

Slikarstvo toskanskih macchiaiola

Visintin, Giulia

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:129806>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-30**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: opći (dvopredmetni)



Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: opći (dvopredmetni)

Slikarstvo toskanskih macchiaiola

Diplomski rad

Student/ica:

Giulia Visintin

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Sofija Sorić

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Giulia Visintin**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom *Slikarstvo toskanskih macchiaiola* rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 28. rujna 2023.

Sadržaj

1	Uvod	1
2	Historiografija	2
3	Ciljevi	3
4	Firenca sredinom 19. stoljeća	3
5	<i>Caffè Michelangelo</i>	4
6	Umjetničke i kulturološke poveznice s Francuskom.....	7
6.1	<i>Svjetska izložba u Parizu 1855. godine</i>	7
6.2	<i>Barbizonska škola i slikarstvo en plein air</i>	9
6.3	<i>Dodirne točke firentinske i francuske umjetničke scene</i>	10
7	Kriza akademizma	13
8	Evolucija mrlje i pejzažnog slikarstva	14
9	Motivi slikarstva <i>macchiaioli</i> : od povijesne teme do prizora svakodnevnog života	17
9.1	<i>Povijesne tematike i prikazi ratnih zbivanja pokreta za nacionalno ujedinjenje</i>	18
9.2	<i>Svakodnevni život: rad u polju i prikaz „del vero“</i>	20
10	Kasne godine pokreta i nasljeđe <i>macchiaioli</i>	21
11	Zaključak.....	26
12	Literatura	28
13	Prilozi	31

Slikarstvo toskanskih *macchiaioli*

Sredinom 19. stoljeća, u punom jeku sukoba *Risorgimenta*, Firenca predstavlja slobodno mislilačko mjesto susreta umjetnika i intelektualaca čitavog Apeninskog poluotoka. Jedno od njihovih omiljenih mjesta okupljanja bio je *Caffè Michelangelo*, pozornica mnogih zanimljivih umjetničkih rasprava, plodonosnih kulturnih razmjena između umjetnika iz vrlo različitih dijelova zemlje (još uvijek politički i geografski neujedinjene). Lokal je često definiran kao mjesto nastanka *macchiaiola*, grupe mladih umjetnika koji su doveli do brojnih inovacija u već zastarjeloj akademskoj tradiciji. Jednim od osnivača i teoretičara grupe smatra se Telemaco Signorini, zajedno s Diegom Martellijem. Među najznačajnije predstavnike pokreta ubrajaju se i Giovanni Fattori te Silvestro Lega. U procesu rasta i emancipacije pejzažnog slikarstva, slikanje na otvorenom počinje biti široko rasprostranjena praksa. Za nastanak i početak aktivnosti grupe temeljna je uloga francuskih kontakata, među kojima je najvažnija Barbizonska škola. Ključnima se smatraju i posjete Vita D'Ancone, Serafina de Tivolija i drugih talijanskih umjetnika Parizu, ali i francuskih umjetnika (poput Maneta) Firenci. *Macchiaioli* smatraju da osnova svakog umjetničkog izražavanja treba biti „istinitost“. Veliku pažnju pridaju prenošenju osjećaja svjetlosti na platno koja se percipira kroz modulacije boja i sjena, naglašavajući činjenicu da oko zahvaća samo boje, bez obrisanih linija. Prikazuju teme uglavnom iz svakodnevnog života običnog čovjeka te prenose kronike iz ratova za neovisnost, no bez slavljeničkih akcenata na prikazane teme.

Ključne riječi: *macchiaioli*, slikarstvo, 19. stoljeće, Firenca

1 Uvod

Kako bi se prezentiralo djelovanje *macchiaiola*, skupine mladih talijanskih umjetnika u vremenskom okviru petog i šestog desetljeća *ottocenta*, početni dio rada pobliže će objasniti onovremenu situaciju nekadašnje kolijevke renesanse, kao grada nastanka ove inovativne slikarske realnosti, u čijim se ulicama smjestio *Caffè Michelangelo*, mjesto od krucijalne važnosti za osnutak i razradu ideja grupe. Nadalje, približit će se umjetnička scena Francuske i mnogostruke točke dodira, utjecaja i koegzistencije talijanskih slikara s prekoalpskim kolegama. Također, neophodno je istaknuti Barbizonsku školu, slikarstvo *en plein air*, kao i nerijetke posjete talijanskih umjetnika Parizu te boravaka francuskih velikana u Firenci. Prikazat će se različiti aspekti ovog „udruženja“, fokusirajući se pritom na tehničke novosti u pejzažnom slikarstvu i važnost mrlje, potaknute i sve glasnijim kriznim stanjem akademskog svijeta. Središnji i najopsežniji dio rada donosi pregled tijeka aktivnosti *macchiaiola*, odabranih motiva njihovih djela kao dokaz istančane zainteresiranosti za dosljedno prenošenje istinitog kroz prikaze svakodnevnog života ili ratnih zbivanja na, netom kasnije, ujedinjenom talijanskom teritoriju. Tri su odabrana protagonista skupine čijim će djelima i životu biti posvećena osobita pažnja kroz razradu rada: Giovanni Fattori, Telemaco Signorini i Silvestro Lega. Završno, ukratko će se iznijeti kasnije godine aktivnosti ove firentinske slikarske inovativne družine koja se polako razgranavala različitim stazama, slijedeći svoje osobne umjetničke potrebe.

Aktivnost umjetničkog pokreta *macchiaiola* potrebno je smjestiti unutar vrlo složenog konteksta talijanske povijesti. U kaotičnoj političkoj i institucionalnoj situaciji kao prethodnice ujedinjenju Italije, postojala su tri glavna žarišta političkog utjecaja na Apeninskom poluotoku određena Bečkim kongresom iz 1815. godine. Na sjeveru se nalazilo Lombardijsko-Venetsko Kraljevstvo koje je, kao i Veliko Vojvodstvo Toskana, bilo pod austrijskom kontrolom. U središtu poluotoka na snazi je bila provizorna moć Pape dok je na jugu Kraljevstvo Dviju Sicilija ostalo čvrsto u rukama dinastije Bourbona. U tom okviru opće pokornosti samo je Veliko Vojvodstvo Toskana živjelo, iako ograničeno, političku i kulturnu autonomiju. Unatoč dinastijskoj povezanosti s austrijskim Habsburgovcima, Leopold II. (1797. – 1870.), veliki vojvoda Toskane, jamčio je svojim podanicima umjerenu i ne pretjerano represivnu vladu.¹

Za razliku od svjetski priznatih ostvarenja talijanske književnosti i glazbene umjetnosti u 19. stoljeću, slikarska je produkcija kroz dug period bila osuđena na oprezne i osuđivačke ocjene kritike. Unatoč plodonosnom tržištu podupiranom aktivnim lokalnim kolekcionarima, slikarska aktivnost promatrana je kroz spektar provincijalnosti izraza i demodiranih sentimentalnosti, zaustavljajući se

¹ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1141.

pritom i na raspravi o (ne)postojanju nacionalnog identiteta. Pitanje talijanskog nacionalnog slikarstva pojavljuje se s polemičkim naglaskom u godinama tijekom nacionalnog ujedinjena Italije. U Firenci se 1861. godine održala prva Nacionalna talijanska izložba (*Esposizione nazionale italiana*) s ciljem konsolidacije političko-kulturnog projekta ujedinjena Italije. Međutim, u opsegu slikarstva pokazala se velikim neuspjehom zbog nedostatka sinergije između samih organizatora čije su preference varirale od formalizma akademskih matrica, do noviteta realističkih struja ili oblika cijenjenih od strane buržajske publike. Istovremeno, sudjelovanje brojnih amaterskih umjetnika rezultiralo je vrlo skromnim rezultatima.²

U takvim konotacijama nastaje, stasa i djeluje firentinska grupa *macchiaioli* koja uključuje umjetnike iz gotovo svih dijelova Italije. Uz gore spomenute Fattorija, Signorinija i Legu, nužno je spomenuti druge umjetnike i inspirativne protagoniste pokreta: Nína Costu, Odoarda Borranija, Giuseppea Abbatija, Adriana Cecionija, Raffaella Sernesija, Federica Zandomenoghija, o čijem će radu u nadolazećim poglavljima biti nekoliko spomena.

2 Historiografija

U temeljnoj konzultiranoj literaturi na kojoj se bazira rasprava naglašena je važnost jedne od pionirskih publikacija o umjetnosti koja je spojila „stvarnosti i utopiju“, odnosno djelo *Poesia dei Macchiaioli* (1958.) Marija Borgiottija. Istodobno, nerijetko se ističe dugovremena, nedovoljna ili neadekvatna pažnja koju je talijanska kritika pružila slikarstvu *macchiaiola*, kao jednom od najinovativnijih pokreta u Italiji u drugoj polovici 19. stoljeća. Primjerice, glavni predstavnik pokreta, Giovanni Fattori, bio je predmet studija koje je među prvima proveo Ugo Ojetti (1921.) prema nacionalističkom i anti-impresionističkom čitanju, referirajući se na Giotta i toskansko slikarstvo *quattrocenta*.³

S obzirom na nedostatak ili oskudnost postojanja domaće stručne literature o odabranoj temi, korpus korištenih publikacija sačinjen je od gotovo isključivo talijanskih izdanja. Izdanje sa stotinu visokokvalitetnih reprodukcija i osam poglavlja različitih autora, *I Macchiaioli: sentimento del vero* iz 2007. godine (urednice Francesce Dini), uvelike je olakšao pregled raznolikih realizacija toskanske grupe. Također, za shvaćanje konteksta formacije *macchiaiola*, Firenze njihovog vremena i odnosa s Francuskom, nezaobilazni su radovi: *Dal caffè Michelangiolo al caffè Nouvelle athenes; I macchiaioli tra Firenze e Parigi* Piera Dinija te *La Firenze dei Macchiaioli: un mondo scomparso*

² G. FOSSI, 2014., 4.

