

MILANO, 1881: COURBET E CARPEAUX TRA LE “MACCHIETTE” DI NAVARRO DELLA MIRAGLIA

ABSTRACT

Nel 1881, per i tipi dell'editore Brigola di Milano, vedeva la luce *Macchiette parigine*, un compendio di profili biografici che lo scrittore siciliano Emanuele Navarro della Miraglia (1838-1919) dedicava a eminenti personalità della cultura letteraria e artistica francese di metà Ottocento.

Francesista, a lungo residente a Parigi (1864-1872), in contatto a Milano con gli ambienti della scapigliatura lombarda (1872-1882) e da ultimo professore di Lingua e letteratura francese presso l'Istituto superiore di magistero femminile di Roma (1883-1913), Navarro della Miraglia includeva fra le sue “macchiette” anche due ritratti d'artisti dedicati rispettivamente a Gustave Courbet e a Jean-Baptiste Carpeaux.

Questo contributo si propone di definire il contesto e le ricadute di una lettura non allineata alla tempestiva e più “ortodossa” discussione della lezione di Courbet promossa da Diego Martelli presso i macchiaioli toscani, a beneficio di una geografia culturale diversamente articolata fra le aperture cosmopolite del naturalismo meridionale e le frange più avanzate della scapigliatura lombarda. Allo stesso modo il resoconto dell'atelier di Carpeaux è riconsiderato alla luce del coevo dibattito sulla scultura monumentale e delle ricerche in corso a Milano su un modellato più mosso e nervoso.

In 1881 the publisher Brigola in Milan printed *Macchiette parigine*, a collection of biographical profiles that the Sicilian writer Emanuele Navarro della Miraglia (1838-1919) dedicated to eminent figures in French literary and artistic culture in the mid-19th century. A scholar in French studies, long resident in Paris (1864-1872), in contact with the Lombard Scapigliatura in Milan (1872-1882) and finally professor of French language and literature at the Istituto Superiore di Magistero Femminile in Rome (1883-1913), Navarro della Miraglia's “macchiette” also included two portraits of artists, dedicated respectively to Gustave Courbet and Jean-Baptiste Carpeaux. The aim of this contribution is to define the context and the consequences of an interpretation that is not in line with the more “orthodox” discussion of Courbet's lesson promoted by Diego Martelli among the Tuscan Macchiaioli, for the benefit of a cultural geography differently articulated between the cosmopolitan openings of southern naturalism and the most advanced fringes of Lombard Scapigliatura. In the same way, the account of Carpeaux's atelier is reconsidered in the light of the contemporary debate on monumental sculpture and a more animated and nervous modelling in the on-going artistic production in Milan.

1. Nel 1881, presso l'editore Brigola di Milano, vedeva la luce *Macchiette parigine*: un compendio di venti profili biografici che Emanuele Navarro della Miraglia (Sambuca di Sicilia, 1838-1919) dedicava a eminenti personalità della cultura francese dell'Ot-

tocento, da Stendhal a Sarah Bernhardt.¹ Per molto tempo, evidentemente, un titolo insieme così sommario e pittoresco, peraltro largamente abusato in quel torno di anni,² aveva penalizzato la fortuna del volume, presto assimilato al genere bozzettistico dell'inflazionato resoconto verista di seconda o terza scelta e di solito accostato, nelle più antiche e sparute incursioni critiche sul narratore siciliano, agli altri suoi scritti “mondani” e soprattutto ai precedenti *Ces messieurs et ces dames* (1874), in francese, a *La vita color di rosa. Schizzi e scene* (1875) o al più tardo *Donnine* (1883). Emilio Treves aveva severamente giudicato queste prove come variazioni sul tema della *pochade* «stuzzicante» e allo stesso modo Angelo de Gubernatis, in un'impetosa stroncatura, aveva affratellato i romanzi “eleganti” di Navarro e di Giovanni Verga «after the fashion that M. Houssaye delights in», riconoscendoli tuttavia «two young brilliant Sicilian writers».³ La riproduzione in copertina, su una tiratura limitata della prima edizione, di un'anonima illustrazione con un monello di strada dall'aria spavalda e irridente in *rendigote* sbottonata – una riduzione seriale della figura romanzesca del piccolo Gavroche Thénardier – non aiutò la causa del volume, che apparve così subito nella veste propria di un prodotto letterario destinato al consumo commerciale [fig. 1].⁴

In realtà, a partire dalla riedizione del 1963, su iniziativa di Leonardo Sciascia, de *La Nana*, il più noto racconto di Navarro, il giudizio sulla sua scrittura è radicalmente mutato e sulla scorta di un rinnovato interesse per la sua opera, dapprima e soprattutto per le sue storielle paesane, è stata proposta la ristampa, nel 1974, di *Macchiette parigine*, titolo citato a stento fino a quel momento nei registi bibliografici della produzione del letterato siciliano.⁵ Da una prima ritrovata fortuna locale, in linea con l'affermazione di approcci regionalisti alla ricerca umanistica in Italia tra anni Sessanta

¹ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1881, seconda edizione 1974, terza e ultima edizione 2006, da cui si cita.

² A mo' di esempio, e senza alcuna pretesta di esaustività: da *A volo d'uccello: macchiette, bozzetti, bizzarrie* di Marco Lanza (Torino 1876) a *Macchiette* di Carlo Collodi (Milano 1880, volume anch'esso edito da Brigola e recensito nello stesso anno da Navarro su «La Fronda» di Firenze con lo pseudonimo di Blasco); da *Loreta: macchiette guerresche* di Odoardo Toscani (Roma 1881) a *Macchiette popolari* di Orazio Grandi (Roma 1881); da *Macchiette campagnuole* di Giuseppe Garzolini (Genova 1882) a *Macchiette fiorentine* di Livia Bellini delle Stelle Magnani (Firenze 1883).

³ BIBLIOFILO 1875, p. 138 e DE GUBERNATIS 1875, p. 872. Il giudizio su Verga si riferisce al romanzo *Tigre reale*, pubblicato ugualmente da Brigola a Milano nello stesso anno. A essere chiamato in causa per entrambi è Arsène Houssaye, autore di romanzi di largo consumo commerciale i più famosi dei quali raccolti nelle due collezioni *Les Grandes Dames* (1868-1869) e *Les Parisiennes* (1869). Vale la pena sottolineare il carattere eminentemente “artistico” dei titoli o dei sottotitoli di questi volumi: *macchiette, schizzi e scene* rimandano a un orizzonte semantico visivo, proprio della creatività artistica, in cui l'idea dell'*abbozzo* radica nella temperie naturalista dell'impressione in presa diretta sulla realtà e si estende anche al mondo del teatro e, più in generale, della rappresentazione per immagini.

⁴ Impossibile identificare l'autore dell'illustrazione, coperto dal più stretto anonimato, come da consuetudine del resto per imprese di questo tipo, in cui il largo uso di *clichés* anonimi, disinvoltamente impiegati e impaginati in contesti vari e diversi, serviva la causa banale di copertine più accattivanti e dunque di pubblicazioni più appetibili sul mercato librario. Non tutte le prime edizioni sono dotate di una copertina illustrata. Si deve dunque pensare a diverse tirature nell'ambito della stessa edizione, su iniziativa dell'editore, in considerazione forse di diversi contesti di distribuzione, in cui proporre il volume in vendita.

⁵ Si veda la documentata rassegna critica proposta da CORDIÉ 1974.

e Settanta, si è così arrivati al più ampio riconoscimento dei meriti di Navarro quale «uno dei tanti tramiti, a volte quasi ignorati, per i quali le cose letterarie di Francia furono conosciute e studiate da noi»⁶ e della sua figura quale «quella di un giornalista e di un letterato dalle molteplici esperienze, legato ai più vivi circoli intellettuali, cosmopoliti, testimone e artefice di avvenimenti importanti del suo tempo».⁷ Professore di Lingua e letteratura francese presso l'Istituto superiore di magistero femminile di Roma (1883-1913), in anni in cui ebbe per colleghi Luigi Capuana e Luigi Pirandello, Navarro aveva vissuto per quasi un decennio a Parigi (1864-1872), in una stagione cruciale per la sua formazione di romanziere e uomo di cultura, a stretto contatto con i circoli più accreditati della sociabilità letteraria – a partire da quello, ambitissimo, della matura George Sand, di cui assai improbabilmente fu anche amante, secondo alcune testimonianze⁸ –, e pertanto osservatore diretto e parte in causa dei fatti più salienti della avanguardia naturalista d'Oltralpe.

Acquisito questo dato non irrilevante ai fini della ricostruzione della biografia intellettuale dell'autore, e aperti i primi spiragli sulla sua intensa attività giornalistica prima e dopo il rientro dalla Francia,⁹ le sue “macchiette” potevano essere finalmente rilette come «saggi [...] alla francese [...] scritti con piglio biografico, con vena polemica, con divagazioni avventate e pur sempre deliziose, [...] prova di un temperamento originale, [...] hanno proprio l'interesse di una visione del momento»¹⁰ o, ancora più di recente, come «pagine scritte in stato di grazia».¹¹ In effetti, il registro rutilante e affilato, proprio del *chroniqueur* in presa diretta sulla realtà, consolida l'idea di una militanza partigiana, schierata e appassionata, che non risparmia giudizi al vetriolo – provocatori, irriverenti, talvolta persino grossolani – ma capaci allo stesso tempo di dare corpo e anima – in modo sempre intelligente, e spesso anche illuminante – a una coerente selezione di biografie d'autore: dalla letteratura (Stendhal, Victor Hugo, George Sand, Alfred de Musset, Théophile Gautier, Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas figlio, Alphonse Daudet) alla politica e alla filosofia (Léon Gambetta, Jules Grévy, Pierre-Joseph Proudhon, Henri Rochefort, Adolphe Thiers), dalla pittura (Gustave Courbet) alla scultura (Jean-Baptiste Carpeaux), dal giornalismo (Émile de Girardin) al teatro (Victorien Sardou) fino alla recitazione (Sarah Bernhardt), in un ampio spettro di interessi e d'ambiti d'in-

⁶ TEDESCO 1997a, p. 11, ancorché sempre dalla privilegiata prospettiva siciliana. Il lavoro monografico più recente e completo, attento anche alla produzione non siciliana di Navarro e alla sua attività giornalistica rimane ROMANO 1998.

