

ALESSANDRO PARRONCHI

Scritti d'arte di Diego Martelli

«Se voi davanti a un contorno di donna del Botticelli vi fissate su un punto qualunque della sagoma e cominciate a andar su su e ricercarla tutta, voi vi sentite invadere da una delizia simile a quella che si prova se in una bella giornata d'inverno ci si mette a guardare un bell'albero spoglio delle sue fronde e se ne ricercano con l'occhio tutti gli eleganti contorni».

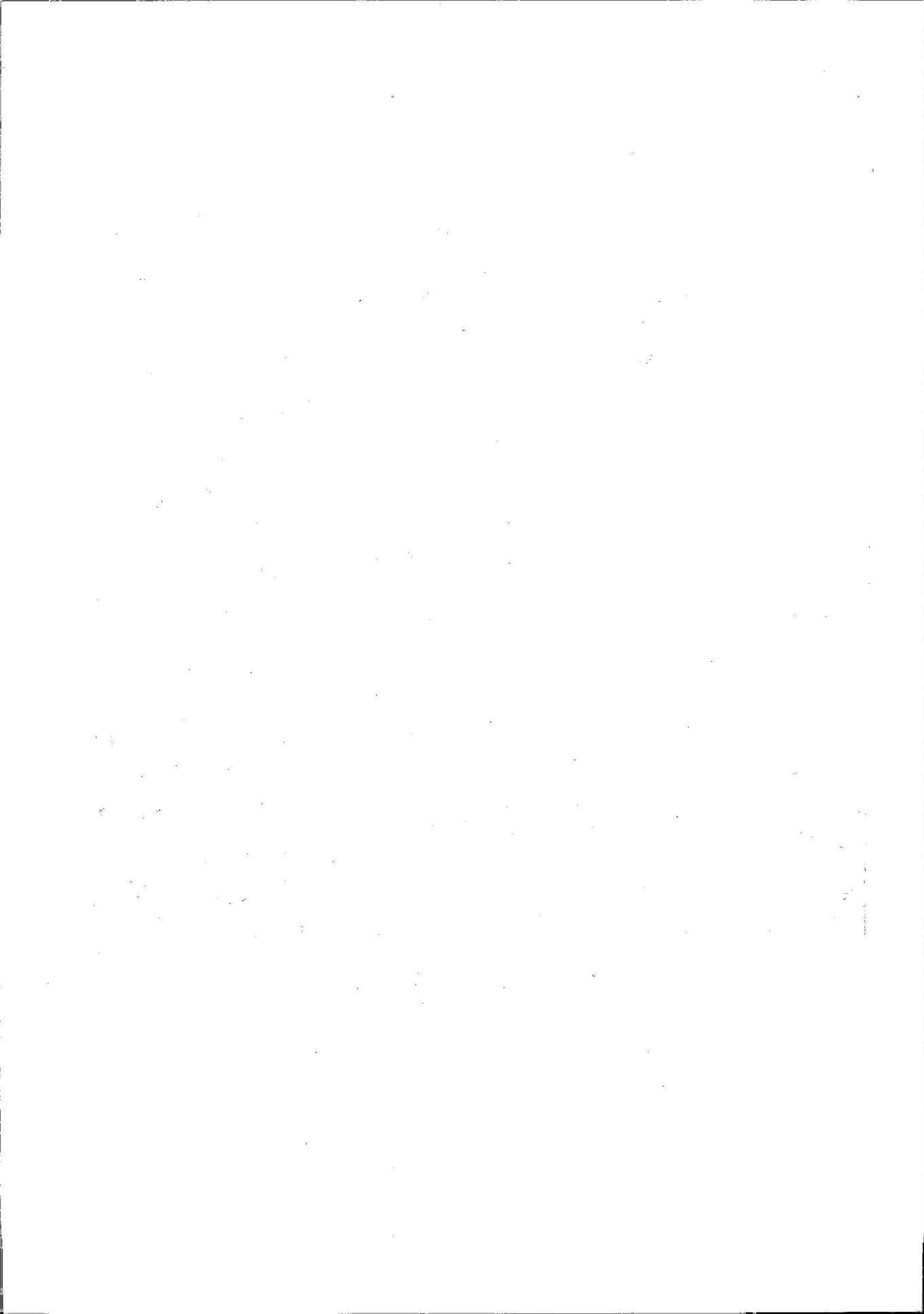
Un giudizio sull'opera di un primitivo così fresco e efficace, così ingenuo sbarazzino da sembrar respirato nell'aria che empiva le pagine del *Giornale di bordo* di Soffici, che è del 1915, balza invece tra le parole di una conferenza letta ventitrè anni prima, nel 1892, al Circolo Artistico Fiorentino, da un signore sulla cinquantina, dai lineamenti aperti e cordiali, d'una finezza di modi che amava dissimularsi nel gestire semplice, alle volte quasi rustico. Quest'uomo era Diego Martelli.

Una recente biografia di Baccio M. Bacci (Diego Martelli, l'amico dei « macchiaioli » Ed. Mazza, Firenze) ci illustra convenientemente questa figura indissolubilmente legata al movimento dei « macchiaioli » toscani. Figlio di una nipote di Quirina Mocenni Magiotti, la « donna gentile » del Foscolo, andata sposa a Carlo Martelli, Diego era cresciuto in un ambiente frequentato dai migliori intellettuali del Granducato di Toscana, in un'atmosfera densa di patriottismo. Ma agli ardori del padre, uomo di studio e patriota, dovevano presto, nella mente del figlio, sostituirsi altri. Nel '55, ancora ragazzo, egli faceva il suo ingresso nel Caffè Michelangelo, dove già da sei o sette anni fervevano le discussioni e le battaglie per un rinnovamento artistico. Egli prese parte immediatamente a quella animazione e, pur non praticando l'arte, da studioso e intenditore, lasciò che il suo gusto e il suo giudizio si formassero al fuoco di quelle polemiche.

Pochi anni più tardi, nel '59, Bettino Ricasoli, capo del Governo di Toscana, bandiva il grande Concorso Nazionale celebrativo dell'indipendenza italiana. L'esposizione si aprì, a distanza di dieci giorni dal plebiscito in seguito al quale la Toscana fu annessa al regno d'Italia, il 25 marzo 1860. Fu, quella mostra, un avvenimento di grande importanza, più che per il valore delle opere esposte per il fatto che essa fornì agli artisti un grande consuntivo dell'attività nazionale, e le forze che in questo quadro più vasto si riconobbero vive, procedettero d'allora in poi unite spiritualmente. In Toscana Fattori, proprio in quegli anni, rinsalda e solidifica il suo stile, e si stringono in una intenzione di lavoro concorde i Mac-



Diego Méndez (Edimburgo - Galleria Nazionale)



chiaioli uomini di diversa tempra e di diversa fortuna: per quanto è possibile che ciò avvenga in Italia dove, a detta dello stesso Martelli, l'ingegno artistico « *si mantiene indipendente e selvaggio* ».

Dei Macchiaioli Diego Martelli fu l'amico comprensivo, il vero e proprio sostegno intellettuale e, poichè le condizioni abbastanza agiate glielo permettevano, a volte anche li aiutò materialmente, soprattutto concedendo loro larga ospitalità nella sua villa di Castiglioncello, dove si ritrovarono Fattori, Abbati, Lega, Sernesi, Borrani. Conobbe di essi più d'ogni altro l'indole, le contraddizioni, la fede nell'arte. E perchè era uomo colto dovè sostenerli criticamente in due sensi: nella ricerca dei precedenti e delle ragioni tradizionali della loro innovazione pittorica, e tentando di collegarli culturalmente con quanto di vivo si produceva allora in Europa.

La preparazione storico-critica e il gusto della partecipazione immediata alla vita artistica contemporanea sono i due aspetti fondamentali nei quali ci appare Diego Martelli dal volume di *Scritti d'arte* testè curato da Antonio Boschetto per le Edizioni di Paragone. Cittadino di quella che egli chiama, con pungente ironia, la « *capitale delle buone intenzioni* », egli dimostra la maturità del suo giudizio nel vivo delle battaglie artistiche fiorentine dei primi decenni dell'unità nazionale. Era quello un momento di crisi, crisi di crescita determinata dalla spiegabile euforia di quegli anni, e va tenuto conto che proprio in quel periodo il prestigio dell'insegnamento accademico s'era decisamente intaccato, mentre non bene ancora si precisavano le nuove intenzioni. In un tale periodo di grandi velleità ideologiche e di coscienza estremamente confusa, prese a infierire, gravosa eredità del romanticismo, la mania delle ricostruzioni erudite che si riversò sui nostri più bei monumenti. La voce del Martelli si levò contro queste profanazioni e, tra l'imperversare delle futili polemiche che le accompagnavano, seppe riportarsi sempre sul punto essenziale, con spunti vivacissimi e con una vena ironica a volte violenta contrapponendo, al mirmidonismo dei suoi contemporanei, l'intangibile logica struttiva di quelle opere che il genio italiano innalzò in età libere e vive.

Molto avvertita appare la sua coscienza delle opere d'arte del passato e tale da informare sottilmente il suo gusto di uomo moderno, il quale si spinge molto oltre per la sua epoca, arrivando a intuire il valore determinante dell'invenzione artistica rispetto al pensiero, e a sentire la bellezza dell'arte di ogni tempo, come prova il suo apprezzamento per le opere dell'alto medioevo, considerato ai suoi giorni epoca di oscura barbarie. L'arte del passato gli è presente come esempio e come stimolo, e gli s'illumina anche di riflesso dall'opera degli artisti contemporanei. Il senso preciso se ne ha, per citare un esempio, quando, dopo aver felicemente esaminato le teorie degli Impressionisti, soggiunge quasi esclamando: « *Tutta la grande pittura antica non è che luce, sempre e non invano cercata* ».

Per il Martelli « *le opere d'arte bisogna vederle* ». E appunto questo « vedere » fa di lui il critico nel senso vero, l'uomo che del « *guardare ed intendere* » ha fatto la ragione della sua vita. Egli si dichiara, in arte, un anarchico, ma lo fa per affermare, in qualsiasi circostanza, l'indipendenza del proprio giudizio. Il quale se nella polemica sa essere aspro, nei riconoscimenti positivi ha una maniera garbata

ed esemplarmente concisa di porre l'accento sui fatti che più contano la quale è frutto della tranquilla convinzione propria di chi, esercitando il mestiere della critica per suo proprio talento, ne sa assumere di fatto tutte le responsabilità.

L'Ottocento italiano non ha da contrapporre alla sua, nel campo della critica d'arte, che la personalità del Cecioni. Ma il Cecioni, soprattutto perchè artista militante, scultore nuovo e anche pittore, risulta nei suoi scritti molto più vincolato alle posizioni di principio che la disputa via via imponeva, e stretto nelle sue asserzioni dall'affanno di prevenire le eventuali smentite. Per il Martelli invece l'esame dell'opera d'arte non si separa dalla considerazione del fatto umano in tutta la sua varietà. Egli non si mette davanti soltanto degli artisti ma dei caratteri, pieni di quegli elementi complessi e variabili che a volte sul valore della personalità finiscono per imporre la fortuna dell'uomo. Il suo atteggiamento, in certo modo fatalistico, è animato come da un senso di saggezza guicciardiniana fondata sulla esperienza. Ed è quello che fa di lui, dietro il velo di una presenza modesta e quasi inappariscnte, un testimone dei fatti dell'arte del suo tempo così efficace.

Ce ne rendiamo conto oggi esattamente: il Martelli fu, nel secondo Ottocento, uno dei pochissimi a veder chiaro, e non solo in un quadro strettamente nazionale. La sua conferenza sugli Impressionisti, del '79, giustamente posta in valore da Roberto Longhi nella prefazione alla *Storia dell'Impressionismo* di John Rewald, è, posteriore soltanto ai saggi del Duranty e del Rivière, tra le primissime testimonianze valide che in ordine di tempo s'incontrino sull'essenza teorica e innovatrice di quel movimento. Ne dà prova la citazione ormai proverbiale del passo sugli Impressionisti: « *Le operazioni del prisma seguono sempre le leggi della iridazione, ed è precisamente questa iride, questo scintillio che gli Impressionisti hanno percepito primi fra tutti, coi loro occhi felici, godendo tutte le sensazioni piacevoli di una scoperta, soffrendo tutte le torture e le fatiche della applicazione* ».

Ma il suo atteggiamento critico non si modificò in conseguenza di questo arricchimento culturale così eccezionale per l'epoca e diciamo pure così in contrasto con l'ambiente nel quale viveva. I Macchiaioli suoi amici, fieri della loro originalità, fecero infatti un po' sempre il viso dell'arme alle novità che s'annunciavano in Francia. Lo spirito del Martelli rimane invece libero da atteggiamenti settari. Aveva apprezzato prima e seguì ad apprezzare i Macchiaioli anche dopo che ebbe girato l'occhio in un mondo tanto più vasto del loro. E tuttavia giudicando della loro arte non si può dire che gli abbia fatto velo l'amicizia, perchè ne vide e indicò i limiti esattamente. Il fatto che, nel '78, avesse progettato una raccolta nella quale affiancare opere di Impressionisti e Macchiaioli, non è per noi da interpretarsi come un tentativo di mettere gli uni e gli altri sullo stesso piano, che in tal senso indicherebbe un'opinione diversa da quella espressa così chiaramente sulla pittura degli Impressionisti e di Manet: ma è se mai da intendersi come un progetto suggeritogli dalla disinteressata curiosità di questo raffronto, se non addirittura nato dall'umano desiderio di veder onorato lo sforzo degli ignoti pittori suoi conterranei da un paragone illustre. Quella cauta proposta, che rimase senza conseguenze e ne avrebbe potute avere tuttavia di utili e definitive qualora fosse stata attuata, fu invece motivo invo-

cato a convalidare l'inutile polemica di un confronto sforzato tra l'uno e l'altro movimento. Polemica sterile, interessata e senza sbocco. A liberarsene sarebbe bastato rileggere obbiettivamente il Martelli, ritrovare la giusta proporzione che i fatti dell'arte assumono nella sua critica, là dove per esempio egli tratta puramente e semplicemente di arte moderna, senza distinguere tra i due movimenti, con un accento di inconfondibile penetrazione. « *C'è un sentimento di intimità, che è potente nell'arte nostra moderna e costituisce forse l'unica gloria dell'attuale nostro risorgimento artistico* ». E, in un senso che oggi si può condividere, ecco quello che scrive nel '78: « *L'arte moderna non è destinata secondo me, a destare più grandi fanatismi, ad essere, come prima, popolare. Quanto più l'artista cerca individualmente, tanto meno può aspirare a un numeroso pubblico. Cosa importa? L'arte non è più illustrativa, ma cerca in se la propria esistenza e la propria vitalità. L'arte diventa aristocratica ed a questa aristocrazia tutti possono appartenere purchè dotati del senso dell'arte* ». Intuizione limpidissima di un fatto per la cui definizione si sarebbero spese in seguito tante parole confuse.

Animato da questo spirito di comprensione, è chiaro che il Martelli fosse destinato non soltanto ad ammaestrare ma a ispirare confidenza agli artisti. Nei suoi soggiorni parigini del '62, del '68, del '78, si legò d'amicizia con Manet, con Pissarro, e con Degas. Con quest'ultimo, scrive da Parigi nel '78, « *corro il rischio di diventare amico* ». E che si trattasse di un timore giustificato lo dimostrano, rimasti a testimoniare quest'amicizia, diversi disegni e i due stupendi ritratti che Degas fece al Martelli nel '79, di cui uno figurò alla quarta Mostra degli Impressionisti. Questi due dipinti, assieme a quello precedente di Fattori, fissano giustamente il Martelli nella storia critica dell'arte italiana e francese del secondo Ottocento. Più compassati i due ritratti che di lui ci ha lasciato la Zandomeneghi, ma non è un caso certamente che i tre che davvero raggiungono il livello della grande arte ci rappresentino questo signore un po' corpulento, dalla bella testa espressiva, molto bonariamente sorpreso in un casalingo *déshabillé*. Essi ci suggeriscono la familiarità che l'uomo dovè concedere agli artisti di talento, l'aspetto semplice nel quale amò apparir loro. Amico dal giudizio sottile e incontestatamente autorevole: tale egli ci appare nel ritratto di Degas, in mezzo al disordine della camera parigina coi libri sparsi sul sofà, e nella tavoletta di Fattori, disteso in sedia a sdraio davanti a un cavalletto da campagna all'ombra dei pini, con quello sfondo delle casette vivo finchè sarà viva l'aria tersa e odorosa del Tirreno.

Giudice non meno che amico, a Parigi il Martelli vide il De Nittis salire sollevato dalla fortuna a godere di un nome mondano, perdere a poco a poco le qualità native del suo ingegno. E vide anche il Cecioni rifiutarsi all'avventura e tornare a precipitarsi « *nella miseria la più nostrale* » a rosicchiare « *un pan secco tutto casalingo* » — senza che queste parole, che sembrano malevole, possano apparirci, nello scrittore Martelli, qualcosa di diverso da un tratto di superiore intelligenza umana. E vide anche l'astro di Boldini sollevarsi e brillare di luce abbagliante. Ma quando dovè chiamare l'arte di Boldini in giudizio, sulla sua pagina critica, ebbe anche la rara capacità di leggere nitidamente in quello che gli pareva un talento in certo senso

dubbio, o per lo meno non tale da convincere fino in fondo, e di darlo a intendere in questa « figura » :

« S'io non sapessi com'è fatto il Boldini, e si fosse sempre al tempo delle fate, lo immaginerei come un silfo appartenente alla corte della regina dei sogni descritta da Shakespeare; il quale avesse la forma di uno scarabeo, munito di grandi ali, e di gambe lunghe, a guisa di un ragno. Questo scarabeo di fantastica fattura, invece di adoprare pennelli e tavolozza, eseguirebbe i suoi lavori così: ora volando sopra un rosaio fiorito, strapperebbe una delle più belle foglie ad una rosa, quindi, scherzando verrebbe a posarla sulla tela, e qui con quelle sue zampucce spiegazzandola in mille modi, ne caverebbe fuori una sottana alla Pompadour, poi intorno a questa prima creazione aggiusterebbe ancora foglie e fiori, e impasterebbe argilla, come adoprano i tafani nei lor nidi, poi a un certo punto, e per un certo spirito di contraddizione, scasserebbe, passandoci su con la coda, metà del suo lavoro, e poi di nuovo vola pei campi, cogliendo delle erboline che a piccole o grandi masse, secondo il capriccio, spargerebbe sul quadro, sempre ridendo con quella maliziuccia che è innata nei geni delle leggende; e poi zuffolando una canzonetta, mille capriole facendo, seminerebbe di bava un pezzo di fondo, poi correrebbe a prender del miele come le api, per versarcelo sopra insieme alla cera; finchè coperta e impiastrata tutta la superficie del quadro, il nostro scarabeo scappa dalla finestra, facendo brillare al sole le sue ali dorate, contento e libero in cerca di altri fiori, d'altri amori e d'altre avventure ».