³ N. COLOMBO, 2007., 68.

(ur. Dario Durbé). Razrada idućih poglavlja i informacija prenijetih u njima temelji se na recentno objavljenom djelu Simone Bartolene (*I Macchiaioli e l'invenzione del plein air tra Francia e Italia*).

3 Ciljevi

Osnovni zadatak ovog rada jest prikazati povijesne okolnosti i genezu pojave slikarstva *macchiaiola* te njihovu aktualnost u odnosu na tadašnju europsku umjetničku scenu. Također, odabranim djelima namjera je približiti rad nekih od njegovih temeljnih članova. Svojim porijeklom, razvojnom fazom i nasljeđem, kako je namjera prikazati, aktivnost *macchiaiola* ide u korak s modernostima drugih europskih prijestolnica i noviteta 19. stoljeća, utječući na diskusije i tendencije prikaza kroz ulogu mrlje i boja. Konačno, njihova likovna rješenja nedvojbeno utječu na smjer razvoja idućih aktera talijanske umjetničke panorame u nadolazećim, još inovativnijim, periodima.

4 Firenca sredinom 19. stoljeća

Od četvrtog desetljeća 19. stoljeća, usred turbulentnih sukoba *Risorgimenta*, Firenca je bila jedna od najslobodnijih i najaktivnijih kulturnih prijestolnica u Italiji, nadahnjujuća referentna točka za sve mlade umjetnike i progonjene političare liberalnih uvjerenja koje su austrijska, papinska i burbonska represija suzbijale na šutnju ili bijeg.⁴ Stoga su se u toskanskom gradu okupljali intelektualci i slobodni mislioci cijelog Apeninskog poluotoka. Zahvaljujući umjereno liberalnoj politici Leopolda II., omogućeno je da grad postane idealni teritorij za političke i kulturne rasprave koje bi drugdje bile cenzurirane zbog daleko autoritarnijih vlada.⁵ U Firenci se među demokratima oblikovao antimonarhistički i anticentralistički duh, osobito nakon 1860. godine i prvenstveno među studentima-umjetnicima koji su nekad zagovarali aktivnosti Giuseppea Garibaldija i Giuseppea Mazzinija, sada nezadovoljnima i razočaranima nametljivim „piemontizmom“, ali i odricanjem od Rima te kompromisima spomenutih političara s monarhijom.⁶

Među omiljenim mjestima okupljanja gradske *intelligenzie* bili su i pojedini lokali za čijim su stolovima nastale mnoge značajne umjetničke revolucije. Svaki veći talijanski centar u tim godinama imao je vlastito mjesto susreta za kulturnu i političku avangardu: *Caffè del Fumo* u Milanu, *Nazionale* u Torinu, *Floriano* u Veneciji, *Pedrocchi* u Padovi, *Arena* u Bologni, *Ussero* u Pisi, *Greco* u Rimu, *Europa* u Napulju. Važnost ovih alternativnih mjesta ide ruku pod ruku s propadanjem akademske institucije i njene opadajuće vjerodostojnosti u očima novih generacija.⁷ S obzirom na to da je fokus

⁴ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1141.

⁵ S. BARTOLENA, 2023., 9.

⁶ Z. CIUFFOLETTI, 2007., 43.

⁷ S. BARTOLENA, 2023., 9.

rada usmjeren na aktivnost firentinske grupe, u idućem će se poglavlju približiti realnost *Caffè Michelangela*, njegove neosporne uloge u formaciji *macchiaiola* te sjećanje na nj od strane nekih od glavnih aktera i posjetitelja lokala.

5 *Caffè Michelangelo*

U samom središtu Firence, u ulici Via Larga (današnjoj Via Cavour), na pola puta između Palazzo dei Medici i Piazza San Marco, smjestio se *Caffè Michelangelo* (ili *Michelangiolo*), omiljeno utočište najavangardnijih umjetnika i živahne postave intelektualaca. Na njegovom je mjestu danas ostao tek slabo čitljiv epigraf:

„IN QUESTO STABILE EBBE SEDE
IL CAFFE' MICHELANGIOLO
GENIALE RITROVO D'UN GRUPPO DI LIBERI ARTISTI
CHE L'ARGUZIA FIORENTINA SOPRANNOMINO
MACCHIAIOLI
E LE CUI OPERE NATE TRA LE LOTTE POLITICHE E GLI EROISMI GUERRIERI
DEL RISORGIMENTO NAZIONALE
PERPETUARONO IL LUME DELLA TRADIZIONE PITTORICA ITALIANA
RINNOVANDONE GLI SPIRITI“⁸

(U ovoj se zgradi nalazio Caffè Michelangiolo, izuzetno mjesto sastajanja skupine slobodnih umjetnika kojoj je firentinska dosjetljivost dodijelila nadimak macchiaioli, i čija djela, nastala između političkih borbi i junaštva pokreta nacionalnog ujedinjenja, uvijekovječuju svjetlo talijanske slikarske tradicije oživljujući njen duh.)

Caffè Michelangelo nalazio se na gotovo strateškoj poziciji u kontekstu tadašnje umjetničke panorame grada. Na Piazza San Marco, nasuprot poznatog samostana oslikanog freskama Fra Angelica, nalazila se firentinska Akademija likovnih umjetnosti. Rutom su, dakle, prolazili studenti na putu prema predavanjima svojih neoklasicističkih i romantičarskih učitelja, pazeći da pritom ne prođu preblizu prozorima kafića kako bi izbjegli podrugljive poglede njegovih posjetitelja. Ulicom su prolazili i puristi čije je mjesto sastajanja bio dominikanski samostan San Marco. Ni oni nisu bili pošteđeni ismijavajućih dosjetki, iako su pojedini umjetnici u *Michelangelu* potjecali upravo iz ove slikarske škole. Kao posljednji, na sceni firentinske umjetničke aktivnosti nalazili su se i realisti koji su u *Michelangelu* odlazili na *ponce* kavu.⁹ Intelektualnu dušu grupe *Caffè Michelangela* nesumnjivo predstavlja Diego Martelli (1838. – 1896.), firentinski pisac i likovni kritičar koji vjerojatno prvi teoretizira „mrlju u suprotnosti s formom“. Zahvaljujući časopisima koje je osnovao, *Il Gazzettino delle arti del disegno* i *Giornale artistico*, mladi firentinski umjetnici došli su u dodir sa suvremenim francuskim slikovnim iskustvima.¹⁰ Mentor, teoretičar i popularizator slikarstva mrlje prisjeća se spomenutog lokala govoreći:

⁸ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1141, (prevela Giulia Visintin).

⁹ S. BARTOLENA, 2023., 9.

¹⁰ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1141.

„Nakon 1848. u ulici Via Larga, u kafiću nazvanom po Michelangelu, skupljaju se gotovo svi umjetnici u gradu. (...) Sjetno se sjećam tih vremena, tih bdijenja, nek' vam ne bude žao što vam to spominjem, jer povijest tog kafića sažima čitavu povijest naše toskanske umjetnosti, utječući i na veći dio one talijanske.“¹¹

Drugi važan ideolog skupine bio je slikar Telemaco Signorini (1835. – 1901.) koji se od otprilike 1854. godine udaljava i oslobađa od konvencionalnih krutosti Akademije, prvenstveno se fokusirajući na kopiranje iz stvarnog i eksperimentiranje s novim svjetlosnim efektima.¹² Upravo je Signorini predložio usvajanje nadimka „macchiaioli“ za sebe i svoje prijatelje, prihvaćajući s provokativnom ironijom pridjev koji je tadašnja štampa skovala isključivo u svrhu omalovažavanja. Pokret *macchiaioli* nastao je u ovom okruženju te se njegov razvoj može smjestiti između 1855. i 1867. godine, iako će njegovi utjecaji na talijansko slikarstvo biti prisutni sve do početka 20. stoljeća. Kulturne premise koje su omogućile rađanje i razvoj mrlje pronalaze se u pobuni protiv akademizma i u želji da se vrati smisao „istinitosti“.¹³ Za određene predstavnike *macchiaioli*, posebno u Signorinijevom slučaju, osjećaj koji pokreće ekspresivno istraživanje grupe otkriva se i kroz književnost. Umijeće pisanja smatrano je povlaštenim formalnim instrumentom za širenje osobne vizualne poetike.¹⁴ Iz Signorinijevih spisa, točnije iz članka objavljenog 1867. godine u *Gazzettinu delle Arti del Disegno*, može se odgonetnuti živopisna slika debata koje su se vodile u *Caffè Michelangelu*. Umjetnik opisuje strastvenim tonovima kako:

„(...) nijedna se inovacija (ako postoji mogućnost inovacije) ne proizvodi pomoću suverene volje ili ekscentričnog individualnog hira, već snaga logike stvari donosi najprije manji, a zatim veći broj pojedinaca da se protive duhu očuvanja koji je nastojao, nastoji i uvijek će nastojati zapriječiti progresivno djelovanje slobode mišljenja. Nakon revolucije '48., akademsko se obrazovanje podijelilo i, uz izuzetak nekoliko pojedinaca koji su počeli učiti i stvarati pod vodstvom određenih profesora i nastavnika, značajan broj mladih se osamostalio od bilo kakvog oblika akademskog podučavanja, uzevši kao jedinog učitelja prirodu koja se pokazuje sa svojim takozvanim nedostacima, sa svojim takozvanim beskorisnostima, trivijalnostima, pa čak i nepristojnostima; ukratko golu i slobodnu od bilo kakvog utjecaja škole, među nama je započela ta borba koja se vodila kroz period od 15 godina i koja se i danas nameće i nametnut će se sve više za činjenicama koje će dokazati da je u pravu.“¹⁵

Na život i aktivnost Telemaca Signorinija bit će višestrukih povrata u nastavku teksta, no u ovom kontekstu valja spomenuti kako se vratio temi nekoliko godina kasnije, odnosno 1893. godine, s knjižicom naslova *Karikaturisti i karikature u Caffè Michelangiolo* (sl. 1), u kojoj su razigrani opisi likova koji su posjećivali lokal popraćeni nizom njihovih karikatura potpisanih od strane majstora žanra Angiola Tricce (1817. – 1884.) i glavnih umjetnika pokreta. Spomenute karikature predstavljaju

¹¹ S. BARTOLENA, 2023., 9, (prevela Giulia Visintin).