⁷ MILONE 2006, p. 13. Nella stessa sede le *Macchiette parigine* sono definite «opera dalla scrittura piena di brio, di gusto e d'intelligenza».

⁸ *Dizionario* 1939, p. 341. Il volume fu pubblicato su iniziativa della Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti, a cura di Rodolfo De Mattei, con una prefazione di Alessandro Pavolini. Considerate queste circostanze, già Sciascia aveva liquidato la notizia dell'*affaire* tra Navarro e George Sand come una concessione al gallismo italiano proprio del Ventennio.

⁹ Ancora, soprattutto, ROMANO 1998, con ricchi registi bibliografici, e più di recente anche PASQUALETTO 2010-2011.

¹⁰ CORDIÉ 1974, p. 41.

¹¹ FERLITA 2006.

tervento creativo che è bene non perdere di vista alla luce della lunga traiettoria poetica ed esistenziale dello scrittore siciliano. Del resto, nonostante la “posa” letteraria di un distacco sprezzante imposto il più delle volte alle sue incursioni, è nella forza di seduzione che questi incontri esercitarono su di lui che si definì presto la fisionomia intellettuale, e insieme mondana, del giovane narratore in trasferta nella *Ville lumière* alla scoperta di un mondo immediatamente tradotto sulle pagine di periodici di larga fortuna come «Le Nain jaune», «La Vogue parisienne» e «Vie parisienne».¹²

La stessa aria di famiglia “allargata”, per così dire, sempre all’interno di un variegato ventaglio di opzioni, si riflette ugualmente nelle proposte del catalogo dell’editore Brigola di Milano, che negli anni prossimi alla pubblicazione di *Macchiette parigine* accoglieva scritti di Neera, Luigi Capuana, Edmondo De Amicis, Salvatore Farina, Antonio Fogazzaro, Antonio Ghislanzoni, Ferdinando Petruccelli della Gattina e Giovanni Verga, tra i molti altri (tra cui per esempio anche Paolo Mantegazza, darwiniano d’Italia, medico, antropologo e scrittore di fantascienza), ma anche traduzioni dal francese di opere di Émile Zola, Henry Gréville, Louis Énault e André Theuriet, come pure, su altro fronte, di Jules Verne, Charles Perrault e François-René de Chateaubriand (in questi ultimi due casi, con preziose illustrazioni di Gustave Doré), in una selezione di autori e testi compatibile con i riferimenti ondivaghi di Navarro giornalista e scrittore.¹³ In un contesto di questo tipo, in cui è la cultura francese, fra tardoromanticismo e tardonaturalismo, a fare la parte del leone e a definire gli orientamenti di una compagine letteraria lombarda, e segnatamente milanese, spesso d’adozione, su cui convergono, nello stesso torno di anni, sensibilità affini ma alla lunga diversamente declinate (dal verismo alla scapigliatura al simbolismo), è facile immaginare come, delle “macchiette” navarriane, siano stati soprattutto i profili letterari i più indagati nell’ambito degli studi comparatistici, sulla ricezione della letteratura francese in Italia e sulle sue ricadute sulla letteratura italiana.¹⁴ In sordina sono passati invece i medaglioni dei due artisti, forse perché ritenuti marginali al *côté* intellettuale entro cui circoscrivere la personalità di Navarro e riconoscere i suoi maggiori meriti; o ancor più probabilmente perché apparsi lontani, se non addirittura eccentrici, alla cultura artistica italiana, e a quella milanese in particolare, con cui coincide invece la stagione più fervida dell’attività dello scrittore siciliano, stabilmente residente nel capoluogo lombardo negli anni 1872-1882 (con un breve intermezzo fiorentino), prima del definitivo trasferimento a Roma.¹⁵

Il tema è di indubbio interesse. Non solo per quella lessicalità visiva, segnatamente artistica – pittorica, plastica e fotografica – che caratterizza lo stile della scrittura più felice di Navarro,¹⁶ a partire dal titolo stesso della raccolta, in forme e modalità a mio

¹² Sulla stampa e il giornalismo francese nel Secondo Impero: BELLET 1967. Un più recente affresco della cultura dell’epoca in YON 2012.

¹³ Per una panoramica dei testi pubblicati dall’editore nello stesso decennio rinvio a *Catalogo* 1889.

¹⁴ Per l’avvio di una ricognizione su questo fronte, SANTANGELO 1975, FALCIOLA 1977, VIGINI 1978a e 1978b.

¹⁵ Per un puntuale riscontro delle vicende biografiche rinvio a LUCIOLI 2013.

¹⁶ Una prima riflessione sulle fonti visive di Navarro e su un linguaggio esemplato su una cultura

avviso non ancora adeguatamente prese in considerazione dalla critica: un’attitudine che si spiega in ragione della familiarità dell’autore tanto con la produzione artistica contemporanea quanto con i discorsi su di essa condivisi con gli ambienti più avanzati delle sue frequentazioni parigine¹⁷ (e da reintegrare pertanto a pieno titolo nella genesi della sua poetica e nei suoi interessi intellettuali, al pari della fascinazione per il teatro e per la scrittura drammatica);¹⁸ ma anche, da un punto di vista più strettamente storico-artistico, per il rilievo degli specifici argomenti trattati e quindi della loro presenza nel dibattito italiano. Con riferimento a Courbet, per esempio, sulla scorta anche delle più recenti e meritorie ricostruzioni della sua fortuna novecentesca in Italia,¹⁹ appare più che mai opportuno riequilibrare le diverse posizioni della discussione ottocentesca italiana sul pittore francese, frettolosamente liquidata nella corrente storiografia e fin qui di fatto relegata al solo ambito toscano e macchiaiolo,²⁰ e invece da estendere più utilmente al contesto lombardo scapigliato e alle sue connessioni con gli ambienti del tardo-naturalismo meridionale più informati e cosmopoliti, e per i quali Navarro costituì certamente il tramite più efficace e privilegiato, per quanto troppo a lungo colposamente misconosciuto, d’uno con uno specifico asse geografico della cultura artistica italiana, fra Napoli e Milano, ancora così poco accreditato a livello ufficiale, rispetto all’assai più battuto e per certi aspetti inflazionato collegamento Napoli-Firenze. Del tutto assente fin qui nelle ricognizioni sulla ricezione italiana del pittore francese,²¹ il contributo di Navarro, a date peraltro molto alte per il dibattito nazionale, merita qualche riflessione, in ragione anche della peculiarità del suo approccio e del contesto in cui esso è maturato.

visiva ben precisa è stata proposta da LACAGNINA 2010, pp. 122-132, limitatamente alla rappresentazione del paesaggio siciliano e alle sue storielle paesane. Vale la pena richiamare in tal senso il tempestivo giudizio di CAPUANA 1880, pp. 187-194, a proposito de *La Nana*: «La tavolozza del Navarro, si sa, è molto ricca e qui si è sbizzarrita a suo agio. C’è in tutto il volume una varietà di toni, di gradazioni, di colori e di effetti di luce quali si richiede pel paesaggio siciliano così smagliante di tinte calde. Quel cortile descritto nel primo capitolo è una meraviglia di esattezza e di reso, come direbbe un pittore». Sulla scorta di queste considerazioni Capuana, a proposito del paesaggio de *Il marchese di Roccaverdina* (1901), si impegnava a «essere topograficamente esatto e anche pittoricamente». Su questa continuità di posizioni, in relazione anche al ricorso al medium fotografico, ancora LACAGNINA 2010, p. 124 e *passim*.

¹⁷ Espliciti riferimenti all’attività di critica artistica sono fatti da Navarro nei profili di Thiers, Gautier, Proudhon.

¹⁸ TEDESCO 1997b, in part. le pp. 28-32, per la componente teatrale della scrittura di Navarro e la sua eredità sul lavoro di Luigi Pirandello. Si vedano in particolare le recensioni teatrali di Navarro sul «Fanfulla», per le quali rinvio a ROMANO 1998, pp. 139-140. L’interesse per il teatro è messo in risalto anche da LUCIOLI 2013. Ancora ROMANO 1998, p. 91 nt. 155, considerava che «l’opera non è mai stata centrale nella produzione di Emmanuele Navarro».

¹⁹ DI NATALE 2018a, 2018b e 2019.

²⁰ Le origini di questa impostazione sono in LONGHI 1949 e APOLLONIO 1954.

²¹ GUIDI 2018.

2. Il profilo di Courbet apparso nelle “macchiette” era stato anticipato nel febbraio del 1878 sulla «Rivista Minima»,²² fondata da Antonio Ghislanzoni nel 1865 e co-diretta con Salvatore Farina negli anni 1873-1878: un periodico di riferimento per la scapigliatura lombarda, soprattutto letteraria, e animato da due autori, come si è visto, presenti anche nel catalogo dell’editore Brigola di Milano, a conferma di un indirizzo di proposizioni largamente condivise all’interno di una comunità intellettuale con una sua precisa fisionomia.²³ La pubblicazione dell’articolo di Navarro all’interno della rubrica *Figurini di Parigi*, che aveva già accolto altri contributi a sua firma poi ugualmente raccolti nelle *Macchiette parigine*, era stata occasionata con ogni probabilità dalla morte di Courbet poco più d’un mese prima, il 31 dicembre 1877, anche se una nota in calce alla prima pagina specifica che il testo, rimasto fino a quel momento inedito, era stato scritto quando l’artista era ancora in vita [fig. 2]. D’altronde, si parla di lui al presente e si fa riferimento agli anni della sua fuga in Svizzera, quando ormai lo “scandalo” della sua pittura era stato soppiantato da quello della sua militanza radicale, dopo i fatti della Comune e le condanne pecuniarie e restrittive inflitigli per le responsabilità legate all’abbattimento della Colonna Vendôme.

Non era la prima volta che il nome di Courbet appariva sulle pagine della «Rivista minima». Nel 1865, nel primo anno di edizione del periodico, un anonimo articolo dedicato a Proudhon, da riferire probabilmente allo stesso Ghislanzoni, discuteva due sue celebri opere postume appena pubblicate: *De la capacité politique des classes ouvrières* e *Du principe de l’art et de sa destination sociale*.²⁴ Nella parte riferita a quest’ultimo scritto Courbet veniva introdotto come il «precursore dei pittori dell’avvenire», il solo che

ha saputo esprimere sulla tela dei concetti filosofici in armonia collo spirito riformatore che disturba la società. Egli è il Proudhon della tavolozza. La nostra critica riconosce è vero che nessun altro ha penetrato come lui, con uno sguardo così profondo, l’estetica del pittore di Orléans [*sic*]; il signor Courbet ha avuto bisogno d’uno che lo rivelasse a se stesso; egli non si conosceva ed era socialista senza sapere di esserlo.²⁵

Nell’immediato, un’apertura così promettente e precoce, in linea con le prime segnalazioni del lavoro di Courbet da parte di Ferdinando Martini nel 1865²⁶ e in anticipo sulle più meditate riflessioni di Diego Martelli e Telemaco Signorini sulle pagine del fiorentino «Gazzettino delle arti del disegno» nel 1867,²⁷ non trovò altre occasio-

²² NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1878. Sulla stessa rivista era stata anticipata la maggior parte dei profili poi confluiti nelle *Macchiette parigine*.

²³ Per la scapigliatura letteraria, il ruolo delle riviste e l’intensa pratica del giornalismo militante rinvio a FARINELLI 2003 e 2009. Si vedano anche, per i due profili di Farina e Ghislanzoni, rispettivamente STRAPPINI 1994 e ZACCARIA 2000.

²⁴ *Pubblicisti francesi* 1865.

²⁵ Ivi, pp. 40-41.

²⁶ MARTINI 1865, pp. 10 e 14-15.

²⁷ MARTELLI 1867 e SIGNORINI 1867, entrambi ora in BAROCCHI 2009, rispettivamente pp. 54 e 99. Nello stesso anno veniva pubblicata, in tre puntate, anche la traduzione dal francese di un articolo di CASTAGNARY 1867. Su questa linea anche l’apprezzamento di CECIONI 1870 per la “sincerità” dell’artista,

ni di approfondimento e di elaborazione; anche se la segnalazione registra un primato di tutto rispetto nel contesto dell’attenzione italiana per l’artista francese, l’assenza di riproduzioni o di una benché minima discussione specifica sul linguaggio della sua pittura favoriva un approccio esclusivamente teorico alla sua produzione, in cui era soltanto la forza riformatrice dei contenuti politici della sua opera a essere offerta al dibattito pubblico. E infatti la medesima connotazione politica, prima ancora che artistica, rimane patente sottotraccia fra le pagine della rivista, se ancora, ridotta all’osso, compare in due successivi articoli di Navarro del 1872 e del 1873 sull’esperienza della Comune di Parigi, in cui l’artista è chiamato in causa come colui che diceva ad alta voce che «bisognava abbattere non solo l’impero, ma ben anco Nostra Signora, l’Arco di Trionfo e la Colonna Vendôme» e ancora come «quel fiero demagogo che rovesciò la Colonna Vendôme».²⁸ Alla stessa altezza cronologica medesimo biasimo traspariva dalle parole di Camillo Boito, quando scriveva di «certe idee demagogiche», con riferimento all’interpretazione di Proudhon dell’opera di Courbet, il quale dal canto suo appariva sì un «buon uomo» e un «grande pittore, [...] ma pigliato dalla vanità socialista» e di conseguenza «non ha giovato punto con questa a’ suoi quadri, che gli sono venuti, come vengono tutte le opere agli artisti, dall’istinto dell’arte, bensì è stato per essa in punto di rimetterci, con dodici palle di fucile in corpo, la vita».²⁹ Sempre sulla «Rivista minima», negli anni a venire, riferimenti sommari alla pittura di Courbet fanno capolino nei contributi di Alberto Rondani e di Angelo de Gubernatis, fino alle più tarde e puntuali considerazioni di Luigi Chirtani nella sua recensione del Salon di Parigi del 1878, in cui «l’onda marina che s’avventa alla riva terribilmente infuriata», oggi al Musée d’Orsay, è stimata «un dipinto epico», «la più solida pittura dell’Esposizione»,³⁰ in un crescendo di attenzione per l’opera del pittore francese che spiega anche il più corposo affondo di Navarro di poco precedente.

Una tale sequenza di segnalazioni restituisce un humus ben preciso all’intervento dello scrittore siciliano: non dunque un episodio estemporaneo e isolato, ma al contrario in continuità con un interesse condiviso all’interno di un *milieu* intellettuale fortemente caratterizzato, in cui, ribellismo giovanile, militanza politica, rivendicazioni democratiche e ansie di giustizia sociale sorreggevano le contestazioni postunitarie di una generazione delusa dall’incompiuta svolta risorgimentale. Il contributo di Navarro si allineava così alle aperture che sul fronte letterario, prima ancora, e più tempestivamente, che non su quello artistico, guardavano al naturalismo francese come a un bacino di esperienze politiche a cui attingere, paradigma di uno strappo necessario alle ragioni del moderno e insieme desiderio di rigenerazione sociale. L’esordio del profilo che Navarro dedica a Courbet non può essere più eloquente in tal senso:

sempre in BAROCCHI 2009, p. 146, fino poi alle più mature considerazioni di MARTELLI 1880, ivi, pp. 197-198, presentate in prima battuta in occasione della conferenza sugli impressionisti tenuta al Circolo filologico di Livorno nel 1879.

²⁸ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1872, p. 146 e 1873, p. 210.

²⁹ BOITO 1877, ora in BAROCCHI 2009, p. 155.

³⁰ RONDANI 1873a, p. 223 e 1873b, p. 334; DE GUBERNATIS 1874, p. 68; CHIRTANI 1878, p. 197.

Prima di fare del comunismo in azione, aveva fatto del socialismo in pittura. I suoi quadri sono, in gran parte una lunga serie di proteste contro i ricchi. Egli ne ha cercato spesso l'argomento, non solo fra le classi più povere, ma anche fra le più abbiette; li ha riempiti di polani cenciosi, di donne sciatte e lacere, di fanciulli che s'impantanano nelle immondezze. Ha voluto anche trasportare l'alta commedia dal teatro sulla tela; gli è passato per la mente di castigare il vizio, di frustrarlo, di flagellarlo a colpi di pennello; ed ha cercato nella società moderna le piaghe più nascoste, le ipocrisie più ributtanti, le scostumatezze più infami, e le ha ritratte crudamente, nudamente, senza ritegno, senza pudore, senza veli.³¹

Riecheggia ancora una volta, in queste parole, la memoria della lettura di Proudhon (cui peraltro Navarro aveva dedicato uno dei suoi profili, come si è detto) e in particolare delle considerazioni espresse in *Du principe de l'art et de sa destination sociale*.³² Il filosofo è presentato del pari come un «indignato, con l'anima riboccante di bile e di amarezza», lanciato «nella lotta sociale», «un combattente», «uno Spartaco dell'intelletto», «nemico formidabile delle ineguaglianze»;³³ tutti epiteti che trovano ragione nella militanza giovanile del medesimo autore siciliano e nella cui matura presa di distanza da essa si riflettono le ragioni politiche e culturali del suo trasferimento in Francia. Convinto garibaldino, su segnalazione di Francesco Crispi, Navarro era entrato a far parte del gabinetto del prodittatore Antonio Mordini nel 1860 e quindi della redazione de «Il Precursore», giornale democratico inizialmente schierato sulle posizioni di estrema sinistra della prima linea crispina e pertanto considerato tramite di sotterranee istanze mazziniane e repubblicane.³⁴ Nei mesi in cui Navarro, con questo spirito, ne assunse la direzione, dal gennaio al luglio del 1861, in realtà ebbe presto modo di confrontarsi con la *Realpolitik* subito messa in opera da Crispi e assai più incline al compromesso e alla mediazione di quanto non fossero le premesse rivoluzionarie della sua azione in Sicilia. Il tradimento di questa spinta all'innovazione coincise per lo scrittore con l'allontanamento, oltre che dal giornale, anche dalla carica di primo segretario agli Interni, d'uno con l'intensificarsi delle collaborazioni dal 1862, come corrispondente dalla Sicilia, con «L'Indipendente» di Napoli. Il foglio, diretto da Alexandre Dumas padre, era rimasto fedele alla causa garibaldina, segnalandosi per la corrosiva capacità di denuncia della sua scrittura e per la liberalità delle posizioni di dissenso ospitate fra le sue pagine.³⁵ È forse sulla scorta di Dumas,

³¹ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 2006, p. 145.

³² Si rilegga, a confronto, un ben noto passo di PROUDHON 1865, p. 266, a proposito della folla barcollante di preti ubriachi di *Le retour de la conférence* di Courbet: «Ce qu'a voulu montrer Courbet, à la façon des vrais artistes, c'est l'impuissance radicale de la discipline religieuse ce qui revient à dire de la pensée idéaliste – à soutenir dans le prêtre la vertu sévère qu'on exige de lui; c'est que la perfection morale cherchée par la foi, par les œuvres de dévotion, par la contemplation d'un idéal mystique, se réduit à des lourdes chutes, et que le prêtre qui pêche est victime de sa profession, bien plus qu'hypocrite et apostat». Il dipinto è evidentemente noto a Navarro e citato in un articolo apparso all'interno della sua rubrica *Note milanesi* sul «Fanfulla» (vii, 267, 2 ottobre 1876, p. 1), con riferimento sprezzante a una comitiva di pellegrini «savoiardi» in visita alle chiese del capoluogo lombardo. L'articolo è integralmente trascritto in ROMANO 1998, pp. 241-243. Il riferimento a Courbet è a p. 243.

³³ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 2006, pp. 109-111.

³⁴ Le prime notizie in tal senso si leggono in *Dizionario* 1939, p. 341.

³⁵ ROMANO 1998, pp. 34-40.

dal 1864 rientrato in Francia, che lo scrittore decise di trasferirsi stabilmente a Parigi. Se dunque gli entusiasmi di gioventù possono dare conto della simpatia per un artista come Courbet, l'esperienza della Guerra franco-prussiana e quindi della Comune lasciano progressivamente sedimentare il disincanto già maturo al momento dell'abbandono della Sicilia e concorrono a spiegare quello che fin qui è sembrato un rifiuto della pittura del maestro francese.³⁶

I giudizi molto negativi espressi dallo scrittore riguardano in realtà più la persona che non l'artista. Indugiano infatti spesso sulle note più frivole della sua condotta e, quando non rasentano o talvolta persino oltrepassano il pettegolezzo, restituiscono l'approccio epidermico e umorale con cui l'autore si era accostato a molti dei personaggi della sua galleria, ostentando allo stesso tempo, e con pari disinvoltura, una prossimità di rapporti personali e una presunta superiorità morale – borghese e aristocratica, ancorché soltanto *de plume* – che teneva a debita distanza di sicurezza ogni istanza di approfondimento dalla ridondante chiacchiera salottiera. Ciò non vuol dire tuttavia che Navarro non fosse in grado di formulare riflessioni lucide e sicure nel presentare i suoi profili. Tutt'altro. Su di essi a prendere il sopravvento è semmai la maturità di una disposizione intellettuale difensiva e talvolta persino reazionaria, pronta a respingere come errori di gioventù gli ardori rivoluzionari di metà Ottocento e adesso convinta, piuttosto, che i cambiamenti dovessero derivare dall'alto, dalla responsabilità politica dei ceti dirigenti, tra moderato riformismo e attitudini conservatrici, contro il soggettivismo rabbioso e umorale di un'avanguardia formale e di atteggiamenti personali autoriferiti e autopromozionali, a beneficio, al contrario, delle ragioni di un pubblico quanto più ampio possibile, non da provocare ma da educare e far riflettere.³⁷

Nondimeno basterà rileggere alcuni passaggi del testo dedicato a Courbet per contestualizzare meglio idee e informazioni sull'artista e sul valore della sua pittura, spesso spinte ai limiti del paradosso e della provocazione, come si è detto, fra concessioni ammirative e sonore stroncature, ma sempre in maniera strumentale a un collaudato artificio retorico che distingueva nettamente meriti culturali e limiti caratteriali. Anche se alla lunga, nelle considerazioni dello scrittore, a prevalere è l'amara constatazione di un fallimento annunciato da quel «composto deplorabile di cinismo e di vanità senza confini» che è «il carattere più saliente delle sue opere e della sua persona», non mancano puntuali riferimenti alla più autentica essenza della poetica di Courbet, ancorché condotti sempre sul crinale insidioso della contraddizione e della stravaganza: dalla trascrizione più o meno fedele della lettera *Aux jeunes artistes de Paris* apparsa il 29 dicembre 1861 su «Le Courrier du dimanche»³⁸

³⁶ Così soprattutto nell'interpretazione di MILONE 2006, pp. 50-52 e PASQUALETTO 2010-2011, pp. n.n.

³⁷ Sulla posizione politica di Navarro a queste altezze cronologiche si veda ancora ROMANO 1998, pp. 31-55.

³⁸ COURBET 1861. La lettera, datata 25 dicembre 1861 e redatta, com'è noto, in collaborazione con Jules-Antoine Castagnary, è considerata una delle più lucide testimonianze della poetica dell'artista. La traduzione in italiano è in BORDINI 2002, pp. 371-372.

l'arte, secondo lui, è una specie di fotografia, la rappresentazione degli oggetti visibili e tangibili; la pittura storica è, per eccellenza, contemporanea. Nessuno può applicarsi con successo a riprodurre cose ed uomini antichi; ciò che è stato è stato; le ricostruzioni artistiche sono delle falsificazioni storiche; ogni epoca deve crearsi un'arte speciale che sia come lo specchio del proprio carattere; i nostri tempi hanno bisogno di un'arte nuova³⁹

alla messa in luce del travaglio insieme personale ed epocale di un'arte nuova e del proprio tempo, al servizio di nuove istanze sociali e politiche.⁴⁰

I caratteri più respingenti e urticanti della pittura di Courbet sono così sintetizzati:

Il suo ingegno innato travede orizzonti vastissimi; la sua ignoranza congenita lo tira per le gambe, mentre tenta di elevarsi. Le due forze lottano, si urtano, cozzano, senza posa dentro di lui; e dall'attrito vien fuori un miscuglio strano di scintille e di caligine, a traverso cui sfilano confusamente le visioni più splendide e le figure più mostruose.

I suoi quadri hanno tutte le audacie e tutte le debolezze all'istesso tempo. Essi, per un verso, attirano, e per un altro verso ripugnano. Qualche volta, guardandoli, il pensiero è colpito, ma, invece, l'occhio è offeso.⁴¹

Le parole di Navarro colgono nel segno della primissima ricezione della pittura di Courbet presso i suoi contemporanei, tra provocazioni populiste e contestazioni radicali, in linea con gli eccessi del comportamento della persona. Quando Navarro scrive che «tutta la sua vita è stata come un lungo carnevale; egli si è mostrato al pubblico sempre sotto una maschera, ha ingrossato la voce, ha camminato sui trampoli, ha suonato le castagnette e i campanelli, ha fatto sventolare, secondo le circostanze, la bandiera sanguigna della rivoluzione e lo stendardo azzurro dell'arte»,⁴² insiste sui limiti della sua condotta ma anche sulla singolarità di una battaglia combattuta all'interno della medesima cultura borghese di appartenenza dell'artista, in cui la sciarada messa in opera nella sua pittura finisce per spezzare consuetudini, dinamiche e prerogative proprie della produzione accademica e del coevo sistema dell'arte, quale più eloquente forma di rifiuto e insieme di sfida dell'ordine politico-sociale di riferimento.⁴³

3. Nel dibattito italiano, e segnatamente lombardo, istanze di questo tipo aprono nuovi scenari. Le notazioni sulla specificità di un linguaggio pittorico in cui «le negligenze più affettate e scapigliate guastano il disegno» e «le dissonanze più bizzarre e le tinte, più grigiamente uniformi, annebbiano il tono», convivono con il riconoscimento di assetti compositivi in cui scarsa sembra essere la conoscenza di «prospettiva e proporzioni», a beneficio del «brutale», della «caricatura» e in definitiva del «brutto».⁴⁴ Considerazioni di questo tipo non solo legittimano la libertà di temi e soggetti contemporanei, anche al di là di rivendicazioni politicamente schierate, ma anche, se non

³⁹ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 2006, p. 145.

⁴⁰ Una più recente messa a punto critica sull'artista e sulle sue istanze di poetica in ARNOUX 2010.

⁴¹ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 2006, p. 146.

⁴² Ivi, p. 147.

⁴³ Intramontabili rimangono a tal proposito le riflessioni di CLARK 1973a e CLARK 1973b.

⁴⁴ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 2006, p. 146.

soprattutto, la pratica sempre più convinta di una pittura antiaccademica e di generi pittorici solo parzialmente sondati fino a quel momento. Così, accanto alle più ovvie e scontate poetiche del vero maturate fra Napoli e Firenze, nell’ambito delle quali è possibile registrare i primi episodi di ricezione critica e visiva di Courbet (da Cammarano a Dalbono, da Cecioni a Martelli a Signorini),⁴⁵ appare opportuno riconsiderare posizioni e sperimentazioni maturate negli ambienti lombardi prossimi alla scapigliatura letteraria e artistica, specie con riferimento alla seconda generazione degli anni Ottanta (da Ranzoni a Gignous, da Carcano a Dell’Orto, da Tominetti a Morbelli e a Segantini prima della svolta divisionista), non solo per il crescente interesse per la natura e il paesaggio, in alcuni casi in maniera sempre più esclusiva e escludente, fino alla scelta estrema di andare a vivere in campagna o in alta montagna, ma anche, e soprattutto, per il carattere sempre più spiccatamente laico, antiborghese, anticlericale, antimonarchico di una compagine orientata in direzione socialista e internazionalista, come avviene, per altri versi, anche nel caso della scultura di Medardo Rosso.⁴⁶ La sponda polemica offerta dal «Gazzettino Rosa» e la militanza della cosiddetta Scapigliatura Democratica ne sono il più immediato presupposto.⁴⁷

I secondi anni Settanta e gli Ottanta sono centrali per il dibattito italiano sul realismo nell’arte, nutrito da una varietà e da una ricchezza di posizioni per le quali basterà richiamare, per il solo contesto milanese, la figura di Felice Camerone (il quale nel 1874 discuteva una definizione di Zola quale «Courbet della letteratura») e il suo importante tramite per la conoscenza della letteratura naturalista francese in Italia (Zola e i Goncourt, soprattutto),⁴⁸ accanto a quella di Vittore Grubicy de Dragon, parimenti votato alla critica artistica e alla pittura, forte di un bagaglio di esperienze visive maturate in Europa e specialmente fra Belgio e Olanda, in contatto con figure di artisti e collezionisti interessati alla pittura dell’*École de Barbizon* e al Realismo francese. Prima che anche per lui si definisse una più compiuta maturazione in senso divisionista e simbolista, carica di implicazioni spiritualiste e psicologiste, la sua vocazione pittorica esordiva nel segno dell’adesione alle istanze più radicali del vero naturale.⁴⁹ Le prime considerazioni specifiche sul linguaggio di Courbet e la loro stretta pertinenza a una lettura eminentemente politica della sua pittura orientano la riflessione su

⁴⁵ Sulla ricezione di Courbet e più in generale del realismo francese nella pittura toscana si veda FARINELLA 2002 e DINI 2005. Per la discussione in ambito macchiaiolo: *I macchiaioli* 2003 e, più di recente, *I macchiaioli* 2018.

⁴⁶ HECKER 2017, pp. 25-27 e 126-127 ha già avanzato circostanziate ipotesi in tal senso, sulla fascinazione che la personalità di Courbet ha esercitato su Rosso.

⁴⁷ QUINSAC 2009.

⁴⁸ CAMERONE 1874. Sul critico milanese un ottimo punto di partenza rimane RAGUSA 1963.

⁴⁹ Per i rapporti tra Pica e Camerone e tra Pica e Grubicy de Dragon, rispettivamente CITRO 1990 e LACAGNINA 2016b, anche con riferimento al più ampio contesto della militanza socialista e dei rapporti con Filippo Turati e Anna Kuliscioff. Vale la pena ricordare che quest’ultima si era espressa a favore dell’impegno politico nell’arte (KULISCIOFF 1880). Appena un anno prima Osvaldo Gnocchi-Viani, tra i fondatori del Partito operaio italiano, aveva indicato il realismo di Courbet come un modello di arte impegnata nel primo dei pamphlet pubblicati dal giornale socialista «La Plebe» (GNOCCHI-VIANI 1879). Per entrambi i riferimenti: HECKER 2017, p. 27.

un'interpretazione più matura della sua eredità, oltre quei principi di *sincerità* e *larghezza* di martelliana memoria o di «salutare ambiente nell'infinito spazio di calma e luce» – così nell'opinione di Telemaco Signorini – che, nella pittura dal vero praticata dai macchiaioli, tratteneva soltanto gli aspetti più lirici ed etici di un ritorno alla natura quale condizione necessaria per la conquista della verità in arte all'interno di una tensione ancora tutta romantica.⁵⁰

Non deve sorprendere allora che in un dibattito così polarizzato – poetica *versus* politica – tanto Cameroni quanto Grubicy de Dragon siano stati due interlocutori privilegiati del più giovane Vittorio Pica, una delle voci più informate, a livello internazionale, della moderna critica artistica italiana dal suo singolare osservatorio napoletano prima, dalla fine degli anni Settanta dell'Ottocento, e milanese poi, al giro di boa del nuovo secolo. Pica, che aveva tempestivamente dato segnalazione delle *Macchiette parigine* di Navarro sulla pagine del «Fantasio»,⁵¹ fu tra i primi critici a storicizzare in Italia la moderna pittura francese, riconoscendo «tre grandi tappe di un'evoluzione rinnovatrice, in odio alle grettezze ed ai convenzionalismi accademici, [...] anche per l'influenza larga e profonda esercitata da esse sull'arte delle altre nazioni»: «la prima rappresentata dai paesisti di Fontainebleau, la seconda dal realismo di Courbet, di Millet e di Daumier, e la terza dagli impressionisti».⁵² Considerato tra «i precursori e gl'iniziatori dell'impressionismo», «campione intransigente ed impetuoso del realismo, suscitando intorno alle sue opere le polemiche più ardenti», «artista eccessivo e talvolta brutale ed anche triviale», con «una non comune possanza pittorica», il pittore è apprezzato da Pica soprattutto «per l'evidenza evocativa e per la robustezza e la pastosità della fattura, a cui l'uso del coltello a mo' di spatola dava un carattere affatto particolare». Le simpatie del critico per il pittore si spingevano però oltre. Courbet aveva spazzato via «l'inveterato pregiudizio di scuola, secondo cui i multiformi spettacoli dell'esistenza di ogni giorno erano esclusi dalla grande arte e non potevano ispirare che il quadro di genere di dimensioni modeste, di concezione novellistica e di disposizione scenografica»:⁵³ una consapevolezza non di poco conto che, al netto delle considerazioni sul pittore-contadino, sulla sua indole «irruenta e vanagloriosa» e su una «mente non abbastanza colta ed equilibrata», in linea ormai con una conso-

⁵⁰ Si rileggano in tal senso gli stralci di testo recentemente proposti in appendice a GUIDI 2018, pp. 123-137. Cammarano, in particolare, a proposito de *La Remise des chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine*, al Museo d'Orsay, in una testimonianza del 1870: «vi si respira la luce, l'aria, si sente la tranquilla solitudine dell'abbandonata foresta».

⁵¹ PICA 1882. Sulla giovanile attività di Pica critico letterario e sui rapporti con la letteratura francese GAUDIO 2006.

⁵² PICA 1908, p. 9. Sul critico si vedano gli studi raccolti in LACAGNINA 2016a e LACAGNINA 2017. LAMBERTI 1974 per il precoce interesse per l'impressionismo.

⁵³ Ivi, p. 10. I giudizi riprendevano quelli già espressi da PICA 1900, p. 31, con motivo delle opere di Courbet in mostra all'*Exposition centennale de l'art français* nel più ampio contesto dell'Esposizione universale di Parigi del 1900. Forte di una conoscenza diretta della produzione più significativa di Courbet, Pica espresse dure riserve sull'esposizione individuale del pittore francese alla Biennale di Venezia nel 1910, tanto per il carattere tardivo, incompleto e frammentario dell'iniziativa quanto per l'intento commerciale sotteso alla selezione dei dipinti in mostra.

lidata letteratura su Courbet e ancora per esempio riproposta da Germain Bazin, conservatore capo della pittura al Louvre, in occasione della grossa retrospettiva allestita alla Biennale di Venezia del 1954, insisteva sul carattere più contestatario della sua produzione e teneva insieme militanza politica, poetica e pittura sul piano dell’«evoluzione innovatrice» dell’arte moderna, preparando così il terreno su cui avrebbero poggiato comodamente le successive letture di Ardengo Soffici e di Roberto Longhi.⁵⁴

4. I giudizi su Carpeaux sono apparentemente più favorevoli. Per quanto “brutto” – «la sua testa era oblunga e la sua faccia piriforme», «il naso lungo, le gote magre, le orecchie grandi», «il pizzico gli si spandeva, brizzolato ed ispido, come una pannocchia di grano turco sul mento aguzzo e floscio» – e “malvestito” – «il suo vestito era proprio bizzarro», con «pantaloni [...] alla turca», «pianelle a fiori, ed a rosoni», «parecchi anelli», «un fazzoletto male annodato [...] al collo» – Carpeaux è presentato da Navarro come un artista mondano, gradevole e frivolo, «squisitamente parigino».⁵⁵ Il racconto del suo atelier offre interessanti notizie, soprattutto sul suo metodo di lavoro, in cui il primato della modellazione sull’intaglio segnava per tempo il nuovo corso della scultura moderna e si spingeva anzi, fra il serio e il faceto, ad accreditare quasi una dimensione performativa del lavoro “sregolato” dell’artista. Nondimeno, a dispetto di queste esaltanti premesse, Navarro intendeva soprattutto condannare le pose da intellettuale con cui Carpeaux tentava di accreditare la propria poetica: «allora sciorinava, con imponenza, le teorie più matte. Voleva spacciarsi per uomo di genio, e non amava le verità troppo note. Sprezzava le regole, sdegnava le vie battute e si compiacceva ne’ paradossi». Nel pieno revival michelangiolesco occasionato dalle celebrazioni per il quarto centenario della nascita dell’artista anche in Francia, l’accostamento al maestro toscano, più che un riferimento obbligato, era il pretesto per marcare una distanza e svelare il *bluff* della fortuna dello scultore presso i suoi contemporanei. Nella considerazione che «i francesi hanno messo Carpeaux sui trampoli e vogliono farlo passare per un gigante» prendeva corpo l’accusa diretta contro lo sciovinismo con cui la Francia costruiva e celebrava a tavolino le maggiori glorie artistiche nazionali. Nel giudizio dello scrittore italiano è possibile leggere ancora una volta la nostalgia del distacco personale da un contesto e da una vicenda di vita vissuta, in cui la Grande Storia inevitabilmente aveva finito per inghiottire, smascherandole, tutte le contraddizioni e le miserie di un’epoca o ancora meglio di un tempo sempre uguale a se stesso: le ambiziose aspirazioni del Secondo Impero, il fallimento della Comune, le velleità della Terza Repubblica. Se infatti «qualcuno ha paragonato il gruppo della Danza all’Impero» – il riferimento è alla nota stroncatura di Zola su «La Cloche» nell’aprile del 1870 – «si potrebbe senza inconvenienti paragonarlo anche alla Repubblica», perché «Parigi è tuttavia qual era prima». Anche in questo caso il

⁵⁴ Nonostante i suoi limiti, la rassegna del 1910 rappresentò una rivelazione per una più giovane generazione di artisti e critici con poche o nulle esperienze alle spalle di confronto internazionale fino a quel momento, per cui rinvio a DEL PUPPO 2017 e ancora a DI NATALE 2018a. Sull’immagine pubblica di Courbet nella stampa dell’epoca si veda CHU 2007.

⁵⁵ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 2006, pp. 176-177.

cinico disincanto di Navarro, più che configurare un giudizio negativo sullo scultore, rivela la netta presa di distanza dagli anni della propria *bohème* parigina a beneficio di una più adulta e ponderata maturità, estetica e politica. Nondimeno, le concessioni fatte al «talento superiore, ma incompleto» dello scultore – «in certe sue statue, si vede lo sforzo, la pena, il contorcimento: in certe altre, il vecchio ed il nuovo, il sublime ed il grottesco si confondono insieme», «le sue figure mordono il sangue», «vi ha chi le dice immorali, ma son vive»⁵⁶ – dimostrano una conoscenza non superficiale del lavoro di Carpeaux e s’inseriscono a pieno titolo nel coevo dibattito sull’attualità e sul valore della scultura monumentale in Italia, e specialmente in area lombarda, dove il lungo cantiere del *Monumento alle cinque giornate di Milano* (1881-1894) di Giuseppe Grandi aveva acceso aspre polemiche in tal senso, offrendo qualche argomento in più alle posizioni allora più discusse sul campo.⁵⁷

Come il capitolo su Courbet, così il profilo dello scultore francese era stato anticipato in un’altra sede, pubblicato per la prima volta sul «Fanfulla» l’11 novembre 1875, anche in questo caso a ridosso della morte dell’artista avvenuta appena un mese prima, il 12 ottobre [fig. 3].⁵⁸ Navarro aveva avviato da poco la collaborazione con il quotidiano romano diretto da Baldassare Avanzini, Pietro Coccoluto Ferrigni, meglio noto come Yorik, e Cesare Facelli, per intensificarla soprattutto nell’anno successivo con le sue corrispondenze dal capoluogo lombardo nella rubrica *Note milanesi*. Dal 1877 in poi la presenza dello scrittore sul giornale si fa sempre più rada, forse come conseguenza della svolta in senso dapprima più misurato e poi sempre più apertamente reazionario che il giornale aveva assunto dopo l’ascesa al potere della sinistra storica con la formazione del primo governo Depretis nel 1876, perdendo così molte delle sue firme più note:⁵⁹ una duplice e opposta tensione che chiarisce anche le contraddizioni delle riflessioni di Navarro in materia di arte moderna, fra conservatorismo d’ordinanza e moderate aperture ai linguaggi più nuovi e sperimentali, nel caso di specie di una scultura ormai lontana dalla retorica aulica e levigata della posa o del gesto solenne. In maniera esemplare l’opera di Carpeaux condensava posizioni contraddittorie e si prestava alle speculazioni intorno a una scultura pittoricista, in cui la politezza della linea e la tornitura della forma lasciavano adesso spazio alla “luce” e al “colore” su superfici sempre più mosse e sfaldate, nervosamente modellate, al servizio di istanze realiste desunte dal serrato confronto con un vero sempre più agitato e convulso. Da Giuseppe Grandi a Ernesto Bazzaro, da Paolo Troubetzkoy a Medardo Rosso, la scultura lombarda, dalla metà degli anni Settanta dell’Ottocento, e di fatto

⁵⁶ Ivi, pp. 177-178, per tutte le ultime citazioni,

⁵⁷ Su Grandi, GARIEFF 1991 e TEDESCHI 2008.

⁵⁸ NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1875.

⁵⁹ BOYER 1962. Sei in tutto i profili pubblicati nella rubrica *Figurini di Parigi* sul «Fanfulla» negli anni 1875-1876: Droz, Carpeaux, Dumas figlio, Thiers, Sand, Hugo e De Musset. Dumas, Sand, Hugo e De Musset furono riproposti anche sulla «Rivista minima» negli anni successivi. Droz fu espunto dal progetto delle *Macchiette parigine*. Altri profili ancora furono pubblicati sulla «Cronaca Bizantina» e il «Capitan Fracassa». Un regesto completo della bibliografia di Navarro è in appendice a ROMANO 1998, pp. 251-294.

fino alla fine del secolo, è attraversata dalla ricerca di una “nuova” naturalezza entro cui, sintomaticamente, aveva trovato spazio l’equivoco di una scultura “impressionista” – e non senza ragione si è parlato pertanto anche di un impressionismo lombardo in questo contesto – che riconosceva nel magistero di Jean-Baptiste Carpeaux un tassello importante per accreditare una precisa genealogia del “moderno” alle soglie del nuovo secolo fra Italia e Francia.⁶⁰ Anche su questo fronte, senza volere indicare primogeniture, rapporti di dipendenza o, peggio, di sudditanza, Navarro si rivela un prezioso mediatore di cultura artistica nel discutere meriti e limiti di un confronto possibile, ancorato ai fatti di un’esperienza diretta e di un dibattito vissuto in prima persona a cavallo tra i due Paesi, da rileggere in una prospettiva orizzontale finalmente scevra da complessi o pregiudizi.

Davide Lacagnina
Università degli Studi di Siena
davide.lacagnina@unisi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- APOLLONIO 1954 : U. Apollonio, *Courbet in Italia*, in *Courbet alla XXVII Biennale di Venezia*, a cura di A. Albini, Venezia, Lombroso, 1954, s.n.
- ARNOUX 2010 : *Courbet à neuf!*, sous la direction de M. Arnoux, actes du colloque international organisé par le et le Centre Allemand d’Histoire de l’Art (Paris, 6-7 décembre 2007), Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2010.
- BAROCCHI 2009 : P. Barocchi, *Storia moderna dell’arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura 1859-1883. Manifesti, polemiche, documenti*, a cura di B. Cinelli, Milano, Electa, 2009.
- BELLET 1967 : R. Bellet, *Presse et journalisme sous le Second Empire*, Paris, A. Colin, 1967.
- BIBLIOFILO 1875 : Bibliofilo [Emilio Treves], *Note letterarie*, «Illustrazione italiana» III, 9 (26 dicembre 1875), pp. 138-139.
- BOITO 1877 : C. Boito, *La scultura nuova* [1872], in C. Boito, *Scultura e pittura d’oggi*, Roma-Torino-Firenze, F.lli Bocca, 1877.
- BORDINI 2002 : S. Bordini, *L’Ottocento 1815-1880*, Roma, Carocci editore, 2002.

⁶⁰ Mi riferisco alla proposta maturata in seno alla mostra *Entwicklung des Impressionismus in Malerei und Plastik*, sedicesima esposizione della Secessione di Vienna, nell’inverno del 1903. Si veda CARMEL 1989. Su Carpeaux, *Carpeaux* 2014. Sulla scultura lombarda d’ambito scapigliato vd. ZANCHETTI 2006. Su Rosso: LISTA 2003 e ancora HECKER 2017. Più in generale sull’irrisolta querelle storiografica Italia-Francia, con riferimento alla Scapigliatura e agli artisti scapigliati, QUINSAC 2009.

- BOYER 1962 : G. Boyer, s.v. *Avanzini, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1962, pp. 642-643.
- CAMERONI 1874 : F. Cameroni, *Le novità letterarie francesi* [1874], in F. Cameroni, *Interventi critici sulla letteratura francese*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1974, pp. 41-43.
- CAPUANA 1880 : L. Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Milano, Brigola, 1880.
- CARAMEL 1989 : L. Caramel, *L'impressionismo in scultura*, Milano, Electa, 1989.
- Carpeaux 2014 : *Carpeaux 1827-1875. Un sculpteur pour l'empire*, sous la direction de É. Papet, J. David Draper, catalogue de l'exposition (New York, 10 mars – 26 mai 2014; Paris, 24 juin – 28 septembre 2014), Paris, Gallimard, 2014.
- CASTAGNARY 1867 : J.-A. Castagnary, *Esposizione delle opere di Gustavo Courbet*, «Gazzettino delle arti del disegno» I (1867), pp. 182-183, 189-191, 219-221.
- Catalogo 1889 : *Catalogo generale della casa editrice Alfredo Brigola & C. Anno 10. 1889*, Milano, A. Brigola, 1889.
- CECIONI 1870 : A. Cecioni, *Parigi 1870* [lettera a Telemaco Signorini, Parigi, 24 luglio 1870], in BAROCCHI 2009, pp. 145-150.
- CHIRTANI 1878 : L. Chirtani [Luigi Archinti], *L'arte all'Esposizione di Parigi*, «Rivista Minima» VIII, 13 (14 luglio 1878), pp. 193-197.
- CHU 2007 : P.t.-D. Chu, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2007.
- CITRO 1990 : F. Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica*, a cura di E. Citro, Pisa, ETS, 1990.
- CLARK 1973a : T.J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London, Thames and Hudson, 1973; trad. it. *Immagine del popolo. Gustave Courbet e la rivoluzione del '48*, Torino, Einaudi, 1978.
- CLARK 1973b : T.J. Clark, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851*, London, Thames and Hudson, 1973.
- CORDIÉ 1974 : C. Cordié, *Introduzione*, in E. Navarro della Miraglia, *Macchiette parigine*, [Palermo], Edizioni della Regione Siciliana, 1974, pp. 7-43.
- COURBET 1861 : G. Courbet, *Formation et enseignement de l'art. Aux jeunes artistes de Paris. Lettre de M. Courbet*, «Le Courrier du dimanche» (29 décembre 1861), p. 4.
- Da Courbet a Fattori 2005 : *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, a cura di F. Dini, catalogo della mostra (Castiglioncello, 16 luglio – 1 novembre 2005), Milano, Skira, 2005.
- DE GUBERNATIS 1874 : A. de Gubernatis, *L'arte in Italia*, «Rivista minima» IV, 5 (1 marzo 1874), pp. 65-70.
- DE GUBERNATIS 1875 : A. de Gubernatis, *Italy*, «The Athenaeum» 2513 (25 December 1875), pp. 871-873.

- DEL PUPPO 2017 : A. Del Puppo, *Courbet, 1954*, in *Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani, E. Charans, Milano, Scalpendi, 2017, pp. 159-169.
- DI NATALE 2018a : G. Di Natale, *Courbet in Italia: una storia novecentesca, I.*, «Paragone/Arte» LXIX (2018), 139-140 (819-821), pp. 26-64.
- DI NATALE 2018b : G. Di Natale, *Courbet in Italia: una storia novecentesca, II.*, «Paragone/Arte» LXIX (2018), 142 (825), pp. 19-47.
- DI NATALE 2019 : G. Di Natale, *Uno scritto inedito di Francesco Arcangeli su Gustave Courbet*, «Paragone/Arte» LXX (2019), 147 (835), pp. 51-60.
- DIZIONARIO 1939 : *Dizionario dei siciliani illustri*, Palermo, F. Ciuni, 1939.
- FALCIOLA 1977 : P. Falciola, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Firenze-Paris, Sansoni – Librairie Marcel Didier, 1977.
- FARINELLA 2002 : V. Farinella, *Pittura dei campi. La rappresentazione della vita agreste nel Naturalismo europeo*, in *Pittura dei campi. Egisto Ferroni e il Naturalismo europeo*, a cura di A. Baldinotti, V. Farinella, catalogo della mostra (Livorno, 21 giugno – 1 settembre 2002), Pisa, Pacini editore, 2002, pp. 3-40.
- FARINELLI 2003 : G. Farinelli, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003.
- FARINELLI 2009 : G. Farinelli, *La Scapigliatura: movimento, letteratura e giornalismo*, in *Scapigliatura*, a cura di Annie-Paule Quinsac, catalogo della mostra (Milano, 26 giugno – 22 novembre 2009), Venezia, Marsilio, 2009, pp. 3-9.
- FERLITA 2006 : S. Ferlita, *Le macchiette di Navarro*, «la Repubblica», 31 agosto 2006, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/08/31/le-macchiette-di-navarro.html>, ultimo accesso: 31 agosto 2020.
- GARIFF 1991 : D. Gariff, *Giuseppe Grandi (1843-1894) and the Milanese Scapigliatura*, Ph.D. Dissertation, University of Maryland, 1991.
- GAUDIO 2006 : A. Gaudio, *La sinistra estrema dell'arte. Vittorio Pica alle origini dell'estetismo in Italia*, Manziana, Vecchiarelli editore, 2006.
- GUIDI 2018 : B. Guidi, *Per un itinerario tra le pagine della fortuna italiana di Courbet*, in *Courbet e la natura*, a cura di D. de Font-Réaulx, B. Guidi, M.L. Pacelli, I. Pludermacher, V. Pomarède, catalogo della mostra (Ferrara, 22 settembre 2018 – 6 gennaio 2019), Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2018, pp. 119-137.
- GNOCCHI-VIANI 1879 : O. Gnocchi-Viani, *In marcia!*, Milano, L'Amministrazione della Plebe, 1879.
- HECKER 2017 : S. Hecker, *A Moment's Monument. Medardo Rosso and the International Origins of Modern Sculpture*, Oakland, University of California Press, 2017.

- KULISCIOFF 1880 : A. Kuliscioff, *Programma*, «Rivista internazionale del Socialismo» I, 1 (15 maggio 1880), p. 2.
- I macchiaioli* 2003 : *I macchiaioli. Prima dell'impressionismo*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Padova, 27 settembre 2003-8 febbraio 2004), Venezia, Marsilio, 2003.
- I macchiaioli* 2018 : *I macchiaioli. Arte italiana verso la modernità*, a cura di C. Acidini Luchinat, V. Bertone, catalogo della mostra (Torino, 26 ottobre 2018 – 24 marzo 2019), Milano, 24 ore cultura, 2018.
- LACAGNINA 2010 : D. Lacagnina, *Attraverso il paesaggio. L'immagine della Sicilia fra pittura, fotografia e letteratura (1861-1921)*, Palermo, Gruppo editoriale Kalós, 2010.
- LACAGNINA 2016a : *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a cura di D. Lacagnina, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2016.
- LACAGNINA 2016b : D. Lacagnina, «*Così ardito artista e così sagace critico d'arte*»: *Vittore Grubicy de Dragon e Vittorio Pica*, in LACAGNINA 2016a, pp. 33-72.
- LACAGNINA 2017 : *L'officina internazionale di Vittorio Pica. Arte moderna e critica d'arte in Italia (1880-1930)*, a cura di D. Lacagnina, Palermo, Torri del Vento edizioni, 2017.
- LAMBERTI 1975 : M.M. Lamberti, *Vittorio Pica e l'impressionismo in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» s. III, V (1975), 3, pp. 1149-1201.
- Lista 2003 : G. Lista, *Medardo Rosso. Scultura e fotografia*, Milano, 5 Continents, 2003.
- LONGHI 1949 : R. Longhi, *L'impressionismo e il gusto degli italiani*, in J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, Firenze, Sansoni, 1949, pp. VII-XXIX.
- LUCIOLI 2013 : F. Luciola, s.v. *Navarro della Miraglia, Emanuele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 45-47.
- MARTELLI 1867 : D. Martelli, *L'arte che sia?*, «Gazzettino delle arti del disegno» I (1867), pp. 129-131.
- MARTELLI 1880 : D. Martelli, *I Macchiaioli e gli Impressionisti*, Pisa 1880, ora in BAROCCHI 2009, pp. 194-212.
- MARTINI 1865 : F. Martini, *L'arte contemporanea e l'Esposizione della Nuova Promotrice*, Firenze, A. Bettini editore, 1865.
- MILONE 2006 : P. Milone, *Gran teatro del mondo: un siciliano a Parigi*, in E. Navarro della Miraglia, *Macchiette parigine*, Milano, Edizioni La Vita Felice, 2006, pp. 9-64.
- NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1872 : E. Navarro della Miraglia, *Schizzi parigini. Il Caffè di Madrid*, «Rivista Minima» II, 9 (5 maggio 1872), pp. 143-147.
- NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1873 : E. Navarro della Miraglia, *Cose di Francia*, «Rivista Minima» III, 21 (2 novembre 1873), pp. 209-212.

- NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1875 : E. Navarro della Miraglia, *Figurini di Parigi. Carpeaux*, «Fanfulla» VI, 305 (11 novembre 1875), pp. 1-2.
- NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1878 : E. Navarro della Miraglia, *Figurini di Parigi. Courbet*, «Rivista Minima» VIII, 3 (10 febbraio 1878), pp. 33-36.
- NAVARRO DELLA MIRAGLIA 1881 : E. Navarro della Miraglia, *Macchiette parigine*, Milano, A. Brigola e C. editori, 1881; seconda edizione: introduzione e note di C. Cordiè, [Palermo], Edizioni della Regione siciliana, 1974; terza edizione: a cura e con un saggio introduttivo di P. Milone, Milano, Edizioni La Vita Felice, 2006.
- PASQUALETTO 2010-2011 : A.B. Pasqualetto, *Emmanuele Navarro della Miraglia, giornalista e scrittore del Secondo Impero*, tesi di dottorato, Università degli studi di Sassari, a.a. 2010-2011.
- PICA 1882 : [V. Pica], *Macchiette parigine*, «Fantasio» II, 3 (10 febbraio 1882), p. 4.
- PICA 1900 : V. Pica, *La pittura all'esposizione di Parigi. II. Ancora la Francia*, «Emporium» XII, 72 (1900), pp. 26-44.
- PICA 1908 : V. Pica, *Gl'impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908.
- PROUDHON 1865 : P.-J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier Frères – Libraires-Éditeurs, 1865.
- Publicisti francesi* 1865 : *Publicisti francesi. P. S. Proudhon*, «Rivista minima» I (31 agosto 1865), pp. 17-41.
- QUINSAC 2009 : A.-P. Quinsac, *Dal “pandemonio per cambiare l'arte” all'accademismo*, in *Scapigliatura*, a cura di Annie-Paule Quinsac, catalogo della mostra (Milano, 26 giugno – 22 novembre 2009), Venezia, Marsilio, 2009, pp. 27-49.
- RAGUSA 1963 : O. Ragusa, *Felice Camerini tra Italia e Francia: appunti bio-bibliografici*, «Studi francesi» VII (1963), 19, pp. 96-101.
- ROMANO 1998 : C. Romano, *Emmanuele Navarro della Miraglia. Un percorso esemplare di secondo Ottocento*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1998.
- ROMEO 1970: R. Romeo, *Il Risorgimento in Sicilia* [1950], Roma-Bari, Laterza, 1970 (seconda edizione).
- RONDANI 1873a : A. Rondani, *Della pittura e della scultura italiane. III-IV*, «Rivista minima» III, 14 (20 luglio 1873), pp. 220-224.
- RONDANI 1873b : A. Rondani, *Le scuole nelle accademie di belle arti. Rimembranze e riflessioni*, «Rivista minima» III, 21 (2 novembre 1873), pp. 332-335.
- SIGNORINI 1867 : T. Signorini, *Ore cattive*, «Gazzettino delle arti del disegno» I (1867), pp. 275-278, 283-286.
- SANTANGELO 1975 : G. Saverio Santangelo, *Studiosi di letteratura francese in Sicilia tra Ottocento e Novecento*, «Archivio Storico Siciliano» s. IV, I (1975), pp. 189-265.

- STRAPPINI 1994 : L. Strappini, s.v. *Farina, Salvatore*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 44, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 823-826.
- TEDESCHI 2008 : F. Tedeschi, *Giuseppe Grandi e la scultura milanese degli anni Sessanta-Settanta*, in *Il presente si fa storia. Scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di C. De Carli, F. Tedeschi, Milano, Vita & Pensiero, 2008, pp. 15-30.
- TEDESCO 1997a : N. Tedesco, *Introduzione*, in E. Navarro della Miraglia, *La Nana*, Palermo, Sellerio editore, 1997, pp. 11-19.
- TEDESCO 1997b : N. Tedesco, *La cometa di Agrigento. Navarro Pirandello Sciascia*, Palermo, Sellerio editore, 1997.
- VIGINI 1978a : G. Vigni, *La letteratura francese del secondo Ottocento nella cultura italiana (1870-1914). I. Il romanzo*, «Otto/Novecento» II (1978), 2, pp. 55-72.
- VIGINI 1978b : G. Vigni, *La letteratura francese del secondo Ottocento nella cultura italiana (1870-1914). II. La poesia*, «Otto/Novecento» II (1978), 6, pp. 107-124.
- YON 2012 : J.-C. Yon, *Le Second Empire. Politique, société, culture*, Paris, A. Colin, 2012.
- ZACCARIA 2000 : G. Zaccaria, s.v. *Ghislanzoni, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 46-50.
- ZANCHETTI 2006 : G. Zanchetti, “*In tanto confusa mescolanza di favelle...*”. *Scapigliatura e scultura a Milano da Rovani a Dossi*, in *Il segno della Scapigliatura. Rinnovamento tra il Canton Ticino e la Lombardia nel secondo Ottocento*, a cura di M. Agliati Ruggia, S. Rebora, catalogo della mostra (Rancate, 15 settembre – 3 dicembre 2006), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2006, pp. 55-69.

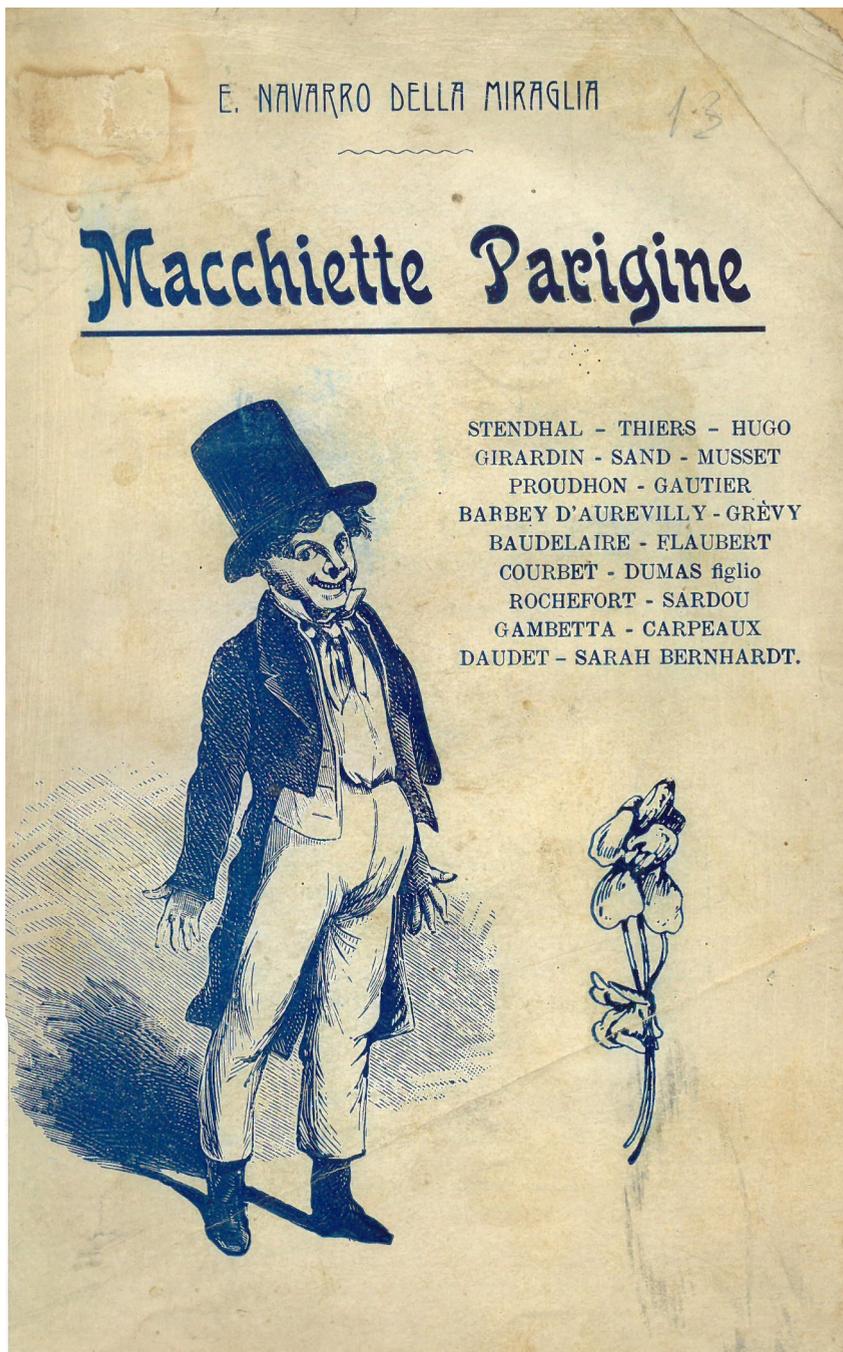


Fig. 1 – Emanuele Navarro della Miraglia, *Macchiette parigine*, Milano, A. Brigola e C. editori, 1881 (copertina), San Salvatore Monferrato, Biblioteca comunale “Domenico Fava”, Fondo Villa (per gentile concessione della Fondazione Carlo Palmisano Biennale Piemonte e Letteratura).

RIVISTA MINIMA

DIRETTORI

A. GHISLANZONI - S. FARINA

ANNO VIII. — N. 3

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE
(I manoscritti non si restituiscono)

10 FEBBRAIO 1878

FIGURINI DI PARIGI

COURBET (*)

Prima di fare del comunismo in azione, aveva fatto del socialismo in pittura. I suoi quadri sono, in gran parte, come una lunga serie di proteste contro i ricchi. Egli ne ha cercato spesso l'argomento, non solo fra le classi più povere, ma anche fra le più abbiette; li ha riempiti di popolani cenciosi, di operai sudici, di donne sciatte e lacere, di fanciulli che s'impantanano nelle immondezze.

Ha voluto anche trasportare l'alta commedia dal teatro sulla tela; gli è passato per la mente di castigare il vizio, di frustarlo, di flagellarlo a colpi di pennello; ed ha cercato nella società moderna le piaghe più nascoste, le ipocrisie più ributtanti, le scostumatezze

(*) Quest'articolo, rimasto finora inedito, fu scritto prima della morte di Courbet.

più infami, e le ha ritratte crudamente, nudamente, senza ritegno, senza pudore, senza veli.

Altri scopi si è prefissi ancora, ed ha messo in giro un manifesto pomposo, per dirlo. L'arte, secondo lui, è una specie di fotografia, la rappresentazione degli oggetti visibili e tangibili; la pittura storica è per eccellenza contemporanea; nessuno può applicarsi con successo a riprodurre cose ed uomini antichi; ciò che è stato è stato; le ricostruzioni artistiche sono delle falsificazioni storiche; ogni epoca deve crearsi un'arte speciale che sia come lo specchio del proprio carattere; i nostri tempi hanno bisogno di un'arte nuova.

Il gran sacerdote di quest'arte - ciò va senza dire - è Courbet medesimo. Tutta la pittura moderna è concentrata in lui; egli vuol essere infinito come il mondo, misterioso come l'ideale, unico della sua specie e del suo genere.

Unico, è riuscito ad esserlo, senza

Fig. 2 - Emanuele Navarro della Miraglia, *Figurini di Parigi. Courbet*, «Rivista Minima» VIII, 3 (10 febbraio 1878), p. 33.

