



Comune di San Marcello Pistoiese



Mauro Falzoni

1861: i Macchiaioli A San Marcello Pistoiese

*I paesaggi di Pian dei Termini
espressione del momento aureo della "Macchia".*

Conversazione del 29 Luglio 2011
San Marcello Pistoiese, Sala Consiliare del Municipio



1861: I Macchiaioli a San Marcello Pistoiese. I paesaggi di Pian dei Termini espressione del momento aureo della “Macchia”.

Se si prende come data di nascita ufficiale dell’Italia unita il 17 marzo 1861, solennemente festeggiato quest’anno, nell’estate il neonato nostro Paese aveva sì e no quattro mesi. In quella lontana estate, la prima della nuova nazione che si affacciava alla storia d’Europa, a San Marcello salirono da Firenze, nell’intento di approfondire i loro studi sul paesaggio, due pittori del gruppo dei Macchiaioli, già operante da almeno un lustro anche se non ancora conosciuto col nome che di lì a poco, riferito con ironico disprezzo da un anonimo articolista de *La Gazzetta del Popolo* del 3 novembre 1862, lo avrebbe reso celebre in tutto il mondo: il fiorentino di San Frediano Raffaello Sernesi e il pisano di nascita, ma fiorentino di adozione, Odoardo Borrani. Sui Macchiaioli gli storici dell’arte hanno versato, come suol dirsi, fiumi d’inchiostro, ed ormai questo primo movimento artistico dell’Italia unita è stato da gran tempo riscattato dall’ostinato pregiudizio che lo voleva, come tutto quel che si faceva allora in Italia, per forza provinciale e sostanzialmente tributario di modelli francesi; non era così, anche se le influenze francesi c’erano ed erano state attentamente meditate, ma non sarà inopportuno dedicare qualche riga a un sia pur sommario inquadramento storico, onde meglio comprendere l’importanza di questo viaggio sulla Montagna Pistoiese e dei quadri che ne nacquero.

Dopo il 1848, anno di sconvolgimenti rivoluzionari che avevano toccato la gran parte dei paesi europei, e soprattutto anno della Prima Guerra d’Indipendenza, in Italia le *élites* progressiste, formate soprattutto da giovani, avevano preso ad organizzarsi nelle consorterie liberali e democratiche destinate a formare l’architave della costruzione risorgimentale: e questa ventata di rinnovamento, com’era naturale, si era propagata anche al campo artistico, portando ad un abbandono di forme e formule dell’accademismo tradizionale, d’altronde non più corrispondenti ad una realtà politica e sociale ormai in rapida evoluzione. La novità del movimento che prese il nome dalla *macchia*, termine tecnico non nuovo (riferito dal Vasari a certi lavori di Tiziano) ma fino ad allora usato solo per indicare una pittura concisa e sintetica, a larghe campiture, ritenuta adatta a studi ed abbozzi ma non a delle opere “finite”, fu l’osservazione diretta del vero, fuori dal chiuso dello studio, con una scelta di soggetti ben lontani da quelli aulici della pittura di storia. La “base” del movimento era il celebre Caffè Michelangelo di Via Larga (oggi Via Cavour), fino dal 1855, e tale rimase per una decina d’anni. Ma il 1861 è l’anno fatale che segna l’alba della piena maturità della Macchia, con le sperimentazioni della pittura dal vero in un triangolo paesistico i cui vertici sono, a Firenze, gli orti di Pergentina (o Piagentina: zona suburbana subito fuori Porta alla Croce), la costa livornese a Castiglioncello e, appunto, le *alture* di San Marcello, le quali, in verità, hanno per me, come si vedrà, un nome preciso e familiare: Pian dei Termini.

In realtà, dalla metà del secolo in poi, l’Europa era percorsa non solo dai tumulti che ne avevano incendiato vari stati, ma da inedite iniziative che già prefiguravano lontanamente quella che oggi siamo soliti chiamare “globalizzazione”, contribuendo ad allargare gli orizzonti culturali ed economici oltre i confini nazionali: intendo riferirmi alle Esposizioni Universali di Londra (1851) e di Parigi (1855), primi esempi di quella che poi sarebbe divenuta una sorta di regolare competizione a livello mondiale tra i paesi più avanzati. Ed è da notare,

di passata, che proprio per partecipare alla prima partì da qui Bartolomeo Cini, che ce ne ha lasciato lo stupefacente diario pubblicato da Cristina Dazzi, non conosciuto quanto meriterebbe: questo per dire come la Montagna Pistoiese, pur segnata dalle difficoltà economiche dell'epoca, fosse da considerare tutt'altro che una landa remota e primitiva.