¹² G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1149.

¹³ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1141.

¹⁴ S. BALLONI, 2007., 60.

¹⁵ S. BARTOLENA, 2023., 10, (prevela Giulia Visintin).

za Signorinija odraz kulturne i društvene klime *Michelangela* i njegove umjetničke družine. I sam je više puta bio predmet karikature, predstavljajući karakter ovog intelektualca aristokratskog, istaknutog i elegantnog izgleda, istovremeno sposobnog za najžešću ironiju. Osim što je uspio ispričati priču o pokretu *macchiaiola*, Signorini je također osnivač i teoretičar, stup nositelj revolucije rođene iz instinkta.¹⁶

Vlasnik lokala dopustio je umjetnicima da oslikaju zidove jedne od unutrašnjih prostorija, tzv. *stanze degli Artisti*. Dekoracije u obliku imitacija uokvirenih slika na zidu donosile su različite tematike, vezane uz interese samih umjetnika. Na temelju toga, ispravno je naglasiti da je publika *Michelangela*, prije nego što je postao mjestom okupljanja *macchiaiola*, bila heterogena. Jedina zidna dekoracija koja je djelo umjetnika direktno vezanog uz pokret, jest nesačuvani *Trovatore* Giovannija Fattorija (1825. – 1908.) Slikarski počeci Fattorija, rođenog u Livornu, idu u korak s romantično-slavljeničkom tradicijom dragoj akademikima, iako sam umjetnik nije uspio pristupiti zatvorenom firentinskom akademskom okruženju. Zalazi u *Caffè Michelangelo* od ranih pedesetih godina i tako dolazi u dodir s grupom mladih umjetnika neprijateljski nastrojenih prema akademskim profesorima i klasičnoj umjetnosti.¹⁷ Navodio je kako su se tamo sastajali:

„ekscentrici, luđaci, ukratko, oni kakvima su tihi buržoaski ljubitelji umjetnosti uvijek definirali slikara (...) Bilo je to veselo sastajanje kojem su pristizali talijanski umjetnici iz svake pokrajine. Druženja u večernjim satima prolazila su bez ljutnje ili nesklonosti i bilo je žestokih protivnika umjetnosti koja se nazivala novom, u nadi da će doći do našeg ideala, ali rasprave su bile ugodne, vesele...“.¹⁸

Kako primjećuje Bartolena, iza lakoće tih priča, prikrivene toskanskom ironijom s kojom se glasovi koji pripovijedaju, od Signorinija do Fattorija, prisjećaju tog razdoblja, skriva se izvanredna umjetnička revolucija. Važno je napomenuti kako nisu svi umjetnici koji su posjećivali *Caffè* podrijetlom iz Toskane. Mnogi stižu, zapravo, s drugih područja poluotoka. Primjerice, vrlo mladi Vincenzo Cabianca (1827. – 1902.) stigao je u Firencu 1854. godine iz Verone, Vito D'Ancona (1825. – 1884.) rodom je iz Pesara, Silvestro Lega (1826. – 1895.) dolazi iz Modigliane, mjesta u blizini Forlija, Giuseppe Abbati (1836. – 1868.) iz Napulja, dok je Francesco Saverio Altamura (1822. – 1897.) porijeklom iz Foggie. Dakle, slikarstvo mrlja nije toskanski fenomen. Naprotiv, ono proizlazi iz dinamične i plodne kulturne razmjene između umjetnika iz vrlo različitih dijelova zemlje, još uvijek politički, geografski i kulturno fragmentirane, i iz njihovog odnosa s inozemnom umjetničkom scenom, osobito francuskom.¹⁹ Ispravno shvaćanje ovog slikovnog pokreta, stoga, nužno mora početi upravo od odnosa mladih umjetnika s novim umjetničkim stvarnostima Pariza i okolice.

¹⁶ S. BARTOLENA, 2023., 11.

¹⁷ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1142.

¹⁸ S. BARTOLENA, 2023., 10, (prevela Giulia Visintin).

¹⁹ S. BARTOLENA, 2023., 11 – 12.

6 Umjetničke i kulturološke poveznice s Francuskom

Sredinom stoljeća ekonomska kriza diljem kontinenta rezultirala je nestabilnom političkom situacijom unutar brojnih država, koja je u slučaju Francuske kulminirala revolucijom u veljači 1848. godine. Nastavljena je u lipnju iste godine, kada je uslijedila druga i značajnija pobuna. Unatoč činjenici što je već iste godine ugašena, žar i ushićenje kojima je revolucija bila popraćena odrazili su se na retoriku razdoblja. Tijekom, ali i nakon 1848. godine, francuski umjetnici i revolucionari osjećali su se primoranim prisebno se suočiti sa stvarnim stanjem života i međuljudskih odnosa. Uvjerenje mnogih je bilo da je usprkos brzog okončanja pobune dosegnut novi stadij europske evolucije, u kojem su obični radnici bili u stanju promijeniti ne samo pojedine političare, ministre ili predstavnike vlade već i samo društvo.²⁰

6.1 Svjetska izložba u Parizu 1855. godine

U Parizu se 15. svibnja 1855. godine otvara druga Svjetska izložba u povijesti nakon one Londonske održane četiri godine ranije. U sklopu novouvedenog dijela posvećenog likovnim umjetnostima sudjelovalo je dvadeset osam zemalja s ukupno više od pet tisuća izloženih slika potpisanih od strane glavnih protagonista međunarodne scene, ali s jasnom prevlasti francuskih umjetnika. Jean-Auguste-Dominique Ingres s preko četrdeset izloženih djela i svojim uzdignutim akademskim modelom smatran je trijumfalnim učesnikom izložbe. Kao kontrast tim tendencijama, Gustave Courbet, čije je radove odbio službeni žiri izložbe, odlučio je otvoriti, nedaleko od službenog sjedišta alternativni *Pavillon du Réalisme* započinjući praksu izdvojenih izložbi koja je ponovno predložena 1867. godine od strane Édouarda Maneta te 1874. godine od impresionista, što će dovesti do krize akademskog autoriteta i tradicionalnog umjetničkog sustava.²¹

Još uvijek podijeljena Italija pojavila se na izložbi 1855. godine prisustvom pojedinačnih paviljona država koje su postojale prije ujedinjenja. Umjetnici se biraju između onih tada najpoznatijih, poput Francesca Hayeza, Francesca Podestija, Gerolama Induna, Lorenza Bartolinija, Giuseppea Bezzuolija, Antonija Ciserija i veterana pariških izložbi Giuseppea Palizzija čije prvo pojavljivanje na Salonu datira u 1845. godinu. Odjeci onoga što se događalo u Parizu stigli su do Italije putem tiska. Primjerice, časopis *Revue des Deux Mondes*, na kojem su se pojavljivala pravodobna izvješća o događaju, bio je raširen i u Italiji. U talijanskom tisku postojala je opća

²⁰ S.F. EISENMAN, 2002., 210 – 211.

²¹ S. BARTOLENA, 2023., 12.

nesposobnost razumijevanja stvarnih noviteta, ne toliko onih iz surovog Courbetovog realizma (koji je, uz vrlo malo iznimaka, doživio oštre kritike i u Francuskoj), koliko one romantičnog Eugènea Delacroixa, prisutnog na izložbi 1855. godine s trideset i pet djela. Međutim, najzanimljivija svjedočanstva koja će se pokazati temeljnim za promjenu smjera za kakav se talijanska umjetnost uskoro odvažila, dolazi od brojnih talijanskih umjetnika prisutnih na izložbi u Parizu u ulozi posjetitelja. Odlaze u Pariz, primjerice, Saverio Altamura, Serafino De Tivoli i Vito D'Ancona, tri slikara temeljna za rođenje pokreta *macchiaioli*.²² Saverio Altamura, podrijetlom iz Foggie, pronašao je utočište u Firenci nakon što je bio osuđen na smrtnu kaznu zbog urote protiv Bourbona.²³ Razloge svog putovanja u Pariz navodi u pismu objavljenom 1855. godine u *Le arti del disegno*, jasno pokazujući svjesnost o tome da se trenutno nalaze u razdoblju promjene:

„Neupitno je [...] da smo u trenutku tranzicije, da su nemir i nezadovoljstvo, koje u Italiji osjećaju svi oni posvećeni umjetnosti i pisanju, obećanje i želja za plodnijom budućnošću. (...) Drevne metode čine se nedovoljnim, put kojim su krenuli naši ljudi ne bi trebao biti jedini kojim se treba voditi ako se želi inspirirati na malo originalnosti, (...) Potrebno je da nas oplodi nova, visoko društvena ideja, a s nama i umjetnost i pisanje; bez iste umjetnici će biti poput biljnih parazita koje će jesti na račun klijenata.“²⁴

Vito D'Ancona također odlazi u Pariz u potrazi za novim idejama. Umjetnik je stasao u živopisnom i kozmopolitskom okruženju. Njegova obitelj, židovskog podrijetla, bila je u bliskom kontaktu s Vieusseuxom i vodećim eksponentima reformizma epohe prosvjetiteljstva. Slikarstvo je oduvijek predstavljalo njegovu strast, a u ono je vrijeme pohađao nastavu na Akademiji u Bezzuolijevom razredu. Unatoč tome, njegova prava formacija odvijat će se s njegovim prijateljem Serafinom De Tivolijem, s kojim će, ponajviše nakon pariškog iskustva, početi istraživati prirodu, tragajući za novim pristupom temi krajolika i motivima preuzetih iz stvarnosti. U prije spomenutoj knjižici karikatura Telemaca Signorinija, autor navodi kako se posjet Serafina De Tivoliya Parizu pokazao ključnim za nastanak slikarstva *macchiaioli*. De Tivoli, rođen u Livornu, tehnike pejzažnog slikarstva preuzima od svog prvog učitelja Károlyja Markóa starijeg, no posjet Svjetskoj izložbi 1855. godine entuzijastično preusmjerava njegov interes k istraživanju svjetlosnih efekata temeljenih na odnosu boja i *chiaroscuro*.²⁵ Nadalje, Nino Costa (1886. –1945.) u svojim memoarima čak tvrdi da je De Tivoli došao u kontakt s novim francuskom slikarstvom čiji je preteča realist Courbet. Takve

²² S. BARTOLENA, 2023., 12 – 13.

²³ M. CHIARINI, Saverio Altamura, u: *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 2 (1960.), https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-saverio-altamura_%28Dizionario-Biografico%29/, posjećeno 15.09.2023.

²⁴ S. BARTOLENA, 2023., 13, (prevela Giulia Visintin).

²⁵ L. BALDESSONE, 2007., 152.

su hipoteze bez konkretnih razloga, ističe Bartolena, bile godinama negirane od strane kritičara talijanskog *ottocenta*, ali sada ih naširoko prihvaćaju mnogi stručnjaci.²⁶

6.2 Barbizonska škola i slikarstvo *en plein air*

Nesumnjivo, interes toskanskih umjetnika koji su te godine posjetili Pariz, više od fokusiranja na nagrađivane majstore na Svjetskoj izložbi, usredotočen je na istraživanje predstavnika Barbizonske škole koji su osvojili prvi stvarni javni uspjeh upravo tom prilikom. Decamps, Díaz de La Peña, Constant Troyon, Rousseau, Millet, Daubigny i Corot samo su neki od autora koji su tamo izlagali. Takvim širokim izborom ponuđene su šarolike ideje za razmišljanje o novoj ulozi pejzažnog slikarstva na francuskoj umjetničkoj sceni. Tema krajolika, do tada smatrana sporednim žanrom, često potisnuta u pozadinsku ulogu povijesnih, biblijskih ili mitoloških tema, počinje zahtijevati vlastitu autonomiju. Progresivna afirmacija krajolika postignuta je uglavnom zahvaljujući već poznatim umjetnicima, kao što je spomenuti Camille Corot. Prema navodima Bartolene, Corot se nikada neće u potpunosti odreći postavljanja tradicionalne scene te, iako njegove studije i skice vibriraju utiscima uzetim iz stvarnog, njegova finalna djela često traže književne reference i podliježu pravilima sustava. Kao što objašnjava još jedan otac modernog krajolika, Pierre-Henri de Valenciennes, „konzultacija“ prirode iz stvarnog je nužna, ali ne može se smatrati jedinim načinom. Unatoč tim ograničenjima, primjeri Corota i Valenciennesa bili su temeljni u procesu rasta i emancipacije pejzažnog slikarstva. Također Corot, tražeći nove ideje u izravnom doživljaju prirodnog krajolika kao mjesta sjedinjavanja duše s prirodom, od 1822. godine počeo je posjećivati teritorij na rubu Fontainebleauške šume. Slika s umjetnicima koji su, poput njega, odlučili napustiti Pariz koji je postajao sve kaotičnijem mjestom življenja, kako bi se sklonili u tišinu malih mjesta ne pretjerano udaljenih od glavnog grada, ali već uronjenih u prirodu, među koje se ubraja i Barbizon. Potonja lokacija, posebno između 1830. i 1847. godine, postaje radno mjesto sve brojnije kolonije umjetnika, od kojih su mnogi posvećeni slikarstvu *en plein air*. Slikanje na otvorenom počinje biti široko rasprostranjena praksa, također olakšana izumom boja u tubi, jednostavnima za transport. Početnički radovi Barbizonske škole ograničeni su na male studije u olovci ili uljne skice napravljene *en plein air*, zatim ponovno elaborirane u studiju kako bi ih pretvorili u završno djelo većih dimenzija, često vrlo različitih od prvog dojma izvučenog iz istine. Tijekom vremena, posebno nakon 1840-ih, pristup

²⁶ S. BARTOLENA, 2023., 13 – 14.

temama progresivno će se mijenjati, otvarajući se sve uravnoteženijim kompozicijskim rješenjima, inovativnijim točkama motrišta i rezovima perspektive, s otvorenijim i svjetlijim rasponom boja.²⁷

Prije nego što su utjecali na oko budućih impresionista, pripadnici Barbizonske škole predlažu nove putove za neke talijanske umjetnike, kako kroz izravno poznavanje njihovih radova tako i kroz priče o kojima su izvijestili oni koji su to iskusili. Među prvim talijanskim slikarima koji su odabrali Fontainebleau kao svoju rezidenciju bio je Giuseppe Palizzi iz Napulja. Njegovo se učenje pojavilo u južnoj Italiji zahvaljujući djelovanju njegove braće koji su širili novo likovno uvjerenje umjetnicima predodređenima da postanu protagonisti scene u posljednjim desetljećima stoljeća, kao što su Michele Cammarano, Francesco Netti, Gioacchino Tomam, ali i članovi *Scuole di Resina*²⁸ Spomenuta „škola“ označava skupinu slikara okupljenih od 1860. do 1867. godine u mjestu Resina (današnji Ercolano). Njihov anti-akademski program, srodan onom *macchiaioli* i istovremene *Scuole di Pergentina*, podrazumijevao je studij „istine“, stila baziranog na odnosima tonaliteta boja.²⁹

Caffè Michelangelo 1856. godine posjećuje Napuljac Domenico Morelli. Njegov posjet Firenci oduševio je mlade slikare, tada već značajno kritički nastrojene prema akademskom poučavanju. U svojim tekstovima Diego Martelli naglašava kako upravo s Morellijem prvi put razgovaraju o dodiru, dojmu, vrijednosti, zadivljujući ih pritom svojim novim, svijetlim koloritom, moćnim *chiaroscuro*, tonalitetom dobro promatranog i preuzetog iz stvarnog.³⁰

6.3 *Dodirne točke firentinske i francuske umjetničke scene*

Putovanje u Pariz nije jedina prilika za susret s francuskom umjetnošću. Kao dokaz novina koje su hvalili De Tivoli i Altamura tijekom svog boravka u francuskoj prijestolnici, mladi toskanski slikari, pobunjenici protiv akademizma, mogli su posjetiti galeriju ruskog princa Demidoffa u vili San Donato i tako dobiti vrlo dobru ideju moderne francuske umjetnosti. Telemaco Signorini u društvu drugih prijatelja umjetnika, posjećuje dvorane vile u svrhu otkrića djela Delacroixa, Flandrina, Troyona, Decampsa, Murilla, Ribere, Van Eycka, Dürera i mnogi drugih velikana prošlosti. Privući će ih, ponovno, posebno sav rad Barbizonaca, ali i Paula Delarochea i njegova vještina pridavanja povijesnim pričama izgled kopirane scene iz prirode. Za toskanske umjetnike to je „vježba iskrenosti“ i „istina sličnosti“, također provedena kroz mudro korištenje svjetlosti. Osim

²⁷ S. BARTOLENA, 2023., 14

²⁸ S. BARTOLENA, 2023., 14 – 15.

²⁹ Resina, u: *Enciclopedia Treccani online*,

<https://www.treccani.it/enciclopedia/resina/#:~:text=Scuola%20di%20R.,De%20Gregorio%2C%20A,>

posjećeno

13.08.2023.

³⁰ S. BARTOLENA, 2023., 15.

hvalevrijedne zbirke princa Demidoffa, na firentinskom teritoriju vrhunsku kolekciju internacionalne razine posjedovala je i plemićka ruska obitelj Troubetzkoy, brojeći neke radove Decampsa, umjetnika koji je, kako po mišljenju Simone Bartolene valja pretpostaviti, mogao utjecati na Signorinija. U prilog tome sugeriran je komparativni primjer *Ulice iz Smirne* (sl. 2), remek-djela Francuza i djela kao što je *Venecijanski geto* (sl. 3), naslikanog od strane toskanskog umjetnika oko 1859./1860. godine.³¹

U drugoj polovici 19. stoljeća brojni su odnosi, kontakti i analogije između Firenze i Pariza, dvaju gradova duboko povezanih kulturnim i umjetničkim vezama. Iako toskanska realnost nije bila izjednačena s onom modernom, buržoazijskom, rafiniranom i emancipiranom prisutnom u Parizu. Ključnu ulogu za postizanje i konsolidiranje konkretnih odnosa između toskanskih i francuskih umjetnika imao je i Diego Martelli. Kao izvanredan kritičar uvijek je sugerirao umjetnicima da pažljivo promatraju promjene u ukusu na svakom organiziranom umjetničkom događaju, iako njegovi savjeti često nisu bili prihvaćeni s potrebnim povjerenjem i razumijevanjem.³²

U analizi ovog vrlo otvorenog dijaloga između firentinske i francuske umjetničke scene ne smije se zanemariti i prisutnost stranih umjetnika i intelektualaca u Firenci. Umjetnik francuskog podrijetla rođen u Firenci, Stanislaw Pointeau, vrlo je blizak okruženju *Caffè Michelangelo* i umjetnicima grupe s kojima izlazi slikati na otvorenom. Pointeau je u dobrim odnosima s Marcellinom Desboutinom, francuskim slikarom i bakrorezbarem koji je također odigrao temeljnu funkciju posrednika između pariške i talijanske umjetničke scene.³³

Oskudno su dokumentirani izvori o vrlo mogućem prisustvu Édouarda Maneta u *Caffè Michelangelu*, koji u društvu brata Eugènea posjećuje Firencu 1853. godine te nanovo 1857. godine s kiparom Eugènom Brunetom. Potpis oba umjetnika prisutan je na pisanom zahtjevu, sačuvanom u Arhivu Akademije likovnih umjetnosti u Firenci, za dopuštenje kopiranja fresaka majstora visoke renesanse Andree del Sarto u klosturu crkve Santissima Annunziata. Tijekom prvog boravaka, Manet je kopirao platna Tiziana i Filippa Lippija u Galeriji Uffizi. Prije spomenuti teoretičar *macchiaiolo*, Diego Martelli, Maneta naziva „velikim slikarom širokih mrlja“. Izraz „mrlja“ također usvaja Emil Zola u komentaru *Glazbe u Tuileriesu* (sl. 4), djela iz 1862. godine, govoreći o mrljama oživljenima ako pogledane s prave udaljenosti. Takav bi se opis savršeno uklapao i za djela *macchiaiolo*. Blizak Manetu, osobito u smislu korištenja svjetla, tretmana boje i osjetljivosti na istinu, jest Giovanni Fattori, umjetnik koji je često uspoređivan s francuskim velikanom.³⁴

³¹ S. BARTOLENA, 2023., 15 – 16.

³² P. DINI, 1986., 12.

³³ S. BARTOLENA, 2023., 16 – 17.

³⁴ S. BARTOLENA, 2023., 17.

U srpnju 1858. godine u Firencu pristižu i drugi Parižani poput Degasa i Tissota. Tih se posjeta u nekoliko redaka prisjeća Signorini u tekstu *Karikatura i karikaturista*. Poznati su Degasovi boravci u Napulju, Rimu i Firenci. Manje su znani, međutim, njegovi kontakti s grupom iz *Caffè Michelangelo* koji je sigurno poznao i posjećivao, iako nije poznato u kojim uvjetima i s kojim intenzitetom. Brojni nacrti koje je Degas elaborirao kako bi dospio do konačne verzije svog firentinskog remek-djela, *Obitelji Bellelli*, dokazuju kako se umjetnik posvećivao tonalitetima maksimalnih vrijednosti tamnih i svijetlih dijelova na kojima zatim podešava raspon boja slike. Metoda utemeljena na učincima vrijednosnih efekata i dekorativnih tonova neupitno će probuditi interes i odrediti vrstu istraživanja *macchiaiola*.

Prema navodima Simone Bartolene, mnogi biografi impresionista nastoje poricati važnost slikarskih kontakata s firentinskim avangardnim umjetničkim krugovima. Svjedočanstva, međutim, navode na suprotne pretpostavke. Telemaco Signorini u nekoliko navrata govori o Degasu kao starom prijatelju s kojim je u prošlosti razmjenjivao poslove. Još je zanimljiviji mogući odnos s Fattorijem. Osim složene rasprave o mogućem portretu Degasa kojeg je naslikao Fattori i portreta Fattorija potpisanog od strane Francuza, teško je ne primijetiti afinitet između dva istraživanja, posebno u nekim crtežima i djelima *macchiaiola* koji ističu senzibilitet realizma, još uvijek suzdržanog od akademskih akcenata. Oba su umjetnika u to vrijeme bila zainteresirana za obnovu žanra portreta i povijesnih tema. Tada se Degas, poput Fattorija, bavio transpozicijom tema iz tradicionalne povijesti u suvremenom ključu i s realističnim naglascima. Tijekom firentinskog boravka Degas je izveo i niz skica s figurama vojnika i borbenih scena. Neobične teme za francuskog umjetnika, no uvelike cijenjene od strane Fattorija. Bliski su i u kompozicijskim namjerama, i čini se neopravdano uskratiti mogućnost međusobnog kontakta u vrijeme ovog mladenačkog Degasovog boravka u Firenci. Iako, potrebno je napomenuti da bilo kakvu hipotezu o mogućem izravnom kontaktu između njih treba tretirati s oprezom.³⁵

Osim temeljne lokacije sastajanja avangardne firentinske scene, *Caffè Michelangelo* je, dakle, mjesto s međunarodnim dosegom, u čijim su večerima sudjelovali umjetnici iz cijele Europe. Posjećuju ga, u različitim trenucima, i Gustave Moreau, James Tissot, John Ruskin, imponentne ličnosti intelektualne europske scene, čime se još jednom potvrđuje uloga Firence kao prijestolnice kulture poluotoka.³⁶

³⁵ S. BARTOLENA, 2023., 17 – 18.

³⁶ S. BARTOLENA, 2023., 18 – 19.

7 Kriza akademizma

Sredinom 19. stoljeća, diljem Europe, akademska institucija ulazi u nepovratan proces krize. Didaktičke metode poučavanja predložene u učionicama akademija renovirale su se s teškoćom, očitavajući neadekvatnost praćenja brzog tempa promjene vremena. Suprotno tome, cvijeta privatna nastava, sve organiziranija u konkretnim školama. U Italiji, s obzirom na nestabilnu političku situaciju, u poteškoćama se našao i sam sustav tržišta. Osjetljivo smanjenje javne nabave i privatnih narudžbi potaknulo je nastanak inicijativa paralelnih sa službenim izložbama. Čak ni u Toskani vojvodski dvor nije više mogao snositi javne troškove pa na primjeru drugih gradova na poluotoku, osnovano je „Promidžbeno društvo likovnih umjetnosti“ (*Società Promotrice di Belle Arti*) čiji je cilj bio ponuditi moguću alternativu umjetnicima kojima je ukinuta službena i javna narudžba. U panorami toskanskog grada, akademski krugovi u drugoj polovici stoljeća bili su poprilično heterogeni. Odnos avangardnih slikara s tradicionalnim poučavanjem također je vrlo složen. Prisutno je, nesumnjivo, odbijanje modela klasika kao jedine stilske reference umjetnika. S pozicijama u potpunosti sličnima onima koje je iste godine unaprijedio Édouard Manet, neki umjetnici namjeravaju prevladati akademsku metodu koja obvezuje oslanjanje na klasične primjere. Tu je, primjerice, stav koji je Giovanni Fattori izrazio u svojim autobiografskim spisima vezano za antičke umjetnike, velike majstore *trecenta* i *quattrocenta*, koji će zasigurno uvijek biti primjer opservacije i štovanja, ali nipošto oponašanja. Značajan je u ovim razmatranjima i Adriano Cecioni (1836. – 1886.) koji glasno traži da umjetnici budu tumači svoga vremena, a ne prošloga.³⁷ Slična su i razmatranja Telemaca Signorinija koji bilježi:

„Ali nisu li antički umjetnici, reći ćete mi, zamislili i učinili što je moguće s ljudskim umom? Da, istina je, činili su ono što je bilo moguće u njihovom stoljeću, jer nisu oponašali druga stoljeća prije njih, bili su u stanju razumjeti svoje i predstavljati ga i u svijetu umjetnosti prevesti nadahnuća i osjećaje koje su dobivali od svoje dobi. Mi, s druge strane, ispadamo slabi i sitničavi jer robujemo još uvijek od tisuću predrasuda. Ne podižući svoj um na slobode mišljenja i ne razumijevajući naše stoljeće, nismo u mogućnosti da ga predstavljamo (...) okrenuli smo leđa onome kroz što još moramo proći, zaboravljajući da svako stoljeće ima vlastitu civilizacijsku zadaću, osim ako generacije koje u njemu žive ne dopuste da budu zabilježene u broju onih koji su, kako je pjesnik rekao, živjeli bez sramote i bez hvale (...). Divimo se, dakle, ali ne obožavajmo.“³⁸

Neki od posjetitelja *Michelangela* i budućih predstavnika pokreta *macchiaiolo*, dolaze s akademskih studija. Čak i nedisciplinirani Giovanni Fattori slijedi s određenim pravilnostima školsku karijeru. Njegovi mladenački radovi manifestiraju kontinuiranu medijaciju između romantičnog, akademskog tona i atrakcije za realizmom. Nadalje, poneki članovi skupine formirani su u

³⁷ S. BARTOLENA, 2023., 19.

