al rigore disegnativo proprio delle opere pergentiniane). Ancora più deciso era stato il Signorini, quando nel 1868 aveva recensito l'esposizione della Società Promotrice giudicando *Un dopo pranzo* di Lega "troppo trascurato come esecuzione in tutti quei verdi

<sup>14</sup> Cfr. ETTORE SPALLETTI, *Signorini critico d'arte: lo "Zibaldone" della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, Palazzo Pitti, Firenze 1997, p. 239 (Artificio).



del pergolato, che tanta parte occupano nella scelta importante di questo suo lavoro”<sup>15</sup>. Ma le linee dell’indirizzo critico di Telemaco si deducono ancor meglio nella “stroncatura” del quadro *Primizie* di Borrani così che vale la pena rileggerne per intero la parte conclusiva: “È veramente un peccato vedere in questo artista la smania puerile del diligente e dell’accurato scolastico, e pare che voglia esserlo a qualunque costo, anche al patto di non simpatizzare con nessuno. Pensi il signor Borrani che Meissonier non è liscio, ed è il più grande esecutore dei nostri tempi perché egli è l’osservatore delle infinite parti della natura”. Alla definizione della linea critica signoriniana contribuisce, a nostro vedere, il giudizio entusiastico espresso – in quello stesso scritto e in altro

subito successivo – a favore delle *Trecciaiole*, di Egisto Ferroni, apprezzato “per nobile risultanza di forma e di colore” e per la capacità che l’artista vi manifestava di studiare il vero secondo “la sapiente e ingenua interpretazione che gli artisti del quattrocento facevano della natura”. “Esuperanza” del mezzo pittorico e coraggiosa scelta di “un soggetto non soggetto” secondo Telemaco facevano di questo quadro di Ferroni un’opera innovativa in direzione di quel naturalismo internazionale<sup>16</sup> che aveva tra i suoi rappresentanti di spicco i francesi Jules Breton e Jules Bastien-Lepage e l’inglese George Clausen. Sulla strada aperta dal Ferroni si sarebbero avviati di lì a poco anche Niccolò Cannicci, Francesco e Luigi Gioli, Eugenio Cecconi, Vittorio Corcos, Adolfo e Angiolo

Odoardo Borrani,  
*Primizie*

(1868, collezione privata)

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Sulle *Trecciaiole* di Ferroni si veda *Pittura dei Campi. Ferroni e il Naturalismo europeo*, a cura di Andrea Balducci e Vincenzo Farinella, Museo Fattori, Villa Mimbelli, Livorno 2002 (Pacini), pp. 44-47, 180-181.

Egisto Ferroni,  
*Le trecciaiole*  
 (1868, collezione privata)



Tommasi. Riteniamo che questi giudizi di Signorini – che di Lega e Borrani era stato sodale nel decennio aureo della macchia – siano sufficientemente illuminanti su quelle che furono le linee del dibattito delle arti in Toscana verso il 1870. In ragione di questi aspetti è oggi evidente – come ebbe ad accorgersene allora lo stesso Silvestro – che la stagione di Piagentina era irrimediabilmente esaurita per le vicende biografiche del povero Lega e ancor prima e di più per le sue intrinseche ragioni poetiche. In questo che Tinti chiama “intermezzo verista”, le

opere di Silvestro si rivelano sensibili alle linee del dibattito or ora delineato e soprattutto esse sembrano esprimere l'accogliimento delle critiche signoriniane relativamente al colore.

In opere come *Paesaggio romagnolo*, *Case a San Gervasio* e *Campagna con contadino fra il grano* [cat. 4, 5, 8] il taglio verticale si sostituisce a quello orizzontale tipico di Piagentina e la tersa luminosità nonché le fini velature di colore neoquattrocentesche lasciano il posto a toni più caldi, “giorgioneschi”, a nuovi impasti di colore adatti ad

esprimere una più vasta gamma di sentimenti, consentendo una presa della realtà più diretta e immediata, oramai svincolata dagli amati parametri neo-rinascimentali. Questa ricerca stilistica che accalora Lega sugli aspetti cromatici si applica anche ai soggetti ispirati alla vita domestica, soggetti prediletti e ancora una volta condivisi con l'amico Borrani (il sodalizio tra i due produrrà nel 1875 la breve ma significativa avventura della Galleria aperta in Piazza Santa Trinita). In *Il compito* [cat. 9] gli esiti stilistici trascendono ogni aspetto aneddotico e ogni compiacimento descrittivo – nei quali si attarda invece il Borrani – e fanno la loro prima comparsa sia “la pennellata a ritmo verticale che crea una vibrazione nella forma” sia “lo sfumato cromatico azzurro-rosso”<sup>17</sup>, vale a dire due aspetti caratterizzanti la successiva maniera del Gabbro.

In questi anni di scarsa produttività tali opere fortemente innovative – ad esse vanno aggiunte il bel *Pian del Mugnone* e il *Paesaggio* Jucker [cat. 6, 7] – sono intervallate da importanti dipinti che ripropongono soggetti pergentiniani (*Le bambine che fanno le signore* e *La visita alla balia*) rivisitati e “migliorati” in termini di esecuzione pittorica, ma che pure a nostro vedere non hanno il fascino e la forza inventiva delle pre-

cedenti versioni. Noi preferiamo rappresentare della ricerca leghiana di questo decennio gli sviluppi più innovativi e coerenti con l'evoluzione della personalità del modiglianese. Si affaccia già in questi anni anche il “tipo” della contadina rappresentante di quel ceto rurale toscano dal quale Lega sarà sempre più attratto durante le permanenze al Gabbro degli ultimi anni. Il *Busto di contadina* [cat. 1] del legato Martelli in questo senso ha il sapore di un archetipo, sebbene sia stilisticamente più vicino al realismo idilliaco di Piagentina – non a caso esso è stato in passato indicato come studio per la figura di contadina che è in *La visita alla balia* [cat. 2] – che non all'audacia espressiva delle “gabbrigiane” dell'ultimo Lega. Anche *L'aspettativa*, quadro di grandi dimensioni di cui si è persa traccia, ripropone la stessa tipologia e la stessa interpretazione del dipinto Martelli: la bella figura di contadina siede precariamente su una botte nel chiuso di un ambiente rustico; essa sta lavorando a maglia, ma il bel profilo è distratto e orientato verso la porta aperta nell'attesa, forse di veder giungere la persona amata.

Ma il capolavoro di questo decennio appartiene ad un momento forte della vita emozionale del pittore, ed è un'opera che

<sup>17</sup> Cfr. GIULIANO MATTEUCCI, cit., volume II, p. 138.



Silvestro Lega,  
*L'aspettativa*  
(collezione privata)

Silvestro Lega,  
*Figura di donna in cucina*  
(collezione privata)

sta a mezzo tra il ritratto e la pagina di storia vissuta.

Nel marzo del 1872 Lega corre a Pisa al capezzale di Giuseppe Mazzini che ritrae in uno straordinario ritratto *Gli ultimi momenti di Giuseppe Mazzini* (1873), definito da Martelli “una delle più viventi pagine e delle più commoventi della pittura italiana”<sup>18</sup>. Alle disgrazie private si era aggiunto questo ulteriore lutto inflitto al cuore del patriota repubblicano. Poi, ultima tra le ultime disgrazie giungeva a partire da quello stesso anno una grave malattia agli occhi che sempre più gli sarà di impedimento al dipingere. Con ciò crediamo evocati all’appello e schierati, tutti gli aspetti biografici, fisici, psicologici e stilistici della personalità leghiana alla vigilia della sua ultima campagna artistica.

#### *Gli anni di Bellariva*

Bisogna necessariamente calarsi nello stato di profonda prostrazione in cui ebbe a trovarsi il modiglianese per poter comprendere la tempra dell’uomo e valutare nella misura che merita il tessuto dei rapporti umani e affettivi che operarono a favore di quella feconda rinascita; rinascita che si è soliti datare ai primissimi anni Ottanta, vale a dire all’epoca della consuetudine con i pittori Tommasi.

È nota, ma val la pena di ricordarla, la testimonianza di Diego Martelli che “lo trovò un giorno così abbattuto di spirito, così stremato di forze, da tirarli fuori la confessione malinconica che stava pensando seriamente al suicidio”. Diego scrive: “e tale era infatti la posizione sua da non sapere come meglio confortarlo, che cominciando a stipulare i termini dell’epigrafe che gli amici avrebbero di sicuro posta sulla sua tomba; finché giunti ad un certo punto, che a Vestro sembrava già d’essere morto e sotterrato, ed all’amico suo di pronunciarne già l’elogio funebre, si rivoltò tutto stizzito e giurò sacramentando che non si voleva ammazzare altrimenti”<sup>19</sup>.

Presente nel momento più buio della vita di Lega, Martelli ne testimoniava anche l’avvenuta rinascita, quando nell’economia di quello stesso scritto che è dell’ottobre

1885, attestava il nuovo stato d’animo e i traguardi artistici conseguiti dal non più giovane pittore in quel breve giro di anni:

Ora Silvestro Lega lavora accanitamente, per quanto una malattia d’occhi lo tormenti da qualche anno, malattia che non gli offende menomamente la visione delle masse, né dello splendore del colore; tantoché ne’ suoi studi arieggia molto alla serena gaiezza degli impressionisti francesi...

Quali circostanze biografiche fossero all’origine della rinascita di Vestro e in quale direzione volgesse ora il suo percorso artistico sono aspetti che solo in parte i contemporanei del pittore poterono comprendere appieno. La sua inquietudine, il continuo mutar di alloggi, la malattia agli occhi furono oggetto di preoccupazione da parte degli amici più premurosi, e in particolare di Diego Martelli e Matilde Gioli. Certamente molti di essi s’impegnarono affettuosamente affinché Silvestro trovasse la serenità interiore per lavorare; ragion per cui sul finire degli anni Settanta Lega si trovava perfettamente inserito nella vita artistica della sua città di elezione. Nel 1878 assisteva con interesse all’esposizione dei quadri di Camille Pissarro che Martelli inviava da Parigi per esemplificare e far conoscere alla società artistica fiorentina la poetica degli Impressionisti: con Signorini, fu il solo (“in qualità di semi-ceco”, affermava con una punta di malizia Francesco Gioli) a dirsi convinto della validità della ricerca dei francesi<sup>20</sup>. Il modiglianese fu fra gli artisti (Fattori, Niccolò Cannicci, Adolfo Tommasi, Signorini, Cecioni, Michele Tedesco, Arturo Lemon) che nella primavera del 1879 esposero nello studio Gioli di via Orti Oricellari. Contestualmente riallacciava vecchie amicizie e ne stringeva di nuove, ad esempio con il giovane scultore e mecenate trevigiano Rinaldo Carnielo del quale eseguì, forse su commissione, uno splendido ritratto; seguirono le effigi dello scultore De Vico, di Francesco Gioli e di quel Nicolò Barabino con il quale ultimo prendeva a frequentare la trattoria di via del Parione, animata dai ritrovi dei cosiddetti “parionisti”, ossia Fattori, Enrico Pestellini, Alfonso Hollaender, Eugenio Gairoard, Lemon, Martelli, Enrico

<sup>18</sup> Cfr. DIEGO MARTELLI, cit., 1885, p. 11.

<sup>19</sup> Idem.

<sup>20</sup> In merito a questa lettera di Gioli e alle reazioni suscitate nell’ambiente artistico di Firenze dall’invio delle due opere di Camille Pissarro, si veda PIERO DINI - FRANCESCA DINI, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un’epoca*, Torino 1996, pp. 199-202 (Allemandi).

Nencioni, Guido Biagi, Augusto Betti, Carlo Lorenzini ed altri. Conobbe in questo periodo il pittore svizzero Arnold Böcklin di cui fece il ritratto. Nella primavera del 1880 prendeva parte all'esposizione internazionale della Società Donatello, avvenimento che fu espressione della volontà dell'ambiente artistico fiorentino (o di una parte illuminata di quella società, pare capeggiata dal mercante Luigi Pisani e da una frangia di nobili toscani) di aprirsi al dibattito internazionale. Torneremo su questo avvenimento più avanti, poiché esso appare determinante nell'orientamento del nuovo stile del maestro di Modigliana. Vogliamo prima soffermarci su quegli aspetti squisitamente umani e affettivi della biografia legghiana che pure appaiono strettamente legati alla sua ispirazione poetica. L'intreccio delle relazioni e dei rapporti interpersonali produrrà infatti la ritrovata intimità con la famiglia di Maddalena Settimelli Cecchini, la "nonna" di *La lezione* opera emblematica della conseguita serenità affettiva, dopo il nomadismo degli anni precedenti. La bambina ritratta con la signora Cecchini è la nipotina, figlia di quella Isolina, allieva prediletta di Silvestro, che dopo il matrimonio con Giuseppe Sacchetti (scrittore amicissimo di Vestro, ritratto con la compagna in uno dei capolavori del momento di Piagentina, *I Promessi sposi*) si era trasferita a Roma, donde rientrava tuttavia periodicamente a Firenze per visitare la madre. Il fratello di Isolina, il trentenne Giuseppe era fidanzato con la giovane Eleonora Tommasi, definita "benestante" nell'atto di matrimonio che li unirà alcuni anni più tardi. Secondo Piero Dini<sup>21</sup> furono infatti i Cecchini a introdurre Lega nella famiglia di Luigi Tommasi, possidente livornese che nella primavera del 1880 si trasferì a Firenze andando ad abitare villa la Casaccia a Bellariva con la seconda moglie, Maria Adelaide Bertolini e i figli nati dal primo matrimonio, Eugenio, Angiolo, Dario, Eleonora e Lodovico. Lega divenne insegnante di pittura di Angiolo e Lodovico. Secondo Telemaco Signorini, l'amicizia con i Tommasi, così importante per gli esiti artistici degli anni 1880-1885, fu prodotta dall'interesse che Lega aveva provato nei confronti di Adolfo Tommasi – cugino degli abitanti di Bellariva – le cui ope-



re esposte alla Promotrice fiorentina erano state notate dal modiglianese.

"... alla Promotrice di diversi anni addietro – scrive Signorini nel 1896 – fra le pitture mediocri di alcuni mediocri ingegneri [...] vi era anche numerosamente esposta la scuola del Markò. E fra gli allievi di questa scuola ne distinse uno, Adolfo Tommasi, che sopra gli altri accennava a qualità personali, tanto da far meraviglia di trovarlo in questo indirizzo d'arte così pieno di viete convenzioni artistiche. E [Lega, n.d.r.] volle conoscerlo e persuaderlo a lasciar quel letale indirizzo e darsi a veder la natura con gli occhi propri e colla propria personalità. E Adolfo, seguito il sano consiglio, divenne in breve uno dei più distinti artisti del nostro paese. Conosciuto Adolfo e divenuto amico

Silvestro Lega,  
*Ritratto dello scultore  
Rinaldo Carnielo*

(1878, Firenze, Museo Carnielo)

<sup>21</sup> Cfr. PIERO DINI, cit., 1984, pp. 25-26. L'atto di matrimonio di Eleonora Tommasi è reso noto alla pagina 34, nota 53. Sul rapporto di Lega con i Cecchini e i Tommasi, si veda inoltre GIAMPAOLO DADDI, *Silvestro Lega. Spunti e appunti*, Oggiono 1978 (Cattaneo).

Silvestro Lega,  
*La lezione*

(Municipio di Peschiera del Garda)



della famiglia sua, ne venne in conseguenza a conoscere i più vicini parenti di lui, i cugini, e conobbe Angiolino e Lodovico Tommasi, ambedue giovanissimi...<sup>22</sup>. I fatti narrati da Signorini ci sembrano contemperarsi perfettamente con l'ipotesi di Dini, in considerazione del fatto che il rapporto di Lega con Adolfo Tommasi dovrebbe anticiparsi di alcuni anni, risalendo quasi certamente all'epoca della prima apparizione del giovane artista alla Promotrice fiorentina

del 1876: Adolfo esponeva infatti il dipinto *Ingresso del castello a Signa*, opera che già nel solo titolo ci sembra imparentarsi con le formule del paesaggismo tradizionale, mentre nel 1880, alla esposizione della società Donatello (contemporaneamente al trasferimento dei cugini Angiolo e Lodovico a Bellariva) la personalità di Adolfo si manifestava già matura e definita nelle sue caratteristiche, attraverso il dipinto *Dopo la brina* che nella descrizione dei cavoli im-

<sup>22</sup> Cfr. TELEMACO SIGNORINI, cit., 1896, pp. 12-13.

biancati riecheggiava l'*Assommoir* di Emile Zola o *Malerba*, eseguito in quello stesso anno. Direi dunque che tra la suggestione leghiana in funzione della maturazione artistica di Adolfo e la frequentazione da parte di Vestro dei più giovani fratelli Tommasi poterono intercorrere anche alcuni anni; e che dunque sostanzialmente all'intimità creatasi tra Lega e la famiglia di Bellariva poterono contribuire anche altre circostanze trascurate da Signorini in quanto ritenute non strettamente funzionali all'immagine pubblica dell'artista. Va detto infatti che lo scritto di Signorini è *in mortem* del compagno e che l'intelligenza critica di Telemaco, senza indulgere a modi stancamente celebrativi, volle giustamente evidenziare quelli che apparivano i meriti ascrivibili al modiglianese in un disegno più ampio del progredire artistico. "Più che all'Accademia, e alle sue ponzate teste di moro – scriveva polemicamente Telemaco – si devono a lui [Lega, *n.d.r.*] molti dei nostri migliori artisti; e l'Accademia, mentre dispensa onorificenze agli allievi del Lega, non ha che della commiserazione per lui...".

Ora, nell'*entourage* del maestro romagnolo il solo Adolfo Tommasi, all'epoca dello scritto di Signorini, poteva dirsi artista affermato, poiché sin dal 1892 un suo quadro, *La primavera*, acquistato da Re Umberto I, figurava nella Galleria di quadri moderni di Firenze (di contro, nessun dipinto di Lega, nonostante l'interessamento di amici influenti, era entrato mai nelle collezioni di un pubblico museo) e nel 1893 egli aveva ottenuto la medaglia d'oro alla milanese Esposizione Internazionale dell'acquarello<sup>23</sup>. Dunque, a nostro vedere, nelle parole di Signorini c'è, framezzo alle notizie puramente biografiche, la volontà di sottolineare il debito singolo e generazionale nei confronti di Vestro.

Tornando al tessuto dei rapporti affettivi nel quale Lega si trovò emozionalmente coinvolto, dobbiamo ricordare la casa del fratello minore, Ettore, che nel 1880 aveva sposato Adele Mazzarelli. Dunque le mura domestiche dei Lega, allietate nel 1881 dalla nascita di Antonio, la casa amica dei Cecchini e la proprietà dei Tommasi a Bellariva sono i luoghi nei quali si circoscrive l'ispirazione leghiana negli anni che vanno dal

1880 al 1886. "Il calore dell'infanzia e della donna" sono per Lega uno stimolo imprescindibile, "uno slancio dell'anima"<sup>24</sup>, attraverso il quale Lega ritrova la sintonia con il mondo circostante e l'ispirazione più alta e feconda. Vedono la luce in questo clima il già citato *La Lezione* e *Una madre*, opere di grande respiro e urbanità, opere di rara perfezione stilistica che nascono dalla straordinaria forza inventiva dell'artista unita alla sicurezza e alla virtuosità dei modi pittorici. *Una madre* [cat. 19] raffigura la cognata Adele e il nipotino Antonio di appena tre anni in un momento di intimità domestica. L'atmosfera sobria, i toni scuri di un arredamento ricercato, tipicamente borghese gravitano attorno alla figura della donna, vero e proprio perno che irradia amorevolezza e calore umano; e questo ruolo catalizzante è pittoricamente evidenziato dall'azzurro serico della veste che ne tornisce la figura e che costituisce la tonalità dominante del quadro. Il sentimento della maternità nel suo significato più profondo è meravigliosamente espresso nel volto dolcissimo della donna. Un volto nel quale traspare una gamma di sentimenti vastissima che va dalla fiducia al compiacimento, dalla accondiscendenza alla speranza, alla apprensione: la fiducia nelle attitudini del proprio piccolo, il compiacimento di vederlo zampettare nella sua vestina chiara mentre dal gioco passa autonomamente alla riflessione e all'impegno, l'accondiscendenza nel sentire lo strascico del proprio abito bloccato dalla pressione dei piccoli piedi mentre il bambino si mostra tutto compreso e concentrato nello scarabocchiare i fogli che inavvertitamente e suo malgrado scivolano dalla sedia al pavimento; la speranza e l'intima apprensione per il futuro dei propri figli sono sentimenti connaturati alla maternità e dunque universali. Lega che – scrive Martelli – si poteva permettere "questa vita selvaggia" e indipendentemente dedicarsi con tutto se stesso alla sua pittura "giacché aveva la fortuna di non aver figliuoli"<sup>25</sup> ha saputo intuire ed esprimere una tale gamma di emozioni femminili nella assoluta sobrietà di una composizione che niente concede all'aneddotico o al compiacimento di alcun dettaglio esteriore. Invece proprio sul filo di un dettaglio esteriore, vale a dire la

<sup>23</sup> Già nel 1880 il dipinto di Adolfo Tommasi *Dopo il tramonto* era stato acquistato dal comitato esecutivo della Società Donatello.

<sup>24</sup> L'espressione è di Matteucci (cit., vol. I, p. 254).

<sup>25</sup> Cfr. DIEGO MARTELLI, cit. 1895.

Eva Gonzales,  
*Donna in rosa*  
*(La damigella d'onore)*  
 (1879, collezione privata)



*princesse azzurra* indossata dalla *Madre*, ci accostiamo ad un altro dei capolavori della creatività leghiana, il *Ritratto di signora*, datato 1883 e familiarmente detto “la bruttona” [cat. 18]. L’effigiata del quadro che è stato una delle gemme della collezione di Mario Taragoni, indossa infatti l’elegante completo *princesse* in seta azzurra, guarnito con gale di merletto bianco per tutta la sua lunghezza e nel giro collo; questo particolare ha indotto cautamente ad ipotizzare che anche per questo ritratto come per *Una Madre* abbia posato la cognata di Lega. Se co-

sì fosse, noi dovremmo valutare questo dipinto come un secondo registro della poetica leghiana che vi si rivela in tutta la sua potenza di osservazione e di trasfigurazione della realtà. Il volto che in *Una Madre* si eleva al di sopra della realtà per esprimere una universalità di sentimenti, è qui proposto in tutta la sua evidenza fisionomica: il naso leggermente camuso, le labbra carnose con quelle profonde rughe espressive ai lati che compaiono, ingentilite, anche nel volto della *Madre*, i grandi occhi profondi sotto le fini e mobili sopracciglia; infine i capelli rac-

colti e spartiti sulla fronte che nella *Madre* assecondano dolcemente il movimento delle palpebre abbassate, mentre nel quadro Taragoni si dispongono in senso opposto e con piglio quasi mascolino tolgono spazialità alla fronte e incombendo sullo sguardo, volutamente abbrutiscono la grazia femminile del volto. Scegliendo di presentare la figura di prospetto, Lega deliberatamente la sottopone a forti sbattimenti di luce che quasi appiattiscono la femminile esuberanza dell'effigiata contro il letto di turgide foglie carnose di edera che la sovrasta alle spalle. Il rapporto tra questi due capisaldi della produzione leghiana sta dunque nei termini di una rara perfezione formale e di una intensità sentimentale che ora assurge a emblematizzare i valori e gli ideali di un'epoca e di una civiltà, ora partendo dal dato naturale, dalla brutale osservazione del reale, arriva ad esprimere la complessità del proprio mondo interiore, l'inquietudine di una generazione che perdute le certezze positiviste apre istintivamente all'individuo e alle sue necessità espressive. Queste due opere unite dal particolare di una veste di seta azzurra, hanno la forza di riscattare ogni dettaglio biografico e descrittivo: esse appartengono a Bellariva, ma sono molto di più, poiché l'uno riassume, vivifica e solennizza il portato di tutta una civiltà, quella ottocentesca, l'altro offre la chiave per accedere ai più moderni esiti della pittura europea.

Tornando agli anni di Bellariva, mentre si rimanda alla testimonianza di Anna Franchi in *appendice* per quanto riguarda il *modus vivendi* di quella società di amici, pittori e letterati, di fronte ad autentici gioielli quali *Il pittore Tommasi che dipinge in giardino* [cat. 16], *il Ritratto di Eleonora Tommasi* [cat. 17], *Il rammendo*, la ricamatrice appartenuta a Ugo Ojetti [cat. 13], una riflessione s'impone ed è quella sull'*impressionismo* leghiano. Bellariva è il primo manifestarsi della "concitazione", per dirla con Tinti, tipica dell'ultima produzione. Diego Martelli per primo salutò questa rinascenza del romagnolo nel 1885 con la frase sibillina per cui Lega negli studi di Bellariva "arieggia molto alla serena gaiezza degli impressionisti francesi"; dieci anni più tardi, nello scritto commemorativo non tornava affatto su questo concetto, ma



Edouard Manet,  
*La linge*

(1875, The Barnes Foundation  
Museum of Art, Merion)

lo aggirava in qualche modo affermando che Silvestro "faceva da chiocciola ad una covata di impressionisti livornesi" in ragione del fatto che egli "solo, randagio nel mondo" sempre era stato portato a simpatizzare "con la giovane Bohème dell'arte", per cui aveva salutato con gioia "i recenti avveniretti nei quali presentiva i continuatori della sua miseria e dell'operato suo". Le affermazioni di Martelli vanno naturalmente contestualizzate storicamente. Nel 1885 il critico aggettivando il termine "impressionisti" fa chiaro riferimento al movimento storico parigino di cui egli era stato con la celebre conferenza livornese del 1880 il primo divulgatore in Italia; egli sapeva bene di rivolgersi ad un pubblico in grado di identificare quei pittori, le cui opere erano state presentate per la prima volta a Firenze nel 1880-81, nell'ambito della Esposizione della Società Donatello: la visione di una delle opere più "impressioniste" di Edouard Manet, "La linge"<sup>26</sup>, esposta insieme ad un bellissimo profilo di fanciulla in abito rosa di Eva Gonzales, e a dipinti di Armand Guillaumin, di Henry Fantin-Latour, di Alfred Stevens, di Gustave Moreau, di Marie Bracquemond doveva aver inciso fortemente sull'evoluzione stilistica di Lega nel senso di una maggiore vivacità tonale e di una luminosità senza ombre. Secondo il positivista Martelli questo mutamento della maniera leghiana era favorito da ragioni fisiche e og-

<sup>26</sup> Il dipinto di Manet non era presente all'apertura della mostra che fu inaugurata il 13 settembre del 1880. Per questo motivo non compare nella prima e nella seconda edizione del catalogo (SOCIETÀ DONATELLO, *Prima Esposizione Internazionale di Quadri Moderni inaugurata da S. Maestà il Re d'Italia Umberto I nel palazzo del Conte Serristori*, seconda edizione, Firenze 1880, Mariani); compare invece con il numero 339, il titolo "La biancheria" e la richiesta di diecimila franchi, in una edizione del 1881 (SOCIETÀ DONATELLO, *Secondo Periodo della Prima Esposizione Internazionale di Quadri Moderni inaugurata da S. Maestà il Re d'Italia Umberto I nel palazzo del Conte Serristori*, seconda edizione, Firenze 1881, Mariani). L'identificazione con il noto quadro della Barnes Foundation Museum of Art parrebbe sottesa da Sophie Monneret, in *L'Impressionnisme et son époque*, volume terzo, Denoël, Parigi 1980, p. 319. Nei volumi di catalogazione dell'opera di Manet, non c'è invece traccia di questa esposizione fiorentina (DENIS ROUART et DANIEL WILDENSTEIN, *Edouard Manet, catalogue raisonné*, tomo I, La Bibliothèque des Arts, Losanna-Parigi 1975, n° 237, pp. 196-197).

In quel "secondo periodo" l'esposizione Donatello si arricchì di circa quaranta opere per lo più di autori stranieri; la qual cosa indusse alla riedizione di un catalogo ufficiale.

gettive, ossia la malattia degli occhi che pure, precisa, “non gli offende menomamente la visione delle masse, né dello splendore del colore”. Undici anni più tardi Martelli si serve di una accezione più ampia del termine impressionismo; tale accezione permetteva di includere il fenomeno di divulgazione della “cifra” impressionista operato del livornese Alfredo Muller; fenomeno al quale avevano aderito le nuove generazioni di artisti, da Plinio Nomellini a Ferruccio Pagni e Giorgio Kienerk, a Francesco Fanelli, a Angelo Torchi. Le conseguenze di questa che Diego chiamava “invasione dei barbari” avevano investito, secondo il critico, anche artisti non più giovani con la conseguenza dunque che verso il 1894 la pittura dei Tommasi, di Cannicci, dei Gioli “prende un aspetto generalmente più chiaro e luminoso”<sup>27</sup>. Di *impressionismo* leghiano si può parlare dunque usando il termine nel suo significato più ampio e connotando così il precocissimo aggiornamento linguistico che Lega fu in grado di apportare proprio a partire da questo momento del suo percorso mostrando di cogliere l'essenza di quel rinnovamento che viene oggi genericamente indicato come “impressionismo internazionale”<sup>28</sup>. Fermo restando che, come rileva il Tinti, Lega, per niente interessato agli aspetti fenomenologici del mondo esterno che sono gran parte nell'arte del movimento francese, “riflette sempre sul mondo esterno la luce del suo mondo interiore, fino alla più intensa trasfigurazione”.

I Tommasi, il Cannicci, i Gioli e soprattutto la generazione dei divisionisti toscani riconoscevano in Lega il proprio padre spirituale e l'anziano Vestro si compiaceva dell'entusiasmo e dell'ardore giovanile di quei nuovi combattenti del progresso artistico.

Scrivono Signorini che all'indomani dell'esposizione a Livorno di *Una Madre*, nel 1886 “...vennero in Firenze tutti quei giovani che Silvestro Lega, questo decano dell'arte, aveva conosciuti e infiammati ai nuovi ideali e alle nuove ricerche di tecnicismo artistico. E tutti convennero in via San Gallo alla trattoria del Volturmo, in un grande stanzone terreno accanto a casa Fenzi. In poche sere, da tutta questa balda gioventù, fu trasformato questo stanzone in esposizione permanente, dipingendolo tutto a

quadri a tempera sulle quattro pareti [...] e primo vi dipinse il Lega e i tre Tommasi e vi disegnarono o dipinsero ritratti o animali o paesi d'ogni genere, il Nomellini, il Kienerk, il Torchi, il Panerai, il Fanelli, il Bois e tanti altri [...] Fu l'apoteosi dell'amico Vestro [...] egli ebbe almeno quella sera il compenso di vedersi amato e apprezzato da tanti giovani d'ingegno, che non aspettano la morte di un benemerito dell'arte, per dargli ragione di tanti sacrifici fatti per non transigere mai colla propria coscienza”<sup>29</sup>.

### *Casa Bandini al Gabbro*

In quei primi anni Ottanta che sono contrassegnati dalla domestichezza con i Tommasi a Bellariva, si tennero probabilmente anche le prime gite di Lega e dei suoi allievi a Crespina ove costoro avevano una seconda dimora. Nel 1886, forse sull'onda delle frequenti visite alla esposizione di Livorno, città nella quale Angiolo Tommasi trascorreva lunghi periodi, Lega visitò il Gabbro in compagnia dell'allievo e di Torchi<sup>30</sup>. “Capitato con i Tommasi al Gabbro, nei monti livornesi – scrive Martelli nel 1895 – ivi ebbe la fortuna di conoscere il Conte Rossellini Odoardo che insieme alla sua signora, abitava, quasi costantemente, la bella villa di Poggiopiano, e fu questa occasione che gli permise, negli ultimi anni di fermarsi a lungo in questo paese, bellissimo e forte”. Dal 1885 Angiolo Tommasi aveva lasciato la casa di famiglia per andare a vivere con la moglie in via Faentina, sempre a Firenze (per quanto egli mantenesse con il maestro la più affettuosa domestichezza); nel 1888 i Tommasi lasciavano definitivamente Bellariva. Anche per queste circostanze dunque la casuale conoscenza con la famiglia di Clementina Fiorini vedova di Giovanni Bandini doveva rivelarsi fondamentale per la vita di Lega, stante il costante bisogno dell'artista di sentirsi circondato dal calore di un ambiente domestico e familiare. La signora Bandini aveva sei figli, Giulia, Daria, Pietro, Paolina, Luisa e Giuseppa ed un legame sentimentale con il conte Odoardo Rossellini che già dalla fine degli anni settanta svolgeva il compito di amministratore del-

<sup>27</sup> Cfr. DIEGO MARTELLI, *La Esposizione annuale alla Società promotrice di Belle Arti*, in “Corriere Italiano”, Firenze 13 aprile 1895.

<sup>28</sup> Cfr. *Impressionismi. Il movimento internazionale 1860-1920*, a cura di Norma Broude, Leonardo, Milano 1990. Le nostre valutazioni in merito all'impostazione critica della studiosa americana sono in *I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1870)*, catalogo della mostra di Castiglioncello, Polistampa, Firenze 2002, pp. 17-18.

<sup>29</sup> Cfr. TELEMACO SIGNORINI, *Silvestro Lega*, cit., 1896, pp. 14-15.

<sup>30</sup> Una lettera di Torchi attesta la presenza sua e di Angelo Tommasi al Gabbro presumibilmente nell'agosto del 1886 (Cfr. FRANCESCA DINI, *Lettere inedite di Angelo Torchi*, in PIERO DINI - ALBERTO TABANELLI, *L'arte di Angelo Torchi*, Dolomia, Trento 1990, p. 23).

la vasta proprietà Bandini al Gabbro. I due amanti che avrebbero regolarizzato la loro unione nel 1893 avevano una figlia naturale e dunque un *menage* che faceva certamente scandalo tra la buona borghesia livornese di cui la Bandini era esponente di spicco. Di qui la decisione della giovane vedova di andare a vivere, stabilmente dal 1882, nella villa di Poggiopiano, bell'edificio, originario del XVIII secolo, ad un piano, con annessa cappella di famiglia ed un lungo viale antistante. La signora Clementina, con l'aiuto del conte Rosselmini che abitava nei pressi della Villa, si occupava di amministrare i nove poderi annessi alla proprietà, e di educare i figli per i quali aveva assunto una istitutrice tedesca. Donna energica e fattiva, impegnata nel tutelare gli interessi del proprio nucleo familiare, la Bandini aveva evidentemente una mentalità libera ed aperta; poiché non risulta che Ella avesse una particolare predisposizione per l'arte, è probabile che l'intesa con Lega nascesse proprio da una istintiva simpatia per la figura "randagia" e brontolona del romagnolo. Il quale ebbe in breve la responsabilità dell'educazione artistica di due delle figlie Bandini, Giulia e Paolina. Quasi contestualmente al loro primo incontro si

creò grazie alla liberalità della Bandini il clima più congeniale alla creatività leghiana: da un lato l'attività didattica svolta con le ragazze era di dominio pubblico e oggetto di interesse e di curiosità da parte degli amici che si scambiavano addirittura pareri sui progressi della Giulia (c'è anche uno scambio di lettere tra Martelli e Fattori<sup>31</sup>); dall'altro il legame con la signora Clementina, si faceva sempre più improntato alla reciproca stima e a una intima solidarietà. Inizialmente, durante le sue permanenze al Gabbro, Lega prendeva in affitto una camera presso un modestissimo oste del paese, ma ben presto egli divenne ospite assiduo della Villa dalla quale partiva di tanto in tanto alla volta di Livorno (dove intratteneva rapporti commerciali con Gustavo Mors, sorta di "père Tanguy" nostrale) o di Firenze (dove è accertata la sua presenza alle riunioni alla Trattoria del Volturino fino almeno al 1888), per tornarvi come ad un rifugio. Lega visse al Gabbro con la relativa serenità che l'età avanzata e i numerosi disturbi fisici gli consentivano: la presenza di Martelli nella vicina Castiglioncello e dunque le visite del critico favorite dalla buona amicizia che intercorreva con il conte Rosselmini, la vicinanza dei

<sup>31</sup> "... Il Lega è al Gabbro, ma non dalla Bandini perché la Sig. Bandini è a Livorno. La Giulia Bandini ha ultimata la vecchia che fila, mezza figura secondo me interessantissima" scriveva Martelli a Fattori nel settembre 1887, aggiungendo: "Le tue scolare Digny e Farinola furono a visitarla condottevi dalla Matilde [Gioli, *n.d.r.*] che secondo la Signora Biondi fece così male l'articolo alla povera Giulia per far risaltare il merito dell'allieva in favore del maestro, che su queste signorine ottenne piuttosto lo intento opposto a quello che desiderava. Ora Cecchino vorrebbe che questo quadro fosse esposto a Firenze alla promotrice, cosa che io non consiglio perché da una parte i Gioli che forzan la gamma dell'ammirazione, dall'altra quelli che gli hanno sui coglioni che si sdraiano contro, non è possibile che la Giulia possa avere un giudizio spassionato sull'opera sua. Io queste cose le ho dette alla madre e alla figlia e fuori mi chiamo...". Il 13 settembre Fattori rispondeva: "I Cecchino e Compagni con i loro entusiasmi dell'arte mi fanno sciogliere il corpo [...] ma mi facciano il porco piacere con la Bandini, ho veduto le sue macchiette e sempre macchiette; quanti scolari ci ho io che sanno mettere due colori con una giusta macchia e con un giusto rapporto. Ma se è un abbecci che gliel'abbiamo insegnato noi vecchi e che tuttora lo facciamo sempre meglio di loro. Le dirai a mio nome che l'arte della *vecchia che fila* e dell'uomo che vanga e del cavallo che beve, è finita e deve finire..." (Cfr. GIOVANNI FATTORI, *Lettere a Diego*, a cura di Piero Dini, Firenze 1983, pp. 269-271, Il Torchio). La lettera di Fattori fa parte del gruppo di missive recuperate da Piero Dini e donate alla Biblioteca Marucelliana di Firenze.



Silvestro Lega,  
*La villa Bandini  
al Gabbro*

(attuale ubicazione sconosciuta)

Gioli a Fauglia, le lunghe permanenze dei Tommasi a Crespina, davano a Silvestro la sicurezza di non essere dimenticato e solo. Proprio in considerazione di tutti questi elementi biografici, le immagini che vediamo scorrere dinnanzi ai nostri occhi ci appaiono veri e propri momenti della vita emozionale del nostro in seno all'universo femminile di casa Bandini. Episodi di una realtà idilliaca, esse non hanno tuttavia la durata ciclica e la forza catartica del mondo di Piagentina. Il tempo nella esistenza interiore del pittore è irrimediabilmente trascorso; le immagini della vita domestica con le Bandini non sono e non possono essere che uno dei registri della tarda poetica leghiana. La quale, per dirla con Emilio Cecchi, si va sempre più indirizzando "nel senso d'impoverire il colore e intorbidarlo e dare alla composizione un che di convulso e affannoso"<sup>32</sup>. Esulano felicemente da questo prevalente indirizzo del percorso leghiano le opere, per lo più di piccole dimensioni, che hanno per comune denominatore le donne di diversa età che compongono la famiglia Bandini e il loro più stretto *entourage*. Dunque l'itinerario immaginario che questa esposizione rende fattivo e reale, trascura volutamente le date vere o presumibili che talvolta distanziano tali preziosi dipinti anche di alcuni anni l'uno dall'altro: abbiamo così la certezza di condurci lungo un percorso più intimamente biografico. Con *La padrona del podere* [cat. 24], tutrice della "serena gaiezza" di Poggiopiano il pittore si affaccia a sbirciare oltre i confini del giardino gli spazi aperti di una campagna domestica percorsa da ruspanti e da voci infantili che risuonano al di qua del filare dei cipressi [cat. 22], presenza protettiva e rassicurante, quinta naturale che si frappone al degradare infinito delle brulle e semideserte valli del Gabbro. Al di qua di tali confini naturali si svolge la vita serena delle donne Bandini, vita ricca di interessi e incline ad assaporare i semplici piaceri della quotidianità: sulla rustica bellezza del paesaggio gabbriano, risalta l'eleganza non esibita, ma curata nei particolari, delle due giovani signore che in *Passeggiata in giardino* [cat. 31] indossano l'abito principessa taglio *redingote* e i cappelli a tese rovesciate, dettaglio

che rivela, unitamente ai collarini, una particolare attenzione alla moda del momento; il contrasto cromatico tra le falde chiare dell'abito e il colore vermiglio della gonna, permette al pittore di sfogare la sua emotività nell'accensione cromatica di una tinta, il rosso appunto, che Lega rivela di amare particolarmente. "La sua tavolozza è come un frutto maturo che si fende e ricola di caldi e densi succhi – scrive Mario Tinti – La pennellata si discinde. La materia cromatica straripa, turgida di vitalità, insofferente ormai di ogni freno grafico: e quasi sempre domina in essa, a guisa di un raccordo, la nota, sia pur breve (un fiocco, un garofano, un corallo) di un bel rosso carminio". Di rosso è profilato l'ampio cappello chiaro indossato da Giulia Bandini nella piccola, preziosa effigie che Lega le fece e le dedicò nel 1887 [cat. 25]; il dipinto è familiarmente detto "l'inglesina" forse per l'eleganza anglosassone del profilo "appuntito", e il piglio sicuro di questa gentildonna di campagna con la passione per la pittura. Le "navarrette" di paglia di Firenze dall'alta calotta drappeggiata in tessuto, costituiscono quasi un distintivo delle donne giovani e adulte che vivono a Poggiopiano ed essi compaiono anche sul verso di un foglio di taccuino raffigurante sul recto una figura femminile che scrive<sup>33</sup> [cat. 68]. I dipinti di Lega colgono per lo più i momenti di relax della famiglia: sono figure singole o piccoli gruppi di persone raffigurate mentre leggono [cat. 29, 22, 21], conversano, passeggiano. In tali opere si respira il clima garbatamente signorile che aleggiava in quella comunità di persone dove a margine di una vita operosa, si studiava pittura, si tenevano d'occhio le tendenze della moda parigina, si leggevano libri e giornali, si ricevevano spesso ospiti ed amici quali per esempio i Gioli e Diego Martelli; la signora Clementina gestiva tutto questo con intelligenza, liberalità e lungimiranza. È curioso come di questa solida figura di Clementina, Lega non abbia lasciato un ritratto più ravvicinato. Nelle due opere che sicuramente la raffigurano *La Signora Clementina Bandini con le figlie a Poggiopiano* [cat. 20] e *Il riposo* [cat. 22], la padrona di casa è ritratta in abiti da lavoro, fazzoletto rosso – una bandana indossata con piglio

<sup>32</sup> Cfr. EMILIO CECCHI, cit., p. 349.

<sup>33</sup> Il recto del foglio di taccuino è stato pubblicato da Matteucci che lo ha datato all'epoca di Piagentina, non tenendo conto o forse non conoscendo il verso del foglio, che pubblichiamo, ove l'accento alle due figure dai caratteristici cappelli ci riconduce facilmente alle donne Bandini e dunque al Gabbro.

da pirata ossia annodata sulla nuca – e ampio grembiule dello stesso colore che risalta sopra l'abito rigorosamente nero. Essa appare per quello che è una donna impegnata nella gestione delle sue terre e della numerosa prole, e dunque il basamento della composita piramide familiare fatta di giovinette dagli ampi cappelli, di bambole di pezza (anch'esse con cappello), di nastri di raso, di ombrelli da sole che Lega ritrae tra due quinte di muro che si affrontano e ascendono fino a conquistare una porzione di cielo luminoso e terso nell'opera forse più rappresentativa di questo momento poetico e uno dei capolavori della sua intera produzione. C'è una nobiltà antica in questa scena di vita moderna affrontata attraverso "una partitura meditata, depurata e ferma", come nota Raffaele Monti<sup>34</sup>, mentre Matteucci valuta con ragione "il gusto di sovvertire con capricci spaziali la visione normale della realtà"<sup>35</sup> come retaggio del Cinquecento. Ma ciò che più emoziona in questo vero e proprio manifesto della vicenda di Lega al Gabbro è il calore di vita vera e vissuta che quel groviglio di animi e di cappelli ondeggianti emana; ogni elemento anche il più apparentemente casuale è funzionale alla rappresentazione di quell'universo tutto femminile di cui Lega vuol essere cantore: c'è la femminilità solida e posata della quarantacinquenne Clementina, c'è la timidezza della fanciulla che tiene a se la bambola, c'è l'adolescente che vuole separarsi dal simbolo della sua fanciullezza, c'è la giovane donna che sovrasta il gruppo e con un moto di indipendenza si trae in disparte, sedendo in cima alla quinta di muro con in mano un nastro di raso: i suoi interessi non sono ancora quelli di madre e non sono più quelli di adolescente. "Come a tutti gli artisti sensibili e appassionati – scrive Tinti – la donna oltre ogni immaginazione amorosa [...] gli dovette apparire la creazione supremamente avvincente e consolatrice della natura. E fu nel raffigurare i cari volti delle donne, le loro vesti dolci e leggiadre, armonizzando la grazia coloristica con quella dei fiori, a lui parimenti diletta, che la sua vena pittorica – la quale teneva insieme del virile vigore e della femminile sensitività – creò le immagini più serene".

### *Luoghi e volti del Gabbro*

Le notizie che Martelli e Signorini ci hanno lasciato sulla vita di Lega al Gabbro sono alquanto sommarie e trascurano oltretutto la vasta e notevole produzione del modiglianese. "Al Gabbro divenne popolare per le molte figure e paesi che vi dipinse, e amato tanto dai signori Bandini, facoltosi possidenti di quella campagna", scrive Signorini, senza scendere, tuttavia nei dettagli delle opere realizzate dall'amico in quel contesto. Si ha l'impressione che entrambi i biografi, forse per motivi di età (Martelli morì ad un anno di distanza dal romagnolo), non avessero un quadro sufficientemente nitido di quel pur lungo tratto del percorso leghiano. Martelli, nel 1889 lasciava per sempre la storica dimora di Castiglioncello, allontanandosi dunque dai luoghi operativi di Vestro, per quanto il suo attivo interessamento a favore del vecchio pittore e l'antico affetto fossero immutati. È stato ipotizzato una sorta di pregiudizio da parte del critico che, si è detto, non seppe fino in fondo apprezzare il moderno percorso che Vestro aveva intrapreso, percorso apparentemente marginale rispetto all'evoluzione dei principi dell'impressionismo che, forse Diego si aspettava di veder attuata dalla generazione dei più giovani Cannicci, Gioli, Tommasi, Nomellini<sup>36</sup>. Se questa ipotesi ci pare conforme all'idea evolutivista che Martelli aveva del corso della storia e delle arti e se dunque era ovvio per il critico aspettarsi il progresso attuato nelle opere dei più giovani, tuttavia possiamo documentare attraverso gli scritti che il suo giudizio critico fu vigile fino all'ultimo. Si prendano le osservazioni fatte al quadro *Riflesso* di Adolfo Tommasi, "che rappresenta una figura di bionda e giovane contadina pisana, che va per l'acqua alla fonte in una calda giornata d'estate"; scrive Martelli che "alcuni pezzi sono magistralmente dipinti ed il disegno forte e sostenuto sebbene puzzi un po' di fotografia istantanea della quale in oggi si fa uso ed abuso, con danno gravissimo dell'arte che è e deve essere istantaneità di sentimento e di pensiero, ma non può e non deve passare da un animo di cristallo". Ma passando dalle sale della promotrice fiorentina del 1895 a quelle della

<sup>34</sup> Cfr. RAFFAELE MONTI, *Apunti sopra lo stile di Lega*, in *Silvestro Lega. Dipinti*, cit., 1988, p. 62.

<sup>35</sup> GIULIANO MATTEUCCI, cit., volume I, p. 325.

<sup>36</sup> GIULIANO MATTEUCCI, *Lega oggi*, in *Silvestro Lega. Dipinti*, cit., 1988, p. 43.



Silvestro Lega,  
*Riposo in terrazza*  
(collezione privata)

Biennale di Venezia dello stesso anno, il critico si commuoveva dinnanzi a *Per ottanta centesimi (in risaia)* di Angelo Morbelli e a *Ritorno al paese natio* di Giovanni Segantini; pittori che a suo vedere “dimostrano vittoriosamente il valore dello impressionismo quando questo non è adoperato da degli asini vanitosi, ma da dei forti volenti, che di tutto si servono come mezzo quando la scienza e l’esperienza lo consigliano, ma non confondono mai il mezzo col fine”; e concludeva che i due maestri del divisionismo erano “fra i più eminenti artisti” che annoverasse allora l’Italia<sup>37</sup>. Possiamo dunque ben valutare quanto proteso sulle tracce del divenire della pittura italiana fosse Martelli ad un anno dalla morte; parimenti, dalle testimonianze epistolari deduciamo il profondo coinvolgimento nella vicenda umana dell’anziano Lega. Confortati dalle valutazioni critiche di Martelli lungo i percorsi di approfondimento che hanno avuto ad oggetto la vicenda macchiaiola, in

realtà oggi, di fronte ad autentiche gemme quali *La signora Clementina Bandini con le figlie a Poggiopiano*, *Alla villa di Poggiopiano*, *La lettura (1888)* [cat. 20, 27, 26] ci sentiamo un poco orfani. Vorremmo leggere avidamente come abbiamo sempre fatto le parole del critico e nune tutelare dei Macchiaioli e non rilevare questa lacuna di pensiero, una disattenzione certo involontaria che può e deve essere storicizzata onde allontanare ogni ombra di pregiudizio che possa offuscare l’obiettività e la lungimiranza del disegno martelliano. Quanto al fatto, portato in causa da Matteucci, che nel lascito Martelli non vi siano opere sufficientemente rappresentative della tarda attività di Silvestro, questa è circostanza che si giustifica con le crescenti difficoltà economiche del critico, costretto sempre più a limitare le sue attività mecenazie; sappiamo però quanto impegno mise Diego nei reiterati tentativi di collocare opere di Vestro, e sappiamo come negli ultimi momenti della sua esistenza,

<sup>37</sup> DIEGO MARTELLI, *L’Esposizione internazionale di Venezia. Appunti in punta di penna. II*, in “Corriere Italiano”, n. 312, Firenze 8 novembre 1895.

Diego andasse di studio in studio raccogliendo in dono le testimonianze degli artisti a lui cari, per completare la sua collezione di pittura moderna destinata dopo la sua morte al Comune di Firenze: in quest'ottica e per queste motivazioni, entrarono nella raccolta del critico anche uno squisito dipinto di quella Giulia Bandini allieva del modiglianese che nell'autunno del 1887 Lega aveva voluto facesse la sua comparsa nelle sale della Promotrice fiorentina; e ancora piccoli dipinti dei Tommasi e di Torchi, personalità artistiche tra le più solidali con Vestro. Da ciò si evince quanta parte ebbe Diego nell'universo dei legami affettivi e professionali di Lega in anni difficili per entrambi. La riflessione deve tuttavia prescindere proprio da questi aspetti squisitamente umani e di amicizia ed abbracciare per un attimo nella sua interezza il valore e il peso che il pensiero ideologico di Martelli ebbe sulla vicenda dei Macchiaioli, sin dall'origine del movimento. Martelli ebbe sempre la consapevolezza del suo ruolo trainante, da quando poco più che ventenne "viscardello beffato e beffante"<sup>38</sup> rivendicava la sua parte di paternità nelle opere dei compagni, fino all'apertura verso l'impressionismo francese che egli cercò di indurre con l'esempio dei quadri di Pissarro inviati da Parigi per schiarire le idee ai compagni (i due dipinti rimasero nella collezione del critico) e con la nota conferenza del 1880. Abbiamo detto poi come il concetto evolucionistico della storia derivato dalla filosofia di Herbert Spencer e dal pensiero scientifico di Darwin, predisponesse Martelli a cercare l'evoluzione, il proseguimento, la trasformazione di quei principi estetici nell'opera delle nuove generazioni, e come egli individuasse nei divisionisti italiani, nell'attenzione ai contenuti sociali e nella scientificità del mezzo espressivo, il filo di quella evoluzione. Ora in questo serrato disegno critico cui Martelli fu sempre fedele (tanto che ancora nel 1895 ne ripercorreva le linee con straordinaria lucidità nella conferenza "Romanticismo e Realismo nelle arti rappresentative"), Silvestro Lega si imponeva per la forza ciclopica del suo ciclo di Piagentina: che oltretutto rappresentava il contributo individuale più elevato alla pienezza della "macchia" per unitarietà, altezza poetica, fedeltà

alla vicenda storica e etica del gruppo. È noto come dopo il 1870 la coesione del movimento macchiaiolo si perda nei rivoli del Naturalismo e nelle ricerche individuali dei maggiori (Lega, Fattori, Signorini), ma ciò che va soppesato è anche e soprattutto la perdita del dialogo serrato tra l'anima critica e gli artisti: Martelli apre all'impressionismo, alla "rivoluzione fisiologica dell'occhio umano"<sup>39</sup>, ma ha un seguito limitato. Il critico manterrà dunque la sua attenzione su "quel ragazzaccio scapigliato" del Fattori, sulla grandezza di Signorini, su Lega, ma come esperienze singole di un universo frammentario che non si ricomporrà più per seguire la linea evolucionistica del suo disegno. Ne consegue che gli impeti lirici rappresentati dai quadri Bandini del Lega e l'espressionismo dei volti di talune gabbrigiane, fuoriuscendo dal suo schema ideologico, non gli apparirono per quello che sono, ossia la manifestazione di una modernità solitaria e coerente che apre al Novecento. Martelli come Signorini connota la tarda produzione leghiana strettamente al Gabbro e ai suoi abitanti, uomini e soprattutto donne scelte tra il ceto rurale che popolava quel solitario entroterra allora aggregato al Comune di Collesalveti.



Silvestro Lega,  
*Gabbrigiane*

(1887, attuale ubicazione sconosciuta)

<sup>38</sup> Cfr. FRANCESCA DINI, *I momenti di Castiglioncello e Piagentina e gli esordi dell'attività critica di Diego Martelli*, in *L'opera critica di Diego Martelli, dai Macchiaioli agli Impressionisti*, a cura di Francesca Dini e Ettore Spalletti, Livorno-Villa Mimbelli 1996, p. 30 (Artificio).

<sup>39</sup> Cfr. DIEGO MARTELLI, *Gli Impressionisti. Lettura data al Circolo Filologico di Livorno da Diego Martelli Fiorentino*, Pisa 1880, p. 23 (Vannucchi).



Silvestro Lega,  
Ritratto del maestro  
Fragomeni capomusica  
del Gabbro

(collezione privata)

“... Le gabbrigiane, sono una razza di donne fiere che esercitano il procacciatico tra il vicino piano di Cecina e la piazza di Livorno, portando in capo delle ceste enormi di mercanzia. Arse dal sole, disseccate dalla fatica, ardite per l’abitudine dell’ambiente nel quale si trovano, di bagarini e di villani, esse hanno un sans-gene che molto collimava con i gusti e il carattere del nostro pittore; ed infatti, di loro ebbe a fare molti quadri...”. La tendenza a identificare la tarda produzione del romagnolo come una delle tante manifestazioni del Naturalismo ci pare percettibile tra le righe e del resto il dipinto di grandi dimensioni intitolato *Gabbrigiane* inviato alla Promo-

trice fiorentina nell’autunno del 1887 sembrò quasi certamente il manifesto della nuova campagna artistica intrapresa dal non più giovane e malatissimo Vestro. Fatte le dovute proporzioni di merito e i dovuti distinguo, forse nessuno si sarebbe aspettati risultati molto diversi da quelli dell’allora ammiratissimo Egisto Ferroni la cui vena sempre più si manifestava incline ad un piacevole decorativismo. Le parole di accoglienza favorevole riservata da Signorini al grande quadro del compagno ci sembrano confermare un punto di vista comune a Martelli. “Le qualità... fanno tanto sinceramente essere quelle ragazze di quel paese, e quel paese di quelle ragazze...”, scrisse Telemaco nella “Domenica Fiorentina” facendo risuonare una volta di più i principi del Proudhon e dunque configurando la vena leghiana come una rivisitazione di temi e questioni care alla cultura del Realismo. “...l’artista [...] è stato creato per esprimere un’idea, una forma, che generalmente è quella del proprio paese e dei propri contemporanei. Courbet è infatti il pittore di Ornans, del paesaggio di Ornans, dei contadini di Flagey. Questa è la sua vera forza.”<sup>40</sup>, leggiamo nel *Du Principe de l’art et de sa destination sociale*.

Ma gli esiti leghiani, come possiamo oggi agevolmente verificare su capolavori come *Lo scialle rosa* e *La scellerata* [cat. 53, 54], andarono ben oltre le consuete premesse positiviste. Partendo dal dato reale, da una configurazione geografica, da un tipo sociale la vena poetica di Lega al massimo della sofferenza fisica e morale assurge ad un apice di lirismo. Una forza trasfiguratrice inusitata e straordinariamente moderna conferisce ai volti delle donne del Gabbro il potere evocativo di una melodia: la *Pavane* di Fauré in cui le voci femminili arricchiscono la solida concisa architettura musicale di fuggevoli modulazioni e sinuose inflessioni; l’impronta fortemente personale della melodia continua e libera dell’*Intermezzo* di Mascagni, “maniera calda e sensuale, permeata di una vibrante passionalità, tutta abbandoni ondeggianti e furori improvvisi...”.

<sup>40</sup> PIERRE JOSEPH PROUDHON, *Du Principe de l’art et de sa destination sociale*, Garnier Frères, Parigi 1865, p. 363, nota 1.

## *Dopo Piagentina*

*L'ordine delle schede in catalogo segue l'andamento delle opere in mostra*

1.

*Busto di contadina*

Olio su tavola, cm 40x26

Siglato a destra verso il basso: "S. L."

Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti

Il quadro, già appartenuto alla collezione dell'amico dei Macchiaioli, il critico d'arte Diego Martelli, è ritenuto da Matteucci, che lo colloca cronologicamente ai primi anni Settanta, "in ordine di tempo il primo vero e proprio ritratto che definisce una certa tipologia del mondo popolare, da cui con il passar del tempo Lega sarà sempre più attratto, soprattutto negli anni dei suoi soggiorni al Gabbro fra l'85 e il '95". Ritenuto da Durbé (D. Durbé, *Lega e gli studi recenti*, in *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra [Milano-Firenze] a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, Firenze 1988, p. 26) lo studio per la figura della giovane contadina della *Visita della balia* (1873, in questo catalogo, n. 2), presenta tuttavia rispetto a quella una stesura più moscia, sensibile ad una luminosità dorata e diffusa che intride il colore e fa lievitare il volume grazie allo sfarfallio di una pennellata soffice quanto accurata nella definizione della fisionomia della fanciulla.

È difficile sottrarre questo piccolo capolavoro di grazia

pittorica al contesto, per il solito tuttavia più asseverativo, del Naturalismo ottocentesco. Propria del Lega nel rappresentare questo ritratto di giovane campagnola, è senz'altro l'intonazione mite, scevra di implicazioni sociali se non addirittura nostalgica nei confronti della bellezza innata di un mondo di semplicità agreste che da sempre egli aveva nel cuore. Puristicamente lo aveva sempre inteso attraverso il filtro della grande arte del passato, e ora esso poteva finalmente assurgere a protagonista di un genere – il ritratto, appunto – normalmente legato al gusto e all'attualità del mondo borghese.

## BIBLIOGRAFIA

*Silvestro Lega*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di D. Durbé, Bologna 1973, n. 46; G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Firenze 1987, II, n. 145; *Silvestro Lega 1826-1895*, catalogo della mostra (Modigliana) a cura di G. Matteucci, C. Sisi, Milano 1995, n. 23.



2.

*La visita alla balia (1873)*

Olio su tela, cm 54x95

Firmato e datato in basso a destra: "1873"

Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti

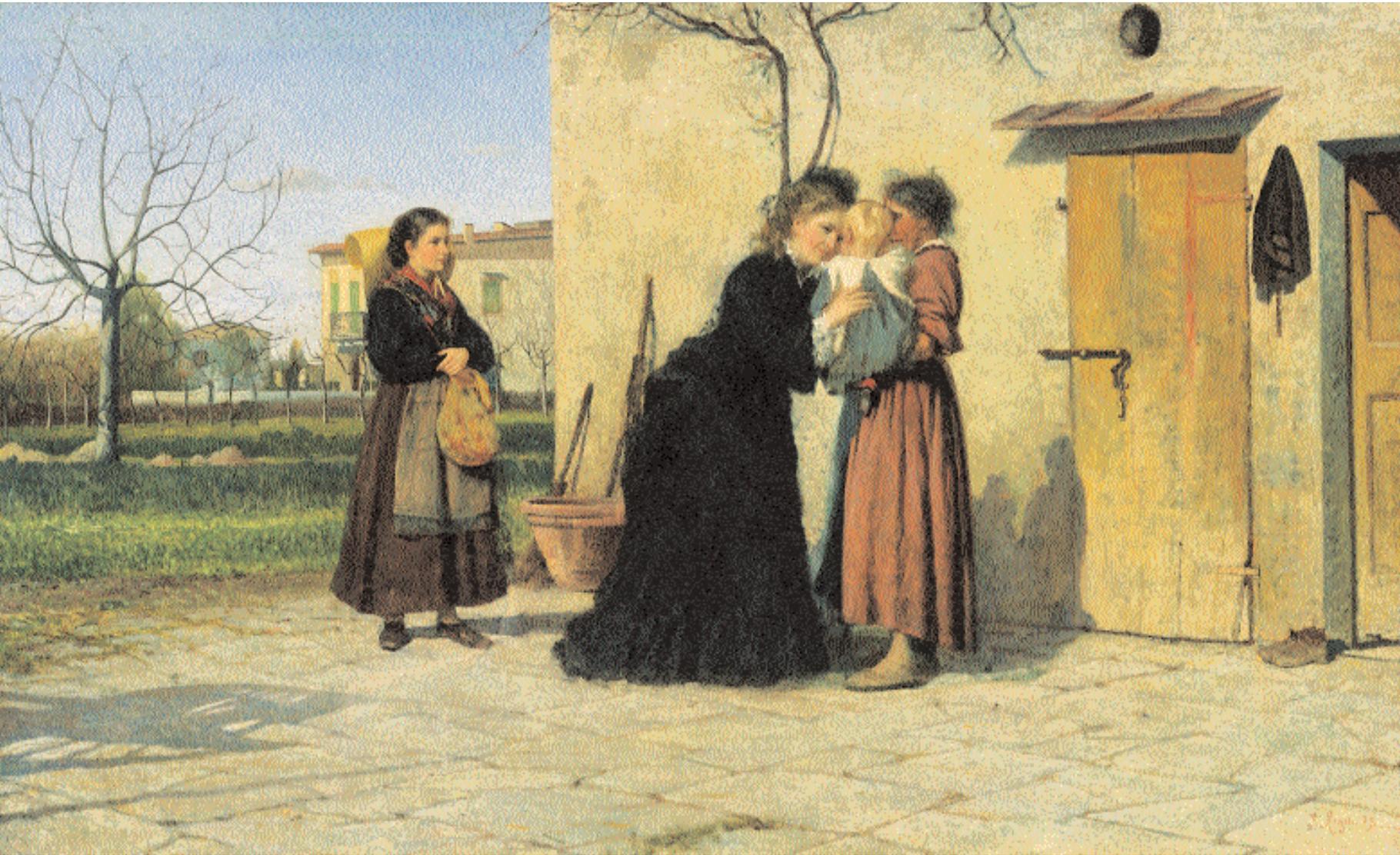
Il quadro, che fu donato alla Galleria d'arte moderna di Firenze da Vittorio Alinari, è stato al centro di una attenta disanima critica che Giuliano Matteucci attentamente riassume nel suo catalogo generale dell'opera di Lega, sia riguardo alla data, 1873 (visto che un'opera con questo titolo fu esposta già alla Promotrice di Torino del 1870), che riguardo allo stile, considerato disomogeneo per la contrapposizione fra la finitezza di alcune parti e la stilizzazione più ardita di altre. Supponendo che si tratti della redazione posteriore di un'idea pittorica già in precedenza sviluppata, si avrebbe forse la spiegazione più logica del permanere, in questo quadro, di elementi soprattutto compositivi che appartengono ad una fase ormai trascorsa dell'*iter* pittorico dell'artista, la fase aurea di Piagentina. Di quel mondo fatto di quiete e di affetti ritroviamo nel quadro la struttura a fregio e la calma quattrocentesca dell'atmosfera bagnata da un obliquo sole invernale. Ma turbano, per contrasto, dettagli di iperrealistica precisione, come l'alberello spoglio disegnato contro il cielo terso d'azzurro, o la figura della servetta sulla sinistra nella sua precisione aneddotica, quasi che l'artista, uscito ancora da

poco dallo sconvolgimento della propria vita per via della morte della compagna, Virginia Batelli, e già impegnato nella ricerca di un linguaggio pittorico nuovo, fosse ancora indeciso sulla strada da intraprendere, ma più non confidasse, ormai, nell'armonia pacificante del linguaggio macchiaiolo.

E, intanto, l'ombra lunga della carrozzina del bimbo da fuoricampo getta un'inquietudine sottile su questo quadro di apparente pace domestica, lasciandoci col dubbio, forse tutto moderno, che dietro al sorriso della madre, elegantemente drappeggiata nel suo abito scuro, si celasse in realtà un mondo di freddo conformismo, che delegava le cure dei piccoli e generava il dolore del distacco.

## BIBLIOGRAFIA

M. Tinti, *Silvestro Lega*, Milano 1926, p. 31; *Silvestro Lega*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di D. Durbè, Bologna 1973, n. 64; G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Firenze 1987, II, n. 137; *Silvestro Lega 1826-1895*, catalogo della mostra (Modigliana) a cura di G. Matteucci, C. Sisi, Milano 1995, n. 21.



3.

*Ritratto di fanciulla, 1875*

Olio su cartone, cm 21,5x17,2 (ovale)

Firmato e datato al centro a destra: "S. Lega 1875"

Galleria Bottegantica, Bologna

Questo piccolo quadro di formato ovale, appartenuto alle collezioni fiorentine Bondi, Siccoli, Orsi Bertolini, ad oggi praticamente inedito, rappresenta una fanciulla dall'aria mite, inquadrata frontalmente contro una tappezzeria chiara a fiorellini tipica di un interno borghese di metà Ottocento. Pur essendo datato al 1875, quando già Lega si era avviato da alcuni anni nella direzione di uno stile rinnovato che lo avrebbe condotto agli esiti impressionisticamente liberi di Bellariva e poi del Gabbro, esso si mostra ancora debitore nei confronti del clima quieto di Piagentina, tut-

to teso, anche stilisticamente, ad una resa armonica dell'immagine, che non lascia certo prevedere un'evoluzione così drammatica nel giro di pochi anni, e che rende altresì difficile intendere, se non come frutto di una commissione ben circostanziata, la persistenza di tali caratteri nel ritrattino in questione.

## BIBLIOGRAFIA

Inedito.



4

*Paesaggio romagnolo (1870-1872)*

Olio su tavola, cm 33,5x25,5

Firmato in basso a destra: "S. Lega"

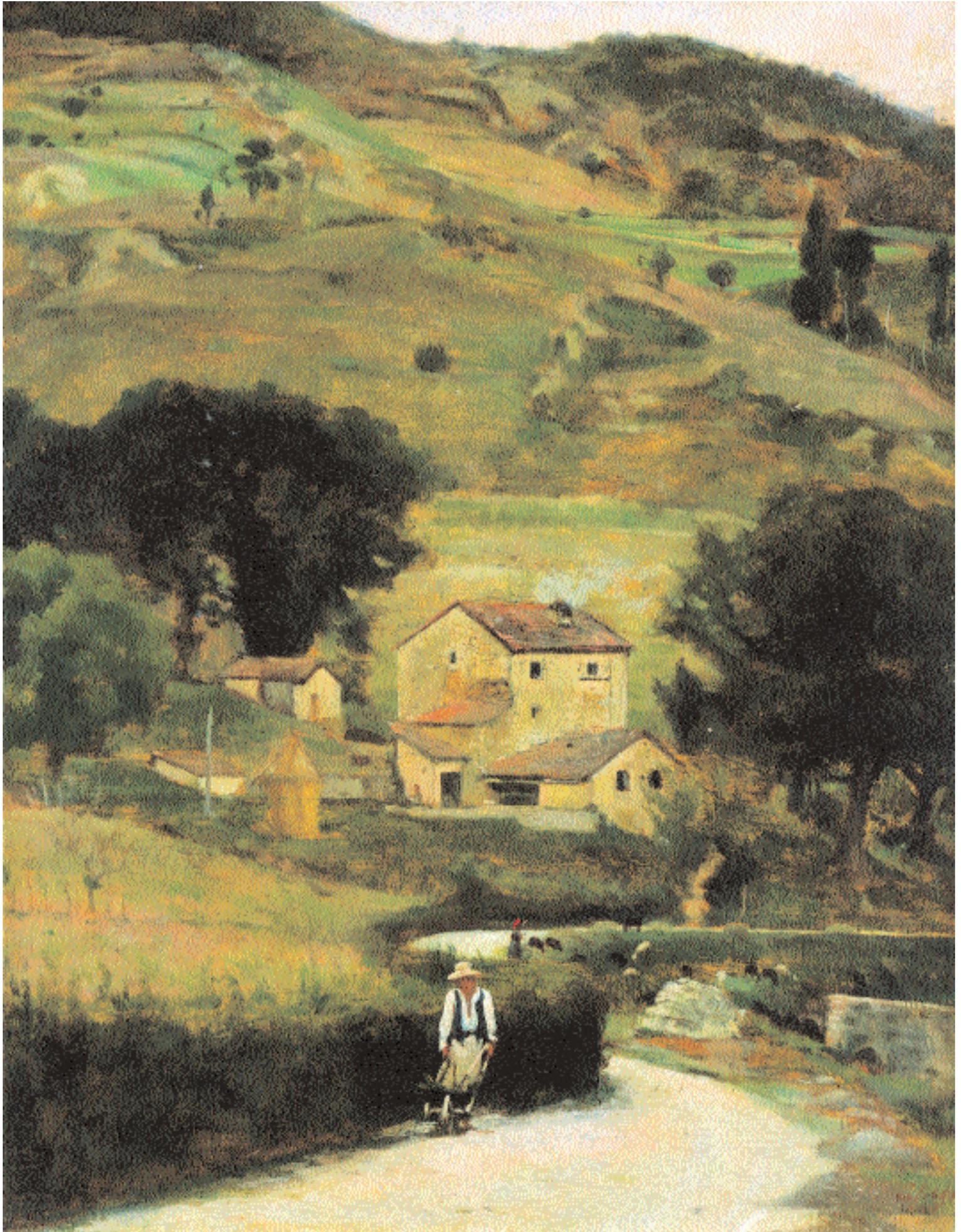
Collezione privata

Publicato da Mario Tinti nel 1923 come *Paesaggio del Gabbro*, e datato al 1880-1890, questo olio fu dallo stesso critico anticipato al 1870 circa nella monografia su Lega pubblicata solo tre anni dopo, nel 1926. Identificato quasi con certezza da Matteucci con uno dei due quadri presentati all'esposizione di Brera del 1871 col titolo *Motivo dal vero (Romagna-Toscana)*, fu dunque probabilmente eseguito quando l'artista, sconvolto dagli avvenimenti che avevano colpito in modo drammatico la sua cerchia familiare, si era rifugiato nella terra natale, a Modigliana, sull'Appennino tosco-romagnolo. L'universo raccolto di Piagentina, che aveva fatto da sfondo a tante sue composizioni, caratterizzato da una serenità neo-quattrocentesca, che si traduceva visivamente nel dominio accorto della forma, di radice purista, sulla dolcezza talvolta anche estenuata del sentimento, si era infranto con la morte della compagna di Lega, Virginia Batelli, e la sensibilità pittorica dell'artista ne era rimasta irrimediabilmente turbata. Non stupisce, quindi, che Tinti potesse aver collegato in un primo momento questo paesaggio scosceso e contraddistinto da un *ductus* pittorico d'insolita veemenza allo stile più tardo dell'artista, a quella "maniera concitata" cioè, come il critico stesso la definì, caratteristica della produzione di Lega durante i suoi ripetuti soggiorni al Gabbro. Né d'altra parte stupisce l'apprezzamento, in pieno clima Novecento, per la durezza

quasi espressionista con cui l'artista aveva tradotto i propri sentimenti esacerbati in sintesi ardue di forma e colore, con conseguenze di una modernità sconcertante che non poté non colpire anche i colleghi del nuovo secolo. Come in un paesaggio di Carrà della fine degli anni Venti, infatti, una pennellata sfatta, intrisa, modula verdi e ocre con ansiosa imperizia, e la montagna incombe, invadendo l'intero spazio del quadro, sull'umile vita che si svolge a valle, dove la stradina bianca che sarebbe piaciuta ad Ardengo Soffici s'inerpica verso un semplice casolare, animata dalla figuretta – quasi patetica nella sua abbozzata fragilità – di un contadino che spinge la carriola, piccolo e inutile di fronte alla maestà della Natura.

## BIBLIOGRAFIA

M. Tinti, *Silvestro Lega*, Milano 1926, n. 25; *Silvestro Lega*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di D. Durbè, Bologna 1973, n. 52; P. Dini, *Silvestro Lega e gli anni di Piagentina*, Torino 1984, n. 95, p. 154; G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Firenze 1987, II, n. 127; *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra (Milano-Firenze) a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, Firenze 1988, n. 44; *I Macchiaioli e l'America*, catalogo della mostra (Genova) a cura di D. Durbè, P. Dini, F. Dini, Genova 1992, n. 126; *Silvestro Lega 1826-1895*, catalogo della mostra (Modigliana) a cura di G. Matteucci, C. Sisi, Milano 1995, n. 20.



5.

*Case a San Gervasio, 1874*

Olio su tavola, cm 41,7x33

Firmato e datato in basso a destra: "S. Lega 1874"

Collezione privata

Già appartenuta alla collezione del pittore Rinaldo Carnielo, amico di Lega, che di lui eseguì un ritratto di straordinaria vivacità pittorica e psicologica (Matteucci n. 161), questa tavoletta può essere utilmente confrontata, sia per l'impianto verticale che per la condotta pittorica, con un analogo motivo 'dal vero', il *Paesaggio romagnolo* (in questo catalogo al n. 4) databile ai primi anni Settanta, dipinto dall'artista durante il soggiorno nella natia Modigliana seguito alla morte di Virginia Batelli.

La tristezza esistenziale del momento ben si riflette nella solitudine desolata di questo spaccato di periferia campestre come già nel quadro dell'Appennino, entrambi concepiti da un punto di vista rialzato che sottolinea l'incombere del colle come della montagna, entrambi realizzati in una gamma cromatica terrosa e illuminati da un sole avaro, invernale. Ma soprattutto colpisce la pennellata arida e contrastata, che, preso atto del valore eminentemente for-

male della 'rivoluzione' macchiaiola, diventa tramite per eccellenza dei moti del cuore, e segnala, con la virile sensibilità che fu propria dell'uomo, la sua acuta percezione della dissoluzione di un universo pittorico che era stato anche il suo, e che tragicamente corrispondeva a quella del suo universo quotidiano.

## BIBLIOGRAFIA

M. Tinti, *Silvestro Lega*, Milano 1926, n. 32; *I Macchiaioli*, a cura di G. Carandente, introduzione di Palma Bucarelli, Roma 1956, n. 177; P. Dini, *Silvestro Lega e gli anni di Piagentina*, Torino 1984, n. 100, p. 158; G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Firenze 1987, II, n. 148; *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra (Milano-Firenze) a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, Firenze 1988, n. 57; *Silvestro Lega 1826-1895*, catalogo della mostra (Modigliana) a cura di G. Matteucci, C. Sisi, Milano 1995, n. 20.



6.

*Pian del Mugnone (1873-1875)*

Olio su tavola, cm 29,5x38

Firmato in basso a destra: "S. Lega". Nel verso: "Pian del Mugnone"

Barone G. Da Salerno

La campagna pietrosa del greto del Mugnone, corso d'acqua perenne ma a carattere torrentizio, soggetto a radicali secche estive, è luogo congeniale al Lega degli anni dopo Piagentina e dopo il ritiro di Modigliana, sua terra d'origine sull'Appennino tosco-romagnolo, dove egli era tornato per un periodo fra il 1870 e il 1871 in seguito alla morte della compagna Virginia Batelli. Qui infatti, nell'angoscia della perdita subita, egli aveva accentuato la vena malinconica della sua pittura, riducendo il margine di dolcezza umana che sempre l'aveva caratterizzata per far posto alla severità di paesaggi brulli, dove non un'anima si aggira ad alleviare la solitudine dei luoghi, degni degli aridi litorali maremmani che nel decennio trascorso avevano sollecitato la rigorosa analisi positivista della 'macchia'. È un momento in cui l'artista è particolarmente vicino a Odoardo Borrani, autore lui pure di vedute simili, arse da un sole che tutto rende essenziale. Ma mentre Borrani scandisce ancora il visibile con ostinazione quasi scientifica, Lega lo va sempre più trasformando in groppi di materia densa e colorata, che

intacca la sobrietà dell'impianto di matrice ancora purista sotto la spinta dell'enfasi di una rinnovata ricerca espressiva.

Quasi fosse magma ancora privo di forma, rotolato in primo piano e qui fermatosi, al centro del quadro, un grande masso occupa il posto d'onore della composizione, e ne costituisce in qualche misura il termine di riferimento pittorico per via della pennellata franca e convulsa, vibrante di sonorità cromatiche pur nella gamma scabra degli ocra e delle terre: l'intero paesaggio si accorda su questo brano di puro colore, che sfugge ad ogni definizione razionale della forma.

## BIBLIOGRAFIA

*Silvestro Lega*, catalogo della mostra (Bologna) a cura di D. Durbè, Bologna 1973, n. 59; P. Dini, *Silvestro Lega, gli anni di Piagentina*, Torino 1984, n. 101, p. 158; G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Firenze 1987, II, n. 147; *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra (Milano-Firenze) a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, Firenze 1988, n. 56.



7.

*Paesaggio (1875)*

Olio su tavola, cm 14x35

Firmato in basso a sinistra: "S. Lega"

Collezione Giacomo Jucker

Questa piccola tavola, già appartenuta allo scultore Augusto Rivalta, rappresenta uno scorcio di campagna identificata da Valsecchi (1950) con quella brulla del Gabbro, e intesa invece da Somarè (1951) come il greto sassoso di Pian del Mugnone, piccolo fiume torrentizio che scorre nei pressi di Firenze, luoghi entrambi amati e rappresentati da Lega nei suoi studi 'sul vero' (si veda ad esempio *Pian del Mugnone*, n. 6 in questo catalogo). I due critici tuttavia collocavano concordemente l'esecuzione dell'opera intorno al 1880, mentre sembra ormai senz'altro prevalere l'ipotesi di una datazione più precoce, intorno al 1875 (data che si trova anche su una veduta analoga in un bozzetto a olio su cartone registrato da Matteucci con il n. 150 del suo catalogo generale dell'opera di Lega), nel momento cioè in cui l'artista era molto vicino all'amico Odoardo Borrani, con il quale aveva dato vita proprio allora alla galleria d'arte moderna nel palazzo già Buondelmonti di piazza Santa Trinita. Borrani infatti era autore a sua volta, in quel periodo, di vedute del medesimo luogo, simili per il taglio allungato e prospettico a questa del Lega.

Come nota Matteucci, questa anticipazione permetterebbe di individuare, in un momento di apparente vuoto creativo dell'artista, l'anello di congiunzione fra la produzione definita a suo tempo da Mario Tinti "pacata" del felice momento di Piagentina e quella successiva ai drammatici avvenimenti esistenziali che avevano turbato Lega, in

modo particolare con la morte della compagna Virginia Batelli, e testimonierebbe dunque del suo aprirsi verso una "maniera" più mossa, attenta alle suggestioni impressioniste. Proprio al 1875 data infatti il soggiorno di Degas a Firenze presso Telemaco Signorini, ma è soprattutto nello stesso anno che Giovanni Fattori, con i più giovani Ferroni Cannicci e Francesco Gioli, si reca personalmente a Parigi. Qui essi ebbero modo di apprezzare la scuola romantica francese, indizio rivelatore di quanto ormai il rigore metodologico della 'macchia' stesse cedendo spazio, nel cuore degli artisti, all'indulgenza del sentimento. Nessuno meglio di Lega, nonostante l'isolamento apparente della sua vita, poteva cogliere al volo indicazioni in tal senso, e certo, pur nel nitore dell'impianto, una pennellata insolitamente ariosa scompagina la tranquillità apparente di questo paesaggio solitario, scandito dal sole implacabile dell'estate toscana ma traversato anche dalle ombre lunghe e inquiete di un meriggio avanzato.

## BIBLIOGRAFIA

P. Dini, *Silvestro Lega, gli anni di Piagentina*, Torino 1984, n. 103, p. 159; G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Firenze 1987, II, n. 149; *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra (Milano-Firenze) a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, Firenze 1988, n. 58.