A vedere la manifestazione di Parigi - dove naturalmente si era fatto il possibile e l'impossibile per competere con quella londinese di quattro anni prima - erano andati anche, fra gli altri, tre pittori italiani, il livornese Serafino de Tivoli (1826-1892), il foggiano Saverio Altamura (1826-1897) e il napoletano Domenico Morelli (1826-1901), che nella capitale francese avevano avuto modo di conoscere certe nuove correnti pittoriche d'Oltralpe: il realismo di Gustave Courbet e, soprattutto, la cosiddetta "Scuola di Barbizon". Ora, non potendo dare nulla per scontato, non posso neppure esimermi dal fornire qualche cenno storico su quest'ultima. Barbizon, lungi dall'essere una città o un faro di cultura, era semplicemente uno sperduto villaggio del Dipartimento della Seine-et-Marne nella regione dell'Île de France, a sud-est di Parigi, il quale attualmente conta 1.470 abitanti. Sperduto, sì, ma ai margini della storica Foresta di Fontainebleau, per secoli residenza dei re di Francia e meta preferita delle gite dei parigini (lo è tuttora, coi suoi 17.072 ettari) e allora scenario naturale incontaminato. Il villaggio, fra il 1830 e il 1870, attrasse numerosi artisti che praticavano la pittura di paesaggio, fra i quali non si può fare a meno di citare Corot, Millet, Rousseau, Daubigny, Troyon. Non potendo entrare in particolari, per non divagare troppo, mi limiterò a dire che questi pittori costituivano la vera novità del settore artistico dell'Esposizione parigina, in quanto nelle loro opere il paesaggio aveva acquisito una sua autonoma dignità artistica, laddove fino ad allora era servito soltanto da quinta teatrale per la figura umana. Noi, ormai, alla pittura di paesaggio come genere a sé stante abbiamo fatto l'abitudine: non era così nei primi decenni del XIX secolo. Quindi, i tre pittori italiani rimasero sicuramente impressionati da queste scene naturali nelle quali l'elemento umano o mancava o era ritratto (come è il caso di Courbet) nella sua realtà più cruda: senza contare che, una volta tornati a casa, ebbero la fortuna di poter studiare a loro agio i quadri dei maestri francesi nella ricca collezione del principe Anatolio Demidoff.

De Tivoli a Firenze ci stava di casa: Morelli e Altamura, ex-combattenti delle rivoluzioni del '48, erano riparati come esuli del Regno delle Due Sicilie nell'ospitale e tollerante Toscana, ormai prossima a congedare anche il Granduca. Tutti si ritrovavano al Caffè Michelangelo, divenuto, da ritrovo di capi ameni e personaggi eccentrici, una fucina di idee nuove. Fu così che, sull'esempio dei colleghi d'Oltralpe, che avevano forgiato la nuova pittura dell'età liberale andandosene a dipingere nelle remote plaghe di Barbizon, anche i pittori fiorentini decisero di lasciare il chiuso dello studio e sperdersi per le campagne a studiare il paesaggio dal vero. Ritengo utile inserire qui un'ulteriore, breve divagazione di carattere tecnico. Anticamente, la pittura si faceva soltanto in bottega. I quadri e le pale d'altare che vediamo nelle chiese erano opere di grandi dimensioni e di peso considerevole, che per la loro realizzazione richiedevano, in pratica, l'allestimento di una specie di cantiere: di dipingere all'aria aperta, come si è cominciato a fare dagli anni quaranta dell'Ottocento in poi, non se ne parlava neppure. I colori venivano preparati di volta in volta attraverso un processo di macinatura e d'impasto con leganti; se proprio li si voleva o doveva trasportare, se ne riempivano delle vesciche di maiale, e per estrarli le si pungevano, con la conseguenza di comprometterne rapidamente l'intero contenuto. L'Ottocento è l'epoca delle invenzioni, e, anche in questo campo, fu un'invenzione a rendere possibile la pittura fuori dallo studio: appunto nel 1841, un ritrattista americano, John Rand, trovò il modo di riempire con i colori non le nau-

seabonde vesciche suine, ma dei tubetti di stagno provvisti di tappo. Questo ritrovato meravigliosamente semplice mise i pittori in condizione di portarsi dietro per monti e valli i loro colori perfettamente conservati; le impalcature cui erano assicurate le pale d'altare si trasformarono in cavalletti da campagna leggeri e pieghevoli, le tavole in tavolette o tele agevolmente trasportabili, i cocci e i pignattoni dello studio divennero fiaschette a vite. Forse parrà strano, ma la nascita di una forma d'arte, essendo i problemi e le soluzioni di questa di carattere squisitamente materiale, può dipendere anche da una di quelle innumerevoli uova di Colombo davanti alle quali, di solito, ci si chiede perché nessuno ci abbia pensato prima.

Ecco, quindi, che davanti ai pittori della Macchia si spalancava come fonte d'ispirazione l'universo reale e visibile nel quale vivevano quotidianamente: e si capisce come costoro, tutti giovani e imbevuti di ideali patriottici e liberali, per i quali erano pronti a rischiare la pelle, non potessero trovarne una altrettanto stimolante nella mitologia e nella storia greca e romana alla quale avevano attinto tutte le generazioni di artisti dal Cinquecento in poi, fino ai loro professori d'Accademia. Sull'esempio dei francesi di Barbizon, dunque, i nostri pittori si buttarono con entusiasmo a dipingere la realtà che avevano davanti agli occhi, qualunque realtà. Già nella primavera del 1860 Borrani, insieme ai colleghi Cristiano Banti, Stanislas Pointeau e Telemaco Signorini, si era recato a Montelupo Fiorentino per sperimentare le novità delle tecniche che stavano letteralmente creando; ed è Adriano Cecioni¹ a riferire del loro accanimento nel fare e disfare finché non si otteneva il risultato voluto e del loro entusiasmo sconfinato: "Bastava la vista di un bucato teso perché il bianco dei panni sul fondo grigio o verde [li] facesse andare in frenesia. [...] Gente che si entusiasmava alla vista di un branco di pecore col sole in faccia, di un monte col sole dietro, [...] che andava quasi in delirio di faccia alla macchia che presentava un bove a pascere sul prato, o traversando la strada a mezzogiorno nel mese di luglio".

Noi, avvezzi al diluvio di immagini che ci sommerge ventiquattr'ore su ventiquattro, non riusciamo a stupirci più se non del raccapricciante o del macabro, e poco ormai anche di questo: ci riesce quindi difficile immedesimarci in tanto trasporto per realtà così insignificanti. Riesce invece a capirlo benissimo chi, come il sottoscritto, ha avuto la fortuna di fare da ragazzo l'identica esperienza dipingendo all'aria aperta, quando tutto sembra risplendere di una bellezza il cui mutare d'apparenza va inesorabilmente più svelto di quanto possa correre il pennello, e nessun aspetto del reale sembra banale o privo d'interesse.

Possiamo allora immaginare l'incanto dei due giovani pittori, appena sbarcati a San Marcello dalla diligenza sulla quale dovevano avere lungamente e scomodamente viaggiato, alla vista della chiostra di monti intorno al paese. Oggi chi progetta un viaggio va prima in agenzia, consulta il materiale pubblicitario – o lo fa a casa sua su Internet – col preciso intento di farsi un'idea: quando giungerà sul luogo, lo farà avendolo già visto prima almeno in fotografia. Così, a mio giudizio, si comincia subito con l'uccidere la ragione prima del viaggio, lo stupore dell'ignoto: se si deve andare a vedere il già visto, allora tanto vale non muoversi neppure. Invece, i viaggiatori dell'Ottocento partivano alla ventura, e anche le mete più a portata di mano erano in grado di dischiudere mondi. Quei mondi che devono essersi aperti a due giovanotti armati di tela e pennelli per il solo fatto di essersi spinti fino a San Marcello invece che, più da presso a Firenze, a Pratolino o alla Consuma.

Già: perché proprio San Marcello? È una domanda che mi sono posto appena ho cominciato ad occuparmi di questi quadri. Anche qui, è necessario fare una premessa di carattere generale. Le montagne, da che mondo è mondo, hanno sempre costituito un ostacolo agli spostamenti umani: e, da che mondo è mondo, gli uomini le hanno sempre superate ser-

vendosi dei valichi. L'Appennino Tosco-emiliano è la barriera naturale tra il nord e il sud d'Italia: lo si è traversato per millenni in punti fissi, tutt'altro che agevoli, e lo attesta certa lugubre toponomastica che spesso li attornia. La vera rivoluzione nelle comunicazioni avvenne con l'apertura, tra il 1766 e il 1776, della strada progettata dal padre Ximenes per il versante toscano e dal generale Giardini per quello modenese, e definita da Vittorio Alfieri, nell'autobiografia, la sua "dilettissima ed assai poetica strada da Pistoia a Modena": tutt'oggi, col nome di Statale dell'Abetone e del Brennero, essa costituisce un asse d'importanza fondamentale per il Paese². Dunque, a partire dalla fine del Settecento, la Montagna Pistoiese ha goduto, dal punto di vista viario, di una situazione di privilegio rispetto ad altre parti dell'Appennino, come i confinanti territori lucchesi o bolognesi: soprattutto, la presenza di una strada di grande comunicazione ha consentito l'instaurazione di un servizio di trasporto regolare grazie alle diligenze, il mezzo più usato e, anche, più abbordabile come spesa per chi, come i pittori, è eternamente a corto di quattrini.

Quanto alla ragione per cui Borrani e Sernesi per i loro studi estivi abbiano preso in considerazione le nostre parti, non sono riuscito a trovarne la minima traccia né nei carteggi pubblicati né nelle testimonianze manoscritte che ho consultato in Biblioteca Marucelliana. Ma, scorrendo gli epistolari dei diversi artisti, salta all'occhio un dato sorprendente: nonostante all'epoca i viaggi fossero tutt'altro che confortevoli, i nostri pittori non stavano mai fermi, correndo su e giù per la Toscana, per la Penisola e per l'Europa: si può anzi dire, fatte tutte le proporzioni, che viaggiassero parecchio di più degli artisti d'oggi. Certamente, le congetture gratuite lasciano il tempo che trovano, e se ne possono fare a volontà; ma, a parte, come è ovvio, l'ipotesi di una scelta meramente casuale, è lecito avanzarne un'altra, se non plausibile, almeno suggestiva. Come è noto, i volontari toscani che nel 1848 si dirigevano verso la Lombardia, dove si sarebbero scontrati con l'esercito austriaco, passarono dalla Montagna Pistoiese, dove si fermarono a rendere omaggio a Gavinana alla memoria di Francesco Ferrucci. La sosta, in realtà, non aveva comportato nessuna deviazione: l'itinerario sarebbe comunque stato quello, perché per andare verso il mantovano, principale piazzaforte austriaca dell'Italia settentrionale, bisognava passare per l'Abetone. Ironia della storia, una strada nata per assicurare la celerità degli aiuti austriaci alle due case regnanti a Modena e Firenze, ambedue imparentate con gli Asburgo, offriva proprio ai volontari che combattevano contro l'Austria il mezzo per arrivare velocemente a Mantova...

Fra questi volontari c'era anche il livornese Serafino de Tivoli, più anziano di dodici anni di Sernesi e di sette di Borrani, al quale, da pittore, non deve essere di certo sfuggita la bellezza dei luoghi. D'altronde, non era sfuggita neppure, anni prima, al pesciatino Giuseppe Giusti, che le montagne se le era fatte tutte a piedi³. Ci si può dunque divertire ad immaginare che, in qualche turbolenta serata del caffè Michelangelo, sia stato proprio il De Tivoli a suggerire ai due: "perché non fate una corsa sulle montagne di Pistoia? Io ci sono passato nel '48, e vedrete che i paesaggi valgono la pena del viaggio..."

L'aspetto delle montagne, allora, come si può agevolmente osservare nei quadri, era parecchio diverso da quello odierno. I disboscamenti *alla peggio*, come dice il Giusti, dovuti sia all'attività delle ferriere, sia alla pastorizia e all'agricoltura, le avevano completamente spogliate delle foreste, tranne di quella del Teso, da sempre appartenuta al demanio, prima granducale e poi dello Stato Italiano. Dunque, scesi dalla diligenza, Borrani e Sernesi scorsero i fianchi dei monti fasciati di sterminate praterie intersecate dal biondo dei terrazzamenti coltivati a grano, ormai quasi da mietere.

Devo ora riprendere brevemente la storia della Macchia, per far comprendere come il

momento di quella villeggiatura non fosse, né dal punto di vista pittorico né da quello degli eventi, un momento qualsiasi. Se, nel titolo di questa conferenza, ho parlato di “momento aureo”, l’aggettivo non è stato scelto a caso. Quasi tutti gli appartenenti alla “gioventù ribelle” che si ritrovava al Caffè Michelangelo presero parte attiva alle vicende del Risorgimento e alla costruzione del nuovo Stato Unitario che conferiva all’Italia una dignità nazionale, in risposta alla sprezzante definizione di “espressione geografica” che ne aveva a suo tempo dato Clemens von Metternich. Molti di loro furono gravemente feriti, come Giuseppe Abbati, garibaldino, che perse l’occhio destro nella battaglia di Capua del 1 e 2 ottobre 1860, o morirono, come lo stesso Raffaello Sernesi, garibaldino anche lui, ferito a una gamba, preso prigioniero dagli Austriaci e morto all’Ospedale Militare di Bolzano dopo aver rifiutato l’amputazione dell’arto andato in cancrena, il 9 agosto 1866: in quello stesso giorno Garibaldi spediva il famoso telegramma “*obbedisco*” con cui accettava l’ordine di ritirarsi dal Trentino. Il 1861 è l’anno in cui tutte le potenzialità sono intatte e tutti i sogni sembrano a portata di mano: ci sarà tempo per le delusioni e i tradimenti degli anni a venire e, come sempre accade nella storia, per l’emarginazione di chi ha fattivamente prodotto il cambiamento a favore dei “furbi” rimasti alla finestra e pronti a trarre profitto dalla nuova situazione. Ciò che non riuscì, o non interessò, ai Macchiaioli, o alla gran parte di loro, ai quali dal nuovo Stato non vennero riconoscimenti di sorta, tranne per Altamura, che ebbe incarichi di governo con Bettino Ricasoli, o Morelli, divenuto direttore dell’Accademia di Belle Arti a Napoli e senatore del Regno. Gli altri, con l’eccezione di chi proveniva da famiglia agiata, come Banti o Signorini, condussero vita stentata e, per grandi che fossero, non riuscirono mai a uscire dalle difficoltà economiche.

Quanto alla pittura, dopo un primo periodo di esperimenti e tentativi che non avevano ancora perso del tutto di vista l’orizzonte tradizionale della pittura di storia, alla riforma della quale si cercava di adattare i nuovi strumenti, e che si erano audacemente spinti anche al di là dei modelli del naturalismo francese, improvvisamente in quell’estate i nostri pittori riescono nell’impresa di operare la sintesi, muovendosi sul filo di coltello del recupero di una dimensione del disegno classicamente fiorentina e dell’applicazione di quanto avevano appreso nei loro vagabondaggi per le campagne tra bovi al pascolo e panni stesi al sole.

Sbarcati dunque a San Marcello, Sernesi e Borrani, appena sistematisi non sappiamo come, si saranno buttati ventre a terra a cercare scorci e vedute. Dev’essere stato così che si sono fermati a Pian de’ Termini, da dove non devono più avere smosso tele e cavalletti: i quadri sono lì a dimostrarlo. Non si tratta di un gran numero di lavori, cinque per Borrani e tre per Sernesi: Borrani si dimostra più destro ed esperto, Sernesi più esitante e meditativo, forse anche perché, dopo la prematura morte del padre, era stato costretto ad inframmezzare il lavoro di pittore con quello di incisore e medaglista.

Di questi quadri non esistono né abbozzi a disegno, né studi preparatori: a meno che non ne esistano in chissà quale collezione privata, non ne ho riscontrato traccia nell’unico posto dove c’era una sia pur lontana probabilità di trovarne, cioè al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Ora, di disegni di Sernesi esiste poco o nulla; nel caso di Borrani, invece la messe è abbondante, si tratta di due interi raccoglitori contenenti parecchie cartelle: se non si trova qui neppure un appunto o schizzo di questi quadri, vuol dire soltanto che o sono andati perduti o non sono mai esistiti.

Io propendo per la seconda ipotesi: i quadri, almeno quelli più importanti o conosciuti, non sono di formato piccolo, o, quanto meno, si tratta di un formato non certo piccolo per dei “motivi dal vero”, come recitavano le didascalie dei quadri di Borrani messi in mostra

alla Prima Esposizione Nazionale di Firenze nel settembre immediatamente successivo. Conosciutissime, e falsificatissime, come tutti sanno, sono le *tavolette* dei Macchiaioli, rapidi appunti dal vivo che non di rado erano condotti sui coperchi delle scatole di sigari: e in effetti, quando si lavora dal vero, e si intende portare a casa *in giornata* un quadro che somigli un po' più che vagamente al soggetto che si aveva davanti – lo dico per esperienza personale – già un formato che superi quello di una cartolina comincia ad essere problematico; ora, la *Raccolta del grano sull'Appennino* di Borrani e gli *Alti pascoli* di Sernesi misurano, rispettivamente, 126,5x54 cm e 82x26 cm. Simili misure implicano parecchie giornate di lavoro *in loco*, anche perché quella particolare luce che si è prescelta dura in realtà poco, e il resto del tempo si procede a memoria: di conseguenza, s'imponeva una scelta rapida e senza tentennamenti del soggetto ed un'esecuzione diretta. La supposizione più logica è che sia Sernesi sia Borrani, che hanno lavorato gomito a gomito nello stesso posto, siano stati così entusiasti della bellezza dei luoghi da non sentire la necessità di compiere degli studi: come suol dirsi, sono andati *alla prima*. Oltretutto, parla da solo il rapporto tra i lati dei quadri, tutto sbilanciato nel senso della larghezza: è evidente che i due pittori sono rimasti colpiti dalla vastità del paesaggio, che nel suo pacato dispiegarsi sembra far ascoltare il respiro dell'universo. Proprio dalla qualità della luce di queste opere, e specialmente della *Raccolta del grano*, è possibile dedurre come hanno lavorato: se si osserva bene il quadro comparandolo con la fotografia, che è ripresa dall'identico punto di osservazione – il luogo in cui attualmente sorge l'Osservatorio – si notano due cose: la prima, fatte salve le differenze tra lo stesso paesaggio, col Monte Terminaccia e il Crocicchio allora completamente spogli di vegetazione e oggi coperti di fitti boschi, è che il terreno in primo piano nel quadro è stato sensibilmente rialzato e la prospettiva modificata rispetto alla realtà, e questo è sicuramente un espediente per conferire una dimensione apprezzabile alle figure umane; la seconda è che la luce del quadro corrisponde a un'ora della tarda mattinata - lo si vede dalle ombre - ma l'intonazione, dolce e dorata, le toglie la crudezza del tagliente sole estivo, conferendole un'intonazione, si direbbe quasi, vagamente vespertina. Questo significa che il quadro è stato fatto sì all'aria aperta, *sul motivo*, come si faceva con le tavolette (probabilmente sotto qualche riparo del tipo di un grosso ombrello da pastore, poiché è impossibile, o quanto meno terribilmente faticoso, dipingere sotto la luce diretta del sole, che falsa tutti i colori sulla tela) ma significa anche che, una volta tracciato un abbozzo soddisfacente, il pittore ha proseguito il lavoro concentrandosi unicamente sul riflesso di un'immagine interiore e lasciando perdere il continuo mutamento della luce - e questo illustra bene la diversità del modo di procedere dei Macchiaioli rispetto a quello degli Impressionisti francesi, che invece rincorrevano proprio quel continuo mutamento lavorando rapidamente a tocchi di colore e riuscendo spesso ad ultimare in una sola seduta quadri anche di dimensioni rispettabili. Si spiega così, però, anche il fascino arcano di queste opere sia di Borrani sia di Sernesi, che sono certamente frutto di un'osservazione puntuale del vero, ma risultano anche mediate e filtrate da una serie di accorti "tradimenti" della realtà - anche Sernesi ricorre al rialzo del primo piano del quadro, conferendogli un andamento ondulato che non esiste nella realtà – che restituiscono non tanto l'aspetto del momento, ma qualcosa di molto più profondo e significativo: l'anima dei luoghi, un aspetto solenne e severo, perfettamente in linea con la grande tradizione toscana, rispetto al quale le precedenti sperimentazioni macchiaiole paiono rivestire ancora un carattere di studio e di prova, più che mirare ad un'opera compiuta. Per questo è possibile parlare di "momento aureo": i quadri di Pian dei Termini sono il raro esempio del raggiungimento di un punto di sintesi e d'equilibrio tra il vecchio e il nuovo. Si tratta di opere esemplari anche

per come i due artisti hanno saputo inserire e l'elemento umano e quello animale, strettamente correlati. Negli *Alti pascoli* di Sernesi, la pastora, nel suo severo costume, in un'ora questa sì decisamente mattutina (dalla lunghezza delle ombre direi verso le 10 circa) incede solennemente seguendo il passo delle vacche sullo sfondo dei monti dell'Alto Crinale, dal profilo a noi ben noto, che emergono oltre il pianoro: si comprende che il ritmo di questo passo è insieme umano e fuori dal tempo, in una scena che rimanda a tempi immemorabili, e ben lo accompagna e lo sottolinea la "falsa" ondulazione del terreno.. Più mosso ed animato, invece, e rivelatrice di un mestiere più sicuro, la *Raccolta del grano*. In primo piano, un uomo inginocchiato sulle stoppie sta legando un ultimo mazzetto di spighe, e una donna, anche lei severa e solenne, se ne è già caricato un altro sulla testa: più lontano, una figura seduta e un bue aggiogato al carro aspettano sul ciglio di un terreno in discesa che suggerisce il senso di pace del lavoro compiuto: la mietitura non è finita - lo si capisce dal grano all'estremo margine destro - ma il carro ha già ultimato il suo carico e si appresta a scendere. Pian dei Termini, all'epoca, era un podere, e quindi le figure ritratte da Sernesi e Borrani erano certamente i contadini del luogo, vivi e veri: anche in questo rivolgere l'occhio dell'arte verso le classi più umili, fino ad allora escluse dalla storia e perfino dall'iconografia, cui non avevano accesso se non nelle vesti di pastorelli e pastorelle d'Arcadia, sta la grandezza dell'arte dell'Italia nuova, che si dispiega in questo momento magico dell'inizio di tutto, osservando con sguardo curioso e partecipe la vita di creature che fino ad allora erano rimaste nell'anonimo limbo del non esistente in quanto non raffigurato, e conferendo dignità alle scene di una quotidianità modesta e lontana dagli splendori e dai tumulti delle classi dominanti. In ciò, il naturalismo italiano può stare alla pari col realismo di Courbet, grazie all'uso di uno strumento stilistico innovativo come la *macchia*, in questi quadri di Pian dei Termini ricongiunta alla tradizione quattrocentesca del disegno fiorentino.

Il valore di queste opere, naturalmente, non sfuggì ai grandi collezionisti. Gli *Alti Pascoli* di Sernesi entrarono a far parte della collezione che Arturo Toscanini ospitava nella casa di via Durini a Milano, collezione passata poi alla figlia Wally e dispersa dopo la morte di quest'ultima il 9 maggio 1991. A Milano il quadro è rimasto, ma non è dato sapere in quale collezione si trovi oggi. Anche *La raccolta del grano* di Borrani è a Milano, alla Galleria di Brera, che piuttosto fortunatamente è riuscita ad acquisire l'intera collezione di Giacomo e Ida Jucker, della quale il quadro faceva parte; le *Alture*, invece, sono entrate nelle collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Il *Pascolo a San Marcello* di Sernesi (48,5x53 cm) fa oggi parte dell'arredo del Ministero della Pubblica Istruzione in viale Trastevere, a Roma. Gli altri quadri del gruppo di Pian dei Termini si trovano tutti in grandi collezioni private, le quali per ovvie ragioni non amano troppo far sapere in giro quel che possiedono.

Come si vede, dall'incontro fra due giovani ed entusiasti pittori e il paesaggio delle nostre montagne scaturirono opere di assoluta rilevanza nel panorama artistico nazionale, che trovarono poi collocazioni del massimo prestigio presso collezionisti, come Toscanini o gli Jucker, di gusti estremamente selettivi. Queste opere, come ho detto, sono il frutto di un equilibrio: che però non sarebbe durato a lungo. L'antica e ieratica severità delle montanine di Sernesi e Borrani, come delle acquaiole livornesi di Fattori, col trionfare di un mediocre gusto piccolo borghese si sarebbe nel giro di non molti anni stemperata negli idilli di maniera dei pittori a venire, nel perbenismo e sentimentalismo bigotto e dolciastro dell'Italietta dimentica della generazione ardente e generosa che aveva sognato di fare l'Italia, e l'aveva fatta, ma ormai non serviva più alle nuove classi dirigenti e sarebbe stata presto emarginata nel

frastuono d'avanguardie e di guerre di un secolo nuovo che si annunciava fosco e sanguinoso; emarginata al punto di venire poi tacciata di provincialismo, e disprezzata come un sottoprodotto della cultura francese. Perché venisse ripresa in considerazione, e le venisse resa finalmente giustizia, si sarebbe dovuti arrivare, a un secolo di distanza, agli anni Sessanta del Novecento. E anche la Firenze del Caffè Michelangiolo e di Piagentina, che era stata la culla del movimento e aveva attratto artisti ed intellettuali da ogni regione del Paese, prefigurando così sul piano culturale quell'unità che si andava realizzando sul piano politico, avrebbe cessato, divenendo capitale del regno nel 1865, di adempiere alla sua funzione di centro d'irradiazione di idee rivoluzionarie: sotto gli occhi dei Macchiaioli che ne avevano dipinto ogni angolo, sarebbe stata trasformata in una sbiadita copia di Torino. E, con la nuova capitale gremita di cantieri che distruggevano rapidamente e per sempre le memorie di sette secoli di storia e civiltà, i pittori che al loro Caffè avevano sognato, congiurato, litigato e pagato di persona, avrebbero presto compreso che per gente come loro non c'era più posto.

Né Borrani né Sernesi sarebbero mai più tornati a San Marcello. Borrani avrebbe passato le estati degli anni successivi a Castiglioncello, ospite insieme ad altri artisti nella villa di Diego Martelli, e avrebbe vissuto sempre ai margini dell'ambiente artistico, assillato da difficoltà domestiche e finanziarie che non lo abbandonarono mai. Sernesi, come si è detto, morì eroicamente a ventotto anni in Trentino, divenendo un simbolo per amici e colleghi. Forse, in questo modo, gli furono risparmiate dalla sorte le miserie e le umiliazioni che toccarono ad altri del gruppo⁴. Ma, al di là di questi fallimenti umani, restano per sempre i quadri di Pian dei Termini a conservare la luce di un momento di miracoloso equilibrio che, come tutti gli equilibri nella storia degli uomini, era destinato a durare soltanto un'estate.

Mauro Falzoni

Note

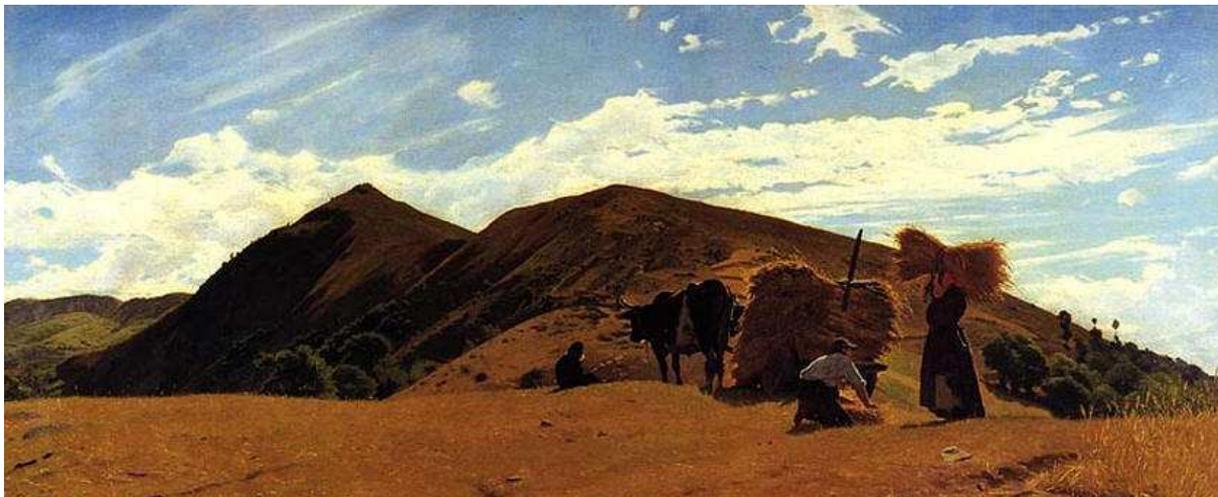
¹ Adriano Cecioni, *Scritti e ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze 1905, cit. in S. Bietoletti, *I Macchiaioli, la storia, gli artisti, le opere*, Giunti, Firenze, 2001

² Se ne veda la concisa ed esauriente storia in G. Bortolotti, *Guida dell'Alto Appennino bolognese, modenese e pistoiese*, Bologna, Tamari Montagna Edizioni, 1963, ristampa anastatica del 2010 a cura di R. Zagnoni.

³ Giuseppe Giusti, *Epistolario*, ordinato da G. Frassi, Firenze, Le Monnier 1859: la lettera in cui il Giusti dà conto della sua escursione sull'Appennino Pistoiese è la n. 51, a pag. 223 (pag. 235 dell'edizione online Google), ed è indirizzata a Pietro Thouar.

⁴ A dispetto delle rivalutazioni postume, i Macchiaioli, durante la loro vita, furono sempre ostinatamente ignorati dal mercato. De Tivoli per vendere i quadri pensava di fare le lotterie tra colleghi. In un ritratto di Vittorio Corcos, Silvestro Lega figura col soprabito dal bavero rialzato, visibilmente infreddolito, con una mano guantata e l'altra in tasca: nota Corcos stesso che Lega, "tartassato dalla miseria", perso un guanto non aveva neppure di che comprarsene un paio di nuovi. Fattori otteneva riconoscimenti, ma solo nei concorsi pubblici, che non garantivano certo la sussistenza: per il resto, si arrangiava con lo stipendio d'insegnante e le lezioni di pittura, e comunque non era tipo da compromessi. Sul fianco dell'edificio dell'Accademia, in via Battisti a Firenze, la targa sottostante al suo busto lo definisce *purissimo artefice etrusco*, e informa come egli fosse *francescanamente lieto di un pane*: davvero in questo paese non si manca mai di aggiungere al danno la beffa! In tanta desolazione, rifulge il tatto di Cristiano Banti, che alla sua morte volle fosse distrutta tutta la corrispondenza che aveva intrattenuto con i colleghi meno fortunati, onde non metterli in imbarazzo (si veda S. Condemi e C. Palma, *Carteggi e disegni di Macchiaioli – La raccolta Fedi della Galleria d'arte moderna di Firenze*, Sillabe, Livorno, 2010, p. 15 sgg.)

Tavole:
I quadri e il raffronto
col paesaggio contemporaneo



Odoardo Borrani - La raccolta del grano sull'Appennino, 1861,
olio su tela, 126,5x54 cm. Milano, Brera, Collezione Giacomo e
Ida Jucker.



Odoardo Borrani - Alture, 1861, olio su tavola 46,5x14 cm. Firenze,
Galleria d'Arte Moderna, Palazzo Pitti.



Raffaello Sernesi – Alti pascoli, 1861, olio su tela, 82x26 cm. Milano, collezione privata (già collezione Wally Toscanini)



Raffaello Sernesi - Pascolo a San Marcello, 1861, olio su tela, 58,5x43 cm., Roma, Ministero della Pubblica Istruzione



Raffaello Sernesi, Abetelle Pistoiesi, olio su tela 34,7x23,9 cm, collezione privata



Come si può vedere, si tratta senza ombra di dubbio dello stesso paesaggio. Sopra il Pian dei Termini (981 m.) si leva il Monte Terminaccia (1154 m.) e, più indietro, il Monte Crocicchio (1366 m.): i contorni sono alterati dal rimboscimento, attuato con Pino Silano. La

coltura del grano marzolo avveniva a quote anche elevate, con mietitura verso la fine di luglio. L'ora del quadro è stimabile fra le undici e il mezzogiorno. L'assenza di vegetazione, nel quadro, permette di scorgere la dorsale del Poggio dei Mandrini (1662 m.)



Da Pian dei Termini: l'Alto Crinale. Ben riconoscibile il Cupolino del Lago Scaffaio. Sull'estrema sinistra, il Monte Cimone.





L'Alto Crinale dal Libro Aperto al Corno alle Scale. Si ha la sensazione che i quadri di Sernesi siano più sottilmente "costruiti" di quelli di Borrani. L'andamento sinusoidale del terreno nel primo piano del quadro non esiste nella conformazione reale del luogo, ed è quindi da attribuire a un espediente del pittore inteso sia a semplificare la visione sia ad esaltare il senso di pace ed armonia che ne deriva. La figura della pastora si situa quasi sulla sezione aurea della base e costituisce il perno di un bilanciamento tra le due direzioni principali: quella verso sinistra della mandria e quella verso destra della catena montuosa.



Come si può agevolmente vedere, per il quadro attualmente al Ministero della Pubblica Istruzione a Roma Sernesi ha ritagliato un particolare degli *Alti Pascoli*, inquadrando il versante sud del Libro Aperto. Opinerei che si tratti di una replica eseguita in studio, anche per la mancanza di quella "sottile costruzione" di cui accennavo sopra.