³⁸ S. BARTOLENA, 2023., 19, (prevela Giulia Visintin).

okruženjima toskanskog purizma. U Firenci, puristička struja pronalazi plodno tlo prije svega zbog svojih duhovnih vrijednosti i moralnih zahtjeva. Žestoki neprijatelji purista i njihove želje za obnovom umjetnosti u kršćanskom smislu su zapravo romantičari i akademici, kritičkog mišljenja prema senzualnosti odabranih tema i lagano postignutom ugodnošću njihovog slikanja. Predstavljajući se kao moguća alternativa akademskoj ustanovi, puristi organiziraju družine u kojima učitelji i učenici koegzistiraju gotovo monaški. Mladenačke slike nekih od budućih *macchiaioli* svjedoče o dubokim poukama purističkih predstavnika poput Luigija Mussinija, Enrica Pollastrinija i Antonija Ciserija. U korist takvoj tezi Bartolena ističe djelo *David svira harfu pred Saulom* (sl. 5) Silvestra Lege.³⁹

8 Evolucija mrlje i pejzažnog slikarstva

Sredinom stoljeća pejzažno slikarstvo u Italiji još je uvijek bilo duboko ovisno o modelima veduta. U promoviranju slikarstva krajolika, osim *macchiaioli*, javlja se još jedna skupina - *Scuola di Staggia*. Godine 1854., kada sudjeluju na izložbi *Promotrice* s prikazima veduta seoskog krajolika, umjetnici kao što su Serafino De Tivoli, Lorenzo Gelati i Saverio Altamura, ujedinjeni zajedničkim interesom za pejzažno slikarstvo, eksperimentiraju na otvorenom s novim interpretacijama žanra. Takva tendencija novom pristupu pejzažnoj temi očituje se i u Laciju s Ninom Costom, u Kampaniji s kasnijom *Scuola di Resina*, ali i u Pijemontu, uz grupu okupljenu oko Antonija Fontanesija, važnog u obnovi žanra jer njegovo slikarstvo korelira onom Corota i Daubignyja, udaljujući se od akademskog modela i fokusirajući se na način prikaza. Nijedno od tih iskustava, međutim, neće u potpunosti zadovoljiti ambiciju radikalnije obnove pejzažnog slikarstva: revolucija koja će biti u potpunosti postignuta *macchiaiolima*.⁴⁰

Kada se 1855. godine Serafino De Tivoli vratio iz Pariza i prijateljima okupljenim u *Caffè Michelangelo* entuzijastično opisivao novitete upoznate u Francuskoj, izrazitu je pažnju posvetio pejzažnom slikarstvu, pripovijedajući kolegama kako naslikati „mase stabala probodenih potezima kista koje propuštaju zrak“. Pariške priče materijaliziraju se u novim hipotezama istraživanja i rada. Napomena je, primjerice, otkrivanje mogućnosti korištenja tzv. crnog zrcala da bi, kako iznosi Altamura, „od-bojanje šarenog aspekta prirode omogućilo da se lakše shvati sveukupnost tonaliteta *chiaroscuro*, mrlja“.⁴¹ Ogledalo, kao novina načina razumijevanja pejzaža kojeg su *macchiaioli* prihvatili s oduševljenjem, pomoglo im je da uhvate mrlju, naglašavajući *chiaroscuro*, s najvećom

³⁹ S. BARTOLENA, 2023., 20.

⁴⁰ S. BARTOLENA, 2023., 20 – 21.

⁴¹ S. BARTOLENA, 2023., 22.

mogućom definicijom.⁴² Kako bi odredili prioritet oblika nad sadržajem, prikazujući svakodnevnu stvarnost, skupina predlaže jasan, precizan jezik „mrlja“.⁴³ Teorijske rasprave i usporedbe ideja o načinu figuracije poput *ton grisa* i *chiaroscuro* odigrale su ključnu ulogu u utemeljenju osnova novih umjetničkih pristupa. Kao što se naglasilo u prethodnom poglavlju, akademske metode doimaju se zastarjelima. Stvarnost postaje polazišna točka i cilj elaboracije slike. Priroda se prikazuje iz stvarnog, bez posredovanja unaprijed osmišljenih primjera ili kodiranih parametara kompozicije i nanosa boja. Time je rođeno slikarstvo *macchiaiolo*.⁴⁴

U ovom kontekstu, Giovanni Fattori posvećuje minucioznu pažnju promatranju i pedantnom proučavanju ljudske figure, prirode i životinja. Prianjanje Fattorija uporabi mrlje rezultat je netrpeljivosti prema tradiciji povijesno-slavljeničkog slikarstva, iskaz želje za istraživanjem stvarnosti, čiste realnosti. Definira kao *puro verismo* (istinski verizam) ono čemu teži. Za Fattorija je boja savršeni instrument pomoću kojeg je moguće postići one rezultate slikovnog verizma koji su, prema njegovom mišljenju, temelj svakog oblika umjetničkog izražavanja jer se samo verizmom donosi točan prikaz društva.⁴⁵

S obzirom na to da se, prema riječima mladih umjetnika grupe, sve naše vizualne percepcije odvijaju zahvaljujući svjetlu, svaka nova slika koja ima za cilj realizam morala je nužno reproducirati sam osjećaj svjetlosti. Budući da se svjetlost ne percipira sama po sebi, već samo kroz modulacije boja i sjena, za dobivanje efekta svjetlosti u slikarstvu, potrebno je koristiti različito graduirane boje i sjene. Također, budući da u stvarnosti nema ni crteža ni konturne linije, naše oko je zahvaćeno samo bojama, organiziranim u suprotstavljene mase. Granice objekta zapravo su dane naglim prelaskom iz jedne boje u drugu i upravo ta razlika u bojama određuje njegov točan obris. Slikanje stoga mora pokušati rekonstruirati stvarnost masama boja, a najjednostavniji i najkorisniji način da se to postigne je korištenje mrlja. To su, za razliku od impresionističkih poteza kistom, više ili manje opsežna polja elementarnih boja iz kojih proizlazi osjećaj velike čvrstoće. Mrlje, zapravo, imaju svoju tjelesnost, tako da slike *macchiaiolo*, za razliku od impresionističkih, uvijek izgledaju masivno i dobro strukturirano. Oni ne odišu atmosferom prolaznosti trenutka, već mirnoćom onih koji pokušavaju shvatiti i uhvatiti osjećaj stvarnosti na sveukupan način, a ne kao zbroj pojedinačnih dojmova. Inovacija likovne tehnike uključuje, od samog početka, i izbor naslikanih motiva. Napuštajući povijesne i mitološke teme drage akademskoj tradiciji, mladi slikari grupe skreću pozornost na istinitost kakva im se činila iz promatranja svakodnevnog života što dovodi do usmjerenja interesa

⁴² S. BARTOLENA, 2023., 22.

⁴³ S. BIETOLETTI, 2007.a, 79.

⁴⁴ S. BARTOLENA, 2023., 21 – 23.

⁴⁵ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1142.

prema društvu. Morajući portretirati stvarnost, potrebno je uroniti i, stoga, otkriti i dokumentirati njezinu bijednost i proturječnost.⁴⁶

Prvi pravi eksperimenti onoga što će biti karakteristično za slikarstvo *macchie* pripadaju Signoriniju i njegovom mladačkom boravku u Veneciji tijekom kojeg izvodi brojne skice i radove naglašenog *chiaroscuro*. Već od početka svoje aktivnosti, Signorini se odvrća od romantiziranja prisutnog u slikarstvu Barbizonske škole, a skloniji je Decampsu, daleko hladnijem i manje osjećajnom. Venecijanske slike Signorinija, *Veduta kuće Goldoni* i *Ponte della Paziienza u Veneciji* (sl. 6), predložene za izložbu *Promotrice* 1856. godine, bile su odbijene upravo zbog naglašenog *chiaroscuro* i na temelju ovih platna dobiva nadimke „*effettista*“ i „*macchiaiuolo*“, odnosno slikar mrlja i onog koji cilja ponajviše na izgled, na formu, a manje na sadržaj. Ista sudbina dočekala ga je iduće godine, što Signoriniju ukazuje da je zaista na početku nečeg novog, u trenutku početka revolucije *macchiaiola*. Sretnija je sudbina Odoarda Borranija na istoj izložbi iz 1857. godine. Njegovo djelo *Doček u Teatru la Pergola* odmah pronalazi kupca, predlažući temu iz modernog života. Prije njega je nešto srodno pokušao Antonio Puccinelli (1822. – 1897.) sa svojim djelom *Šetnja Murom Tortom* (sl. 7). Umjetnik akademske formacije nekim je ranijim slikama povijesne tematike već pokazao da zna prevladati kanone tradicionalnog učenja, no spomenutim djelom premašuje prethodne primjere svojom suvremenošću i stilskom nadarenošću. Primjenjujući tehniku uobičajenu za pripremne skice, Puccinelli realizira djelo koje savršeno predstavlja, ako ne i prethodi, stilskim idealima raspravljanim tih godina u *Michelangelu*. Ne pretjerano male dimenzije djela i pronalazak još skiciranije verzije iste teme, sugeriraju da rad nije pripremna studija, već dovršena slika.⁴⁷

Macchiaioli učvršćuju koncept slikarstva bez lapisa i bez olovaka, alata koji ne smiju uzimati ikakav udio u slikarstvu, koji treba biti izveden isključivo kistom. Raste vjerovanje da u umjetnosti „završenost“ ne postoji. Za razliku od akademskog modela, koji vidi u savršenstvu djela bit njegove ljepote, *macchiaioli* predlažu slike koje u očima kritičara i javnosti ostavljaju dojam pripremnih studija. Eksperimentiranja *macchiaiola en plein air*, anticipiraju u mnogim aspektima, iako s različitim ishodima, ona provedena godinama kasnije od francuskih impresionista. Uvjereni da oči, gledajući subjekt iz daljine, ne percipiraju detalje, već mrlje boja i kontrastne dojmove svjetla i tame, *macchiaioli* ostvaruju djela koja za akademskog umjetnika djeluju tek nešto više od skica, fragmenata prikupljenih iz stvarnog. Takva traganja smještaju *macchiaiole* među velike protagoniste europske rasprave o „slikanju stvarnosti“. Na, još uvijek neujedinjenom, talijanskom teritoriju, koji kaska s umjetničkim iskoracima, ova skupina umjetnika usuđuje se prezentirati slike koje se čine

⁴⁶ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO 2005., 1141 – 1142.

⁴⁷ S. BARTOLENA, 2023., 23 – 24.

nedovršenima, razmazujući platna mrljama boje. U osnovi kompozicije nalazi se strogo i vrlo pažljivo proučavanje omjera boja i korištenje linije i geometrijskog oblika što ponekad dovodi do ekstremne sinteze. O tom novom smjeru svjedoče kompozicije monumentalnog daha, unatoč njihovoj maloj veličini, naizgled jednostavne, a ipak izgrađene u složenu mrežu kromatskih referenci i klasičnih citata. Valja ponoviti da usporedba s tradicijom 15. stoljeća, s poviješću, nikada nije isključena, već samo sagledana u potpuno drugačijem svjetlu.⁴⁸

9 Motivi slikarstva *macchiaioli*: od povijesne teme do prizora svakodnevnog života

Za *macchiaiole* vrijednost umjetničkog djela ne počiva u prikazanom motivu, u zastupljenoj temi, već u stilu, u likovnom jeziku, u obliku u kojem je sadržaj izražen. Zbog toga posvećuju veliku pozornost prizorima svakodnevnog života, stavljajući se u stvarnost, a s ovim izborom stavljaju se i u samo središtu rasprave koja se jednakom mjerom osjećala u Francuskoj. Pokreće ih ponajprije želja za prevladavanjem hijerarhije slikovnih žanrova kakvu nameće Akademija. Ton koji *macchiaioli* promiču u pripovijedanju svakodnevnog života analitički je i objektivan, svojstven pozitivističkom ispitivanju: melodramatični akcenti sadržani su u minimalnoj dozi, emocionalni ekscesi zabranjeni su u korist rigorozne naracije, bez popuštanja patetizmu. Maksimalna pažnja, dakle, pridaje se kompozicijskim i likovnim vrijednostima djela, bez obzira na to koji je motiv tretiran, apelirajući i na lekciju toskanskih majstora 15. stoljeća u čijim djelima pobjeđuju strogost i točnost svjetlosnih, kromatskih i kompozicijskih vrijednosti.⁴⁹ Spomenute tematske cjeline ujedno su i omiljene Fattorijske teme tijekom njegove *macchiaiolske* aktivnosti, one iz koje je moguće predstaviti vojnički život i rad čovjeka. Za razliku od tadašnjih tendencija velikih akademika i Bezzuolija (njegovog prvog i malo štovanog učitelja) koji su voljeli predstavljati velike povijesne bitke kako bi istaknuli osjećaje rodoljublja i muževnu hrabrost, Fattori istražuje najsvakodnevnije situacije, manje vidljive, ali često bolnije i stvarnije. U svojim vojnicima prepoznaje seljake i radnike koji su, otrgnuti od posla, domova i bližnjih, prisiljeni umrijeti, često i ne znajući pravi razlog tome. Kao spomenuti drugi temeljni predmet njegova umjetnička stvaralaštva je rad čovjeka. Budući da je toskansko stanovništvo druge polovice 19. stoljeća još uvijek gotovo u potpunosti poljoprivredno društvo, umjetnikova pažnja usmjerena je prije svega na seljake i njihov trud.⁵⁰ „Fattori je pjesnik zemlje osušene od sunca, seljaka koji po njoj posipa znoj, bijelih volova koji voze ogromne drvene vagone, muče se i pate zajedno sa

⁴⁸ S. BARTOLENA, 2023., 24 – 26.

⁴⁹ S. BARTOLENA, 2023., 26.

⁵⁰ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1142 – 1143.

svojim vlasnikom. Ljudi i životinje, ujedinjeni jedinstvenom sudbinom bijede, patnje, nerijetko i gladi.“⁵¹

9.1 Povijesne tematike i prikazi ratnih zbivanja pokreta za nacionalno ujedinjenje

Sredinom stoljeća u Italiji drugi veliki protagonist realizacija neoklasicizma i romantizma – povijesno slikarstvo – doseglo je prekretnicu. Od važnih dimenzija tradicionalne slike koriste se platna manjih veličina, prikladnija za privatne buržoazijske salone. *Maccioli* pristupaju temi povijesti klasika na način srodan nekim francuskim umjetnicima, prvenstveno Degasu. Pokušavaju pročitati srednjovjekovnu temu modernim pogledom. Na dvosmislen način kroz drevnu povijest evociraju se pitanja vezana uz oslobođenje i ujedinjenje Italije. Istovremeno, ponovno rođeni interes za povijesne teme govori o želji za obnovom tradicionalnog žanra koji sada postaje poljem eksperimentiranja. Ishod ovih istraživanja vrlo je vidljiv u pripremnim skicama, oslikanih brzim nanosom mrlja suprotstavljenih boja, ali i u nekim gotovim radovima, kao što je djelo Altamure posvećeno Buondelmonteovoj pogrebnoj povorci (sl. 8). U potrazi za mogućom evolucijom već vrlo inovativnih istraživanja majstora žanra, od Delarochea do Morellija, dolazi se do eksperimenta velike modernosti, djela poput *Firentinski novelisti* (sl. 9) Cabiance, izloženo 1860. godine na izložbi *Promotrice* i 1861. godine na prvoj Nacionalnoj talijanskoj izložbi, gdje je izazvalo određeni skandal zbog svog naizgled nedovršenog stanja koje ga je u očima tradicionalne kritike činilo običnom skicom, a ne dovršenom slikom. Brojna djela *macchiaiola* s motivima iz povijesne i književne ikonografije srodna su suvremenim eksperimentima umjetnika međunarodne scene, uvodeći pritom važan čimbenik tehničke inovacije: mrlju.⁵²

U drugoj polovici stoljeća talijanska umjetnost također pokazuje interes za slikarstvom suvremene povijesti i događaja *Risorgimenta*. Mnogi umjetnici i intelektualci upisuju se kao dobrovoljci, povezujući se s uvjerenjem s idejom neovisnosti i unitarizma. Slikari iz *Michelangela* nisu iznimka pa se stoga mnogi priključuju fronti. Neki će od njih izgubiti život u borbi, poput Raffaella Sernesija. Dugačke trenutke čekanja između borbi, provedene u kampovima, postaju dragocjena prilika sastanka i konfrontacije s kolegama iz drugih područja poluotoka. Time započinje postupak koji će se kasnije pokazati sporijim od očekivanog; dijaloga i kulturne razmjene između različitih pokrajina Italije.⁵³ Karakteristike velikog slikarstva *macchiaiola* već su savršeno prepoznatljive na djelu *Francuski vojnici iz '59* (sl. 10), ulje na dasci malenih dimenzija koje je danas

⁵¹ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1143.

⁵² S. BARTOLENA, 2023., 26 – 27.

⁵³ S. BARTOLENA, 2023., 27.

dio privatne milanske zbirke. Kao što se može zaključiti iz naslova, slika datira iz 1859. godine, kada je umjetnik mogao promatrati Napoleonove trupe koje su smjestile u Pratone delle Cascine u Firenci. Tom je prigodom umjetnik mogao proučavati francuske vojnike uživo i tijekom vježbi, u trenucima odmora ili slobodnog izlaska, crtajući brojne skice. U ovom djelu, predstavljenom skupinom od osam vojnika i časnika u trenutku čekanja, banalna svakodnevica prikazane teme proturječi svim akademskim pravilima. S tehničkog stajališta, Fattori napušta tradicionalni *chiaroscuro*, preferirajući čiste i jednostavne mrlje boja različitih nijansi. Slika, neobično razvijena u širinu, prema široko rasprostranjenoj praksi među *macchiaioli*, organizirana je jednostavnim trakama boja koje se preklapaju. Prva i najšira, oker boje, odnosi se na tlo. Druga, sivkasta, predstavlja zid o koji kao da se lomi beskrajnost horizonta. Treća i posljednja, blijedo plave boje, unatoč tome što je vrlo tanka aludira na nebo koje se prostire s druge strane zida, sudjelujući na temeljan način osjećaju dubine čitavog prikaza. Likovi su označeni na vrlo sintetičan način, brzim potezima kista gotovo čistih boja koje neutralna dominantnost pozadine dodatno naglašava.⁵⁴

Umjetnici donose kronike Ratova za neovisnost, a *macchiaioli* to rade na svoj način, odnosno strogim, suhim jezikom koji izbjegava melodramatične naglaske i dopušta vrlo malo svečanih naglasaka. Nema heroja ili prepoznatljivih generala. Protagonisti su pozadinske scene, logori, sati odmora: vojnik koji čita pismo, narodna proslava ulaska milicije u grad, ambulatni vagon na rubu bojnog polja. Na tim tonovima uglavnom inzistira veći broj *macchiaiolinih* djela posvećenih suvremenoj povijesti, primjerice, poznato platno Giovannija Fattorija posvećeno bitci kod Magente. Umjetnik izbjegava put prepričavanja ratne priče i proslave junaka kako bi se promotrio trenutak života u pozadini. Vojnici su okrenuti leđima, nemaju ime ili identitet. Bartolena akcentira da takav izbor Fattoroja svrstava među velike prevoditelje europskog realizma, s Courbetom, Milletom i Manetom.⁵⁵ Na natjecanju koje je tadašnji guverner Toskane objavio za slikanje četiriju velikih platna koja slave glavne bitke *Risorgimenta*, Fattori je proglašen pobjednikom (između 1861. i 1862.) spomenutim djelom naslova *Talijansko polje bitke kod Magente* (sl. 11). U skladu s njegovim uobičajenim izborom, nije predstavljen trenutak bitke, već sumoran, a opet dostojanstven povratak ranjenih. Neki nastavljaju pješice, posrćući, oni najozbiljnije ozlijeđeni leže na kolima dok su pored njih dvije časne medicinske sestre. Rad se još uvijek ne može definirati u potpunosti „*macchiaioliskim*“, jer se crtež i *chiaroscuro* i dalje koriste u skladu s akademskim pravilima. Tema, međutim, već preslikava teme velikog Fattorijevo slikarstva, provodeći realistička istraživanja na suh i uravnotežen način.⁵⁶ Nadalje, prisutni su i prikazi onih koji su ostali kod kuće, tema koju su

⁵⁴ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1142 – 1144.

⁵⁵ S. BARTOLENA, 2023., 27 – 28.

⁵⁶ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1143.

macchiaioli proveli vrlo učinkovito. Djela kao što su *Prva talijanska zastava u Firenci* Altamura (sl. 12) ili *Šivačice crvenih košulja* (sl. 13) i *26. travnja 1859.* (sl. 14) Odoarda Borranija svjedoče u potpunosti o pribranosti tonova s kojima se tretira žanr koji vrlo lako može upasti u zamku lakog sentimentalizma.⁵⁷

9.2 *Svakodnevni život: rad u polju i prikaz „del vero“*

Djela koja prikazuju život na selu izvedena su s formalnom elegancijom. Jednostavna su i svečana, dostojna klasične tradicije, ali prožeta suptilnom tugom, nagovještajem nemira i zabrinutosti. Takav osjećaj tjeskobe bio je rezultat napetosti duha potaknut rastućom brzinom ritma suvremenog života, ali i zbog nelagode koja se osjećala pred stvarnošću bijede i umora tog seljačkog svijeta, od kojeg se u umjetnosti slavila plemenita jednostavnost kontrastna sve razvijenijim urbanim sredinama.⁵⁸ Primjer je tome zreli rad Giovannija Fattoriya, *Le macchiaiole* (sl. 15). Mnogo godina nakon što je slika ostvarena, Fattori se prisjeća kako je rad ostvaren u velikim naporom, u vremenu značajne financijske i moralne oskudice tijekom njegova boravka u rodnom Livornu, gdje se ponovno smjestio u pokušaju izlječenja njegove bolesne supruge. Slika predstavlja cjelovitost Fattoriyeva vlastitog jezika, sposobnog dijaloga između lekcije akademskih učenja s harmonijskim pravilima toskanskog slikarstva 15. stoljeća koje je uzeo za primjer. Riječ je o vizijama seoskog ambijenta Livorna, provedenih u vrlo posebnom formatu kakvog umjetnik koristi samo u tom periodu. U krajoliku mekih brežuljaka, iza kojih se može naslutiti more, prikazane su seljanke koje se vraćaju kući nakon skupljanja sijena za životinje. Skladan odnos figura s krajolikom, smirenost svjetla i raspon boja prožimaju skromnu seljačku scenu svečanim i monumentalnim tonom. Slika, predstavljena na izložbi *Promotrice* u siječnju 1866. godine, imala je sporu razradu o kojoj svjedoče brojne studije i pripremni crteži za figure seljaka i sela. Djelu je Telemaco Signorini posvetio dug osvrt u *Gazzettino delle Arti del Disegno*, navodeći kako Fattori:

„nije stvorio formu u ovoj slici, stvorio je osjećaj; osjećaj sela u određenoj sezoni u određenoj zemlji i u tome je uspio. Ako te žene rade jednu stvar, a ne drugu, to se autora uopće ne tiče, one čine zemlju vidljivom i zemlja ih čini vidljivima, okružuje ih svojim svjetlom, odražava ih, osvjetljava ih“.⁵⁹

Tipičan toskanski krajolik predstavljen je i na *Piagentini* (sl. 16), djelo potvrde pripadnosti Signorinija skupini *macchiaiola*, izrađeno između 1862. i 1865. godine. Seoska staza gotovo dijagonalno presijeca scenu, nestajući iza seoske kuće od koje se može vidjeti samo zid koji se ljušti. Putem s desne strane prolazi kameni zid, kao da ga štiti, a pritom sprječava pogled na okolna polja.

⁵⁷ S. BARTOLENA, 2023., 28.

⁵⁸ S. BIETOLETTI, 2007.c, 175.

⁵⁹ S. BIETOLETTI, 2007.b, 152, (prevela Giulia Visintin).

Iza zida stoji veliko lisnato stablo koje se smješta u središte slike i tako balansira kvadratnu masu lijeve konstrukcije. Odsutnost sjena sugerira sunčano i usamljeno ljetno podne u kojem mala figura jedva istaknute djevojčice oživljava prizor nježnim dodirom. Cjelina je sastavljena na jasan i rigorozan način, privilegirajući neposrednost reprezentacije i lucidnu svježinu boja, u fazi u kojoj umjetnik već gleda dalje od čistog i jednostavnog iskustva *macchiaiola*.⁶⁰

S jednakom frekventnošću, *macchiaioli* su često i rado oslikavali dijelove svoga grada. No, njihova Firenca može se smatrati izgubljenim svijetom. Dva su temeljna razloga tog iščeznuća: prvi, jer su neke površine ili grupe zgrada istaknute u fizionomiji grada 19. stoljeća, prikazane na slikama i crtežima umjetnika, postupno uništene tijekom vremena; drugi, jer i oni dijelovi grada koji su dospjeli do današnjice u manjoj ili većoj mjeri netaknuti, izgubili su tu atmosferu i taj okus grada strukturno povezanog s krajolikom, jasno prepoznatljivog i učinkovito uhvaćenog i prenijetog u prikazima slikarstva *macchiaiola*.⁶¹

10 Kasne godine pokreta i nasljeđe *macchiaiola*

Djelovanje grupe, nakon prisilnog prekida 1859. godine zbog ratnih zbivanja, ponovno je procvjetalo početkom ranih šezdesetih. Pridonose ovoj novoj fazi iskustva koja su pripadnici samostalno doživjeli. Tijekom šezdesetih godina umjetnici se smještaju na različita mjesta poluotoka. Grupu sada predvodi entuzijastičan Cristiano Banti, sastajući se u skromnoj konobi u Montelupu, mjestu u kojem se nalaze kako bi slikali mjesta i ljude i produbili ključnu temu za slikanje istine te odnos krajolika i figure. Mrlja se, međutim, ne izražava samo na otvorenom. Umjetnik poput Abbatija, na primjer, upotrebljava je s izvanrednim rezultatima i u interijerima. Predstavlja dva djela na Svjetskoj izložbi iz 1861. godine, obilježenoj mnogim kontroverzama budući da su brojni umjetnici, među kojima i sam Abbati, odbili priznanja koje im je dodijelio žiri u znak prosvjeda protiv institucije čiju vlast više ne priznaju. Abbatiu je dodijeljena nagrada za djelo *Interijer San Miniata* (1861., Palazzo Reale, Napulj), hvaljeno zbog dobre perspektive i pravih tonova.⁶² Izvanredan prikaz zatvorenog prostora, ujedno i društvene teme, kojima Signorini pristupa prije svega potaknut pariškim poznanstvima, prenijeto je *Sobom nemirnih u firentinskoj bolnici Bonifazio* (sl. 17), jedno od najpoznatijih i najuznemirujućih djela toskanskog umjetnika. Slici su prethodila brojna istraživanja stvarnog izgleda drevne bolnice *Spedale San Bonifazio*, koja je tada bila psihijatrijska ustanova za žene. Bolna prisutnost starih pacijentica nameće se ekstremnim nasiljem. Kosa perspektiva ambijenta

⁶⁰ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1148.

⁶¹ D. DURBÉ, 1985., 47

⁶² S. BARTOLENA, 2023., 28.

podsjeca na određene slike Degasa, koji je bio jedan od rijetkih koji je cijenio sliku kada ju je vidio tijekom svog firentinskog boravka 1875. godine. Bijeda prostora, visoka i prazna soba s bijelim zidovima i ogradom umjesto vrata, zrcale psihičke nelagode zatvorenih pacijenata. Kao u tamnom paklenom mjeħuru, čini se da su starice sjene, a ne ