



NON SOLO VERDI E MAZZINI. IN MOSTRA IL RISORGIMENTO NASCOSTO DEI PITTORI

Da Borroni a Mussini, da Palazzi a Boldini. Riguardare i quadri e scoprire artisti sconosciuti (Macchiaioli a parte) che hanno contribuito a fare l'unità d'Italia

di *Angiolo Bandinelli*

Che Ottocento, che affascinante Ottocento! Sì, l'Ottocento italiano, il bistrattatissimo Ottocento del Risorgimento, la stagione che vede il passaggio dagli esausti stati di un secolare immobilismo all'Italietta di Mazzini, di Garibaldi e del grossolano, provinciale Vittorio Emanuele II. Questo Ottocento è stato studiato, sul piano politico, tra mai placati furori polemici; più largo raggio di consensi ha raccolto sul piano musicale; solo da poco invece si è cominciato a gettare un occhio ai suoi risultati artistici, sui quali fino a ieri gravava una cappa di sufficienza, toltone a malincuore l'episodio dei Macchiaioli.

E invece l'Ottocento artistico italiano ci riserva sorprese e curiosità, come rivelano certe mostre che si susseguono in giro per l'Italia. Alcune sono concluse oppure (mentre scriviamo) agli sgoccioli, ma il discorso che tutte assieme sviluppano è attualissimo. Nel 2011 cadranno i 150 anni dell'unità d'Italia e Francesco Rutelli, quale presidente di una commissione ad hoc, ha presentato a un supercomitato presieduto da Carlo Azeglio Ciampi una lista di iniziative da realizzare per le celebrazioni. Per ora è uscito un nutrito elenco di opere di varia architettura - nuove o da restaurare - "particolarmente significative e rilevanti per gli aspetti culturali, scientifici, ambientali ed architettonici", come anche "per lo sviluppo dell'industria turistica". Sono centellinate, una per regione, e quindi ecco i soldi per il nuovo Palazzo del cinema a Venezia, per il restauro del Broletto a Novara, per l'adeguamento funzionale del Museo Nazionale di Reggio Calabria, ecc. Nulla invece pare definito per le "celebrazioni, mostre, convegni, conferenze ed avvenimenti culturali" da mettere in scena con l'obiettivo di avvicinare finalmente "il popolo italiano alle ragioni e alle vicende storiche che portarono all'Unità del paese", compiendo "una ricognizione originale sul senso dell'identità nazionale in questo inizio di XXI secolo". Bene, le mostre di cui ci occupiamo offrono più di uno spunto per farci approfondire le "ragioni" che portarono all'unità un paese dubbioso quando non ricalcitante, e anche per scoprire il "senso dell'identità nazionale" come si è (o non si è) venuta realizzando: nell'intreccio degli artisti, delle scuole, delle teorie, dei dibattiti, delle opere che si inseguono nell'arco del secolo si legge una riflessione non poco disvelatrice del senso e della direzione degli eventi in corso, quelli politico-militari come pure quelli relativi alla formazione identitaria della nuova nazione.

Molti degli artisti che incontreremo parteciparono direttamente alle campagne militari risorgimentali; non fu una partecipazione estrinseca, dettata da ingenui entusiasmi giovanili; nella gran parte di loro urge una profonda tensione culturale, lo sforzo di elaborazione di un linguaggio "nazionale"

condiviso. E in pochi anni, artisti provenienti dalle diverse regioni, tradizioni e culture, finiscono col raggiungere traguardi unitari sbizzando potentemente, sia pure in forme contrastanti, l'immaginario e i valori etici di quella borghesia che col Risorgimento si venne identificando. Molte e importanti sono state le ricerche sulla formazione della "ideologia nazionale" plasmata nell'intreccio dei più vari contributi, quelli della burocrazia istituzionale piemontese o quelli del pragmatismo cattaneiano lombardo o infine quelli delle scuole filosofiche napoletane del De Sanctis, di Labriola, Croce e Gentile; mai però, fino a ieri, avremmo pensato di dover attribuire ad artisti la qualifica di teorici "politici", intenti ad elaborare segmenti non secondari di quella ideologia.

E allora, in viaggio. La prima tappa è a Roma, alle Scuderie del Quirinale e ai loro sontuosi allestimenti. La mostra in corso ha un significativo titolo: "Ottocento: da Canova al Quarto Stato", dove il "quarto stato" è raffigurato, in marcia verso il sol dell'avvenire, nel quadro di Pellizza da Volpedo che tutti conosciamo, magari attraverso il francobollo che gli è stato dedicato. L'immensa tela è subito all'ingresso, appesa poco sopra ad un'altra di pari dimensioni, la "Materità" di Gaetano Previati. Nella loro profonda divaricazione stilistica ed espressiva le due opere ci dicono che, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, il paese è maturo per fare esperienze nuove, non più strette assieme dalle esigenze unificanti e centripete del Risorgimento in fieri. Il "Quarto Stato" è una illustrazione tra la "Domenica del Corriere" e l'ideologismo di un Guttuso, il vibrante divisionismo della tela di Previati in certo modo ci anticipa perfino un Piero Dorazio.

La gente si affolla tra opere di diversa qualità ed importanza: si sofferma in ammirazione davanti al "Bacio" di Hayez, un quadro celebre appena un po' meno della "Gioconda" di Leonardo o della "Fornarina" di Raffaello, ma trascura quei due capolavori assoluti che sono "In vedetta" e "La rotonda dei bagni Palmieri" di Giovanni Fattori, oppure i due gioielli di Silvestro Lega, "Il canto dello stornello" e "Curiosità", e perfino un'opera straordinaria come "L'alzaia" di Telemaco Signorini. Ma nella infilata delle sale ci si può finalmente rendere conto del valore della scultura dei classicisti Pietro Tenerani - autore di una "Psiche abbandonata" fragile come un biscuit - Vincenzo Vela, Lorenzo Bartolini, Giovanni Dupré, rinfrescare l'immagine di pittori un po' defilati, dal Piccio ad Antonio Fontanesi a quelli della scuola di Posillipo, e perfino arrivare a scoprire che un ritratto di Odoardo Borroni somiglia spiccatamente a un Donghi della Scuola romana anni Trenta. Una mostra domenicale, insomma, però da vedere. Torniamo ora indietro di qualche settimana e spostiamoci a Siena. Qui siamo alle origini di (quasi) tutto il percorso dell'arte civile dell'Ottocento. La mostra - "Nel segno di Ingres" - ha rivendicato dal

quasi oblio il pittore Luigi Mussini e la cultura dell'Accademia come si è sviluppata in Italia e in Europa nella prima metà del XIX secolo. Nato a Berlino nel 1813, Mussini inizia la sua formazione artistica a Firenze, all'insegna dei grandi toscani del XV secolo. Nel 1840 vince un posto al pensionato di Roma, allora - secondo il critico Carlo Sini - la città "più internazionale d'Italia", un ambiente "cosmopolita" in cui disputano d'arte J.A. Dominique Ingres, che dirige l'Accademia di Villa Medici, Horace Vernet e Friedrich Overbeck, il capofila della mistica confraternita nazarena del convento di Sant'Isidoro al Pincio, ma che vede anche ospiti Edgar Degas, Gustave Moreau o Puvis de Chavannes. Nel 1848 parte volontario per quella infelice guerra. Disgustato dai suoi risultati, si trasferisce a Parigi e qui approfondisce il legame con Ingres. Ingres è il capofila europeo di quella pittura che insegue un mix di natura e di bello ideale, tra l'osservazione diretta e l'insegnamento dei grandi del passato, in primo luogo Raffaello e i maestri del Rinascimento: i suoi soggetti siano dunque, ammonisce il grande francese, scene mitologiche e classiche oppure medioevali e mistiche, con personaggi sempre accuratamente disegnati dentro equilibrate composizioni, avvolti in toghe, pepli e tuniche (ma con squarci di nudo), espressivi di sentimenti teneri e ben controllati. Opere così erano destinate ad una committenza pubblica e privata conservatrice, aliena dall'avventura, amante del decoro, paga dei suoi miti e del suo status-quo benestante. Nel 1851, ormai affermato, Mussini rientra in Italia e assume la direzione dell'Accademia senese di belle arti. Tele come "I parentali di Platone celebrati da Lorenzo il Magnifico a Careggi" (1852) o "Eudoro e Cimodoce" (1855) sono programmatiche esemplificazioni degli insegnamenti dell'amato Ingres. Solo che Ingres era un genio, Mussini e i

suoi discepoli dell'Accademia lo erano un po' meno. Le loro opere bastarono però per indirizzare il gusto di una buona fetta della borghesia nazionale in formazione.

D'un tratto, dopo i vortici politici del 1860, bene o male l'Italia è fatta. La mostra di Mussini è chiusa, ma recatevi al Palazzo Pubblico di Siena, e lì potrete ammirare un'opera emblematica di questo tempo politico. Nel 1878 la città toscana, la prima a votare il ricongiungimento con la nuova patria, delibera di consacrare il palazzo alla celebrazione dell'unità nazionale. Le pareti e la volta di una immensa sala, ottenuta con l'abbattimento di muri e ambienti, verranno rivestite, a partire dal 1878, di un ciclo di affreschi celebrativi dell'epopea patriottica, posta sotto il segno del Re Vittorio Emanuele II da poco scomparso. Sulle pareti sono richiamati episodi del suo regno: le vittoriose battaglie di Palestro e San Martino con i cavalli che irrompono e i soldati dell'alleato francese frementi di solitale ammirazione; il colloquio nella

cascina di Vignale con un dimesso maresciallo Radetzky che chiede al giovane re in posa sdegnosa di revocare lo statuto elargito da padre ai piemontesi; l'incontro con Garibaldi a Teano a conclusione dell'impresa dei mille; la presentazione al re del plebiscito unitario della città di Roma, e infine i suoi solenni funerali al Pantheon. Sulla volta e sui peducci, una fitta selva di fregi d'oro, di medaglioni e figure allegoriche. E' la Cappella Sistina dell'unità d'Italia, a suo modo una meraviglia: almeno fino alla mia generazione, i testi di storia risorgimentale delle elementari e delle medie erano illustrati con le riproduzioni di questi affreschi, il mio immaginario storico è plasmato su queste raffigurazioni, Cesare Maccari, uno degli autori, mi fu più noto che Raffaello o Michelangelo. I pittori chiamati a realizzare il ciclo erano tutti allievi di Luigi Mussini e della sua accademia e alcuni degli affreschi sono di notevole qualità formale. I cartoni preparatori di Maccari, esposti in una bella mostra del 1998 (catalogo a cura di Alberto Olivetti) rivelano finezze pittoriche, pennellate sapienti, penetrazione psicologica, tutto un repertorio di abilità nelle quali si coagulava l'insegnamento del Mussini. Però al posto delle toghe romane ci sono le divise dell'esercito e le camicie rosse dei garibaldini che sembrano già quelli dipinti da Guttuso nella "Battaglia di Ponte Ammiraglio", invece di lance e scudi ecco i moschetti dei bersaglieri, e l'idealiz-

zata composizione dei puristi cede il passo a una realtà minuziosa, a un'orgia di vero. E' il trionfo di quello che possiamo definire l'immaginario fotografico. Di più: mentre fino a pochi anni prima quei pittori dipingevano scene intinte di sentori cattolici e comunque mistici, gli affreschi del Palazzo Pubblico rispecchiano un clima di dichiarato laicismo, non vi si scorre alcun simbolo religioso e solo nella scena dei funerali del re appare il capitolo degli officianti del Pantheon che riceve al suo arrivo la salma, cui fa ala un corteggio di dignitari civili e militari del nuovo stato. La borghesia conservatrice e cattolicheggiante di pochi lustri prima si era iscritta in blocco a qualche loggia massonica? Possibile, e saremmo dinnanzi a un ennesimo episodio di trasformismo gattopardesco: tutto cambi perché nulla cambi davvero.

* * *

Il culto ingresiano della bellezza aspirava ad essere una declinazione della ricerca del vero: bellezza e verità nascono indissolubilmente intrecciate. Le committenze borghesi erano convintissime di leggere, nelle tele dei puristi, nient'altro che il vero, un vero perfettamente collimante con la bellezza. Una illusione di cui oggi ci meravigliamo ma che allora convinceva. Si tenga a mente questo termine - il "vero" - perché avrà una parte enorme nello svolgersi delle vicende culturali e ideali dell'Ottocen-



to, e non solo italiano. L'idea del "vero" che uccide gli ideali è quanto mai romantica. Ricordate "A Silvia", di Leopardi?: "...e all'apparir del vero/tu, misera, cadesti: e con la mano/la fredda morte ed una tomba ignuda/mostravi di lontano...". Non è stato sempre così, il "vero" è stato anche celebrato con l'immagine della luce che scaccia le tenebre. L'Ottocento progressista, positivista e laicista ha amato raffigurarsi così. E allora spostiamoci sulla mostra dei Macchiaioli a Roma, al Chiostro del Bramante. Se l'avete persa non preoccupatevi, le mostre sui Macchiaioli spuntano come i funghi in ogni città d'Italia, i Macchiaioli sono una compagnia di giro, un carro di Tespi per musei di provincia, snobbati dagli snob. Che però sbagliano. Anche qui, tra i pittori che si raccoglievano tra il 1861 e il 1867 a Castiglione Cello attorno

a Diego Martelli, il critico d'arte amico e sodale politico dei radicali Agostino Bertani e Felice Cavallotti, si elabora una teorica del vero, ma da Ingres siamo passati a Courbet, il maestro del realismo, filtrato attraverso Proudhon e la sua estetica sociale: l'arte deve insegnare al popolo. Anche i Macchiaioli furono patrioti e combattenti per l'unità d'Italia, Giovanni Fattori trasse dalle sue esperienze militari quadri bellissimi, indimenticabili. Ebbene, mettiamo ora fronte a fronte l'opera di un purista e quelle di tre della banda di Castiglione Cello. Di qua, la "Famiglia Bianchini" (1855) di Antonio Ciseri. L'intera famiglia, il padre in sparato e palandrana, la madre in pizzi e taffetà, l'educata figliolanza in bella posa - disegnata tra lo sfondo di una sobria villa toscana e classici drappaggi illuminati da una luce mediata e soffusa - esprime, come è scritto in catalogo ("I Macchiaioli, sentimento del vero", Silvana Ed.) "certezze nella stabilità dell'organizzazione culturale e politica del tempo e nella possibilità di una sublimazione del visibile attraverso la guida della tradizione illustre...". La "sublimazione del visibile" è nell'insegnamento di Mussini e dei suoi: è anche questa una forma del vero, del vero accarezzato da una società borghese ristretta in sé e ancora fiduciosa nei suoi valori. Passiamo ora dall'altra parte, ai Macchiaioli: farebbe comodo citare opere come

"Il pergolato" di Silvestro Lega, ma non è in questa mostra e forse è un po' tardo (1868), però vanno bene ugualmente "L'ombrellino" di Vincenzo Cabianca (1859) la "Signora con l'ombrellino" di Odoardo Borrani (1862) o "La lettura" di Federigo Zandomenighi (1865). Tre donne, e anche queste esprimono un senso del vero. Ma le loro figure sono aperte al libero contatto con la natura, il disegno non le separa ma le accompagna dentro una luce leggera, toccante, che le accarezza nella stessa misura con cui sfiora i muri, il cielo, le piante di un paesaggio anch'esso quotidiano, sottocasa, ma più intimo e partecipe, non più mero sfondo o scenario. La vera protagonista della pittura della "macchia" è questa luce vibrante che irradia sulle campagne e sul mare di Castiglione Cello e della Toscana, dopo se-

coli di luce filtrata dalle finestre dei grandi studi d'accademia. Perché accade tutto questo? Semplicemente perché i Macchiaioli hanno una ferma fede nella scienza contemporanea, quella che a Parigi lavora attorno alla scoperta della fotografia e alle sue meraviglie: la scienza positiva e positivista, insomma.

Sarà pure che l'Europa è impastata di nichilismo, ma alle origini della sua modernità il nichilismo non c'è proprio. C'è il suo opposto, la scoperta e ricerca amorosa della più solida realtà che è, insieme, la natura e l'uomo. Attraverso la natura e l'uomo visti con occhi nuovi e, in qualche modo, innocenti, nuovi e fattivi borghesi inseguivano una verità severa ma gioiosa, l'essere delle cose viste e descritte nella loro vivente, panteistica immediatezza. Le cose erano quelle che si vedevano e come le si vedeva - "esse est percipi", aveva detto Berkeley - grazie alla luce e alla fotografia.

* * *

Per poco l'avremmo beccata ancora aperta, al Museo archeologico nazionale di Napoli, la mostra dedicata a Lawrence Alma-Tadema e agli artisti, italiani e non, che si ispirarono ai ritrovamenti archeologici di Pompei - e di Ercolano, Stabia, Oplontis o Boscoreale - allora nel cuore del gusto cosmopolita (per dire, la cultura artistica americana contemporanea fu molto influenzata da questa Napoli). Il posto d'onore della mostra era per il talentuoso Lawrence Alma-Tadema,

ai suoi tempi uno degli artisti più acclamati d'Europa. Olandese di nascita, Alma-Tadema pensò bene di sfruttare le sue qualità espatriando giovanissimo nella Gran Bretagna del cattivo gusto vittoriano, che però gli conferì tutti gli onori e le onorificenze possibili: divenne membro della Royal Academy e della Royal Society of Watercolors, la regina lo nominò cavaliere. Ma fu insignito di sontuose commende anche in Germania, in Belgio, in Bavaria, in Prussia, venne accolto con tutti gli onori dalle Accademie di Monaco, Berlino, Madrid e Vienna, ricevette medaglie a Berlino (1874) o a Parigi (1889). In Francia, fu nominato ufficiale della Legion d'Onore. E' certamente una icona di quel clima artistico insopportabile che nasceva dall'incrocio tra l'"art pour l'art", l'"art pompier", i Preraffaelliti e i Simbolisti di varia scuola, tutti più o meno avversari della modernità macchinista avanzante e tutti devoti al culto del più irritante kitsch mai apparso nella storia dell'arte. Già versato nella resa di scene orientalesgianti, nel 1863 compì un lungo viaggio in Italia nel corso del quale accumulò impressioni e documentazione sugli scavi, utilizzando anche la fotografia, così da costituirsi un vero e proprio "database" di materiali visivi, indispensabile per la rievocazione del mondo che riappariva, in frammenti, dalle viscere della lava. Quando ero poco più che adolescente, frequentavo una casa di amici, forse attirato dalla presenza di una ragazzina prosperosa, figlia della padrona che spesso, non so se per incuria o intenzionalmente, ci lasciava soli in un

tinello riempito da un divano stracarico di cuscini mal sprimacciati e da un logoro pianoforte. Se la ragazzina faceva troppo la ritrosa, io mi rifacevo fantasticando su un arazzo a muro raffigurante una scena di ambiente romano-pompeiano, con figure femminili e maschili in peplo e tunica, giovani e fanciulle con i nastri intrecciati sulla fronte e sui polpacci, matrone, suonatori di flauto, una erma bifronte, una fontana di marmi policromi, l'immane balaustro marmorea. Analoghe croste, di infima esecuzione, ho ritrovato successivamente in altre case modeste o popolari, estrema propaggine di un gusto che dilagò in Europa ma che era destinato a trionfi impensabili lungo strade assai diverse dalla pittura e dalla scultura, o anche da una letteratura che sfruttò avidamente il filone con Flaubert o con il Sienkiewicz del "Quo Vadis" ma anche con polpettoni tipo "Gli ultimi giorni di Pompei" di Edward Bulwer-Lytton (1834) e i raccontacci di taglio anticlericale dell'italiano Candido Augusto Vecchi (1864) oppure, per finire in bellezza, col Théophile Gautier della novella "Arria Marcella" (1852). Inaspettamente, con un impeto che chiama all'opera gli analisti del costume se non addirittura della follia umana, le riesumazioni pompeiane avranno il loro trionfo sugli schermi cinematografici, dalla "Cabiria" di D'Annunzio" degli inizi del secolo scorso fino agli attualissimi film "peplum" di Kirk Douglas o Russell Crowe.

* * *

Spentosi appena l'eco delle canonnate risorgimentali, appena appena consolidatasi la esile prosopopea nazionale ritratta a Siena dal Maccari e dai sodali Antonio Ciseri o Amos Casoli, ecco che la striminzita, un po' provinciale e parassitaria borghesia italiana (o una sua parte considerevole) si butta in una avventura sregolata e fuori misura, diventa golosamente avida di un miraggio cui essa è impreparata. Altre sono le suggestioni e sollecitazioni imperiali concepibili in una Francia e in una Inghilterra che un Impero comunque se lo erano conquistato non senza contorni epici e gloriosi, altre le improvvisazioni cui poteva faticosamente aspirare una borghesia raccogliatrice, dalle basi economiche ancora incerte e poco

moderne. Osservate le immagini che emergono dalle tavolette dei Macchiaioli, di Lega, Signorini, Borrani o Fattori. Testimoniano delle sue qualità etiche più autentiche: probità risparmiata, legami ancora forti con le origini paesane e la proprietà terriera curata di persona, le donne intente ad agucchiare e a cucire camicie garibaldine o a leggere le ultime novità letterarie portate loro dai mariti al ritorno da Parigi, signore perbene che avrebbero trovato sconveniente posare nude per gli artisti ospitati familiarmente in casa. Qui a Napoli, le rovine e i calchi, i bronzetti e gli affreschi emersi dalle ceneri del Vesuvio solleticano una borghesia certamente non più avanzata culturalmente, né più strutturalmente sviluppata, ad avvolgersi nei panni e nei lustrini

di un classicismo di cartapesta. Diciamo: anche il mito mazziniano di Roma capitale, della terza Roma risorta - con il Foro e il Campidoglio - dalle tristezze del barocco papalino, porterà un efficace contributo a certe fantasticherie. Tutto questo immaginario di princisbecco condizionerà, giustificherà e colorerà la politica italiana fino agli esiti mussoliniani. L'intenso romanticismo lombardo di Hayez o del Piccio evolverà in un divisionismo intriso di cultura scientifica (questa è una storia diversa, da raccontare non appena se ne presenti l'occasione); il franco, luminoso, aperto realismo dei Macchiaioli si sfalderà nel naturalismo e nel verismo anche bozzettistico; qui al sud siamo di fronte ad un'altra, insospettata Italia?

La mostra napoletana aveva un suo fascino indiscutibile, anche se discu-

tibile è, per me, quel titolo in catalogo (Electa ed., a cura di Eugenia Quercia e Stefano De Caro) che richiama la "nostalgia dell'antico". Tra queste sale non ho trovato un accenno di vera, sentita nostalgia. La pittura pompeiana mi pare aggressiva, sfacciata (il kitsch è sempre petulante...). Però la mostra ha avuto il fascino di una scoperta, nella nostra epoca ancora intrisa dei rigori e furori avanguardistici che quest'arte archeologica hanno disprezzato e riposto a lungo in soffitta. Alcune sommarie indicazioni, solo esemplificative delle nostre preferenze: per Alma-Tadema, ci siamo soffermati dinanzi al "Tibullo nella casa di Delia", una tavoletta del 1866 ancora in equilibrio tra sobrio decoro neoclassico e trovato d'accatto, e all'ampia tela "La galleria di statue" del 1874, con l'intera scena occupata dal bric-à-brac di ritrovamenti archeologici, colonne, busti, bassorilievi, argenterie, statue, grifoni tutti minuziosamente riprodotti, tra i quali l'artista colloca e ritrae, oltre a se stesso, moglie e figlie, suocero e sorella del suocero. Neppure da trascurare, dello stesso autore, il tardo "Missile d'amore", una tavola del 1909 dai vibranti tocchi cromatici. Tra gli italiani, oltre le belle viste degli scavi del grande Filippo Palazzi, di Giacinto Gigante e di Teodoro D'Uclere, di assoluta qualità la straordinaria "Signora a Pompei" di Marco de Gregorio, una figura femminile immersa in una raffinatissima gamma di nero, rosso, grigio, di toni freddi con commistioni macchiaiole; poi il "Bagno pompeiano" di Domenico Morelli, del 1861, splendido impasto tra classicismo, naturalismo, intenso e drammatico luminismo; la "Pompeiana" e la "Pompeiana al bagno", due opere parallele di Federico Maldarelli (1871) di limpida tensione classica; infine, il tardo "Bagno pompeiano" di Mosé Bianchi (1892), maculato da una luce fosforica e sfuggente. Non mancava l'erotismo, anche quello ambiguo che fa da riscontro alle fotografie di pastorelli nudi scattate in quegli stessi anni, a Capri e dintorni, dal barone von Gloeden: ecco il "Fanciullo pompeiano" di Arcadio Mas Fondevila (1879) e l'esplicito "Suonatore di nacchere" di Erulo Eruli, del 1875. Piacevole incontro, nella selezione delle sculture, i bronzetti di

Giovan Battista Amendola e Jean-Léon Gérôme, ma soprattutto la "Te-sta di donna patrizia" di Ernesto Biondi, del 1888-1899, incisiva come un Vincenzo Gemito (che forse avrebbe potuto essere presente anche lui alla mostra). Quest'arte, seppur sembra una continuazione del classicismo o anche del purismo, è invece cosa diversa, persino opposta. Tanto quelle scuole cercavano assiduamente di rendere il senso di un vero che fosse unità profonda tra realtà vista e senso etico, in questa pittura non si insegue il vero, ma il verosimile. Dall'orizzonte scompare la componente, anzi l'urgenza, etico-politica. Mistificando il senso dell'atmosfera poetica, della grazia del sognato, che i puristi ricercavano appassionatamente, qui il centro ideale è una gelida, minuziosa ricostruzione scenografica.

L'arte si è servita della fotografia per documentarsi, ma diventa a sua volta imitazione della fotografia. Punta ad essere la fotografia possibile del passato scomparso. Quel che interessa l'artista e il committente è la sensazione di aver riprodotto fedelmente, in modo veridico, la quotidianità classica nella sua dimensione archeologica ed estetica.

Anche l'attualizzazione, il riferimento al presente, non è sollecitato da un impulso etico-politico. Queste scene mitiche, classiche, non devono mostrare o insegnare la virtù, ma offrirsi ad una imitazione tutta formale. Per questo ricorrono all'esibizione del bric-à-brac d'antiquariato, che i moderni dovranno imitare sul piano dell'art pour l'art (e D'Annunzio fu maestro in questa imitazione esistenziale). Soprattutto quel che si cerca di far rivivere è una atmosfera di paganesimo. Il dato paganeggiante liquida per sempre dall'immaginario classico la componente religiosa, che trasbordava dagli occhi delle sante lacrimosi e rivolti al cielo dell'Accademia, nei quali la sessualità, pur ammiccante, era ammantata di fuorvianti significati mistici. L'arte dei puristi cercava di contrastare il presente richiamandosi ad ideali di una bellezza da conquistare, o almeno da salvare dal presente e dalle sue bruttezze. Nelle opere di Alma-Tadema e soci siamo invece alla trasfigurazione di un passato che si fonde con il presente, lusingandolo e rimpannucciandolo di falsi ideali di cui esso possa nutrire le sue ambizioni. Un passo appena, e la deformazione assumerà le stimate dell'evasione simbolista più esteriorizzata, quella che informerà il grande fregio del Parlamento di De Karolis e perfino le tessere dei partiti socialista e repubblicano, che l'adottano con i suoi motti tra Pascoli e D'Annunzio, la "virtus" e il "labor", icone di un progresso positivista, massonico, postnietzchiano. Uno svolgimento persino sconcertante: non era, quell'Italietta miserella e arretrata, una morta gora dove nulla accadeva, dove tutto ristagnava nel soffocante squallore della provincia? Macché, e se vogliamo renderci conto di quale fu l'evoluzione finale di una intera generazione borghese (o poco più) prendiamo il biglietto per Rovigo, dove è aperta una mostra un po' ripetitiva ma sempre interessante:

"La belle époque. Arte in Italia 1880-1915". Boldini, De Nittis, Zandomenoghi, Corcos, Gioli, Banti e Panerai in buona parte avevano sciacquato i loro primi pennelli nel mare di Castiglione, ospiti di Martelli. Al loro centro c'è Giovanni Boldini, divenuto in maturità l'interprete sommo di quel favoloso mondo proustiano. E di Boldini mettete idealmente a confronto l'inquietante ma ancora composto ritratto di Adelaide Banti del 1866, l'adolescente dall'ampia gonna che scopre appena gli stivaletti al polpaccio, con uno qualsiasi dei suoi ritratti di gran dame della mondanità internazionale novecentesca, sfavillanti di bianche, vaporose sete o abbandonate nella più squisita e provocante nudità. C'è, in questo passaggio, la parabola di una borghesia che aveva fatto il Risorgimento e ora si preparava al cupio dissolvi in una guerra dalla quale sarebbe stata distrutta.

Molti artisti parteciparono alle campagne militari risorgimentali, una traduzione sul campo dello sforzo di elaborare un linguaggio nazionale

La gente si ferma davanti al "Quarto Stato" di Pellizza da Volpedo o al "Bacio" di Hayez, trascurando i capolavori di Lega, Fattori e Signorini

Gli affreschi del Palazzo pubblico di Siena, realizzati dagli allievi di Mussini, sono la Cappella Sistina dell'unità d'Italia

L'Ottocento progressista, positivista e laicista amava raffigurarsi il vero come luce che scaccia le tenebre. E lo cercava nelle tele dei puristi

La protagonista della pittura dei Macchiaioli, cultori della nuova scienza fotografica, è la luce vibrante della Toscana

Alma-Tadema e i suoi seguaci italiani si ispirarono ai ritrovamenti archeologici di Pompei e dintorni, allora nel cuore del gusto cosmopolita

L'arte si è servita della fotografia per documentarsi, ma a sua volta punta a essere la fotografia possibile del passato scomparso

De Nittis, Zandomenoghi, Corcos, Gioli, Banti, Panerai e soprattutto Boldini illustrano l'evoluzione finale di un'intera generazione borghese



Luigi Mussini, "Eudoro e Cimodoce", 1855 (Palazzo Pitti, Firenze)



Giovanni Boldini, "Ritratto della principessa Marthe-Lucie Bibesco", 1911



Giovanni Fattori, "La rotonda dei Bagni Palmieri" (part.), 1866 (Palazzo Pitti, Firenze)



Lawrence Alma-Tadema, "Tibullo nella casa di Delia", 1866 (Museum of Fine Arts, Boston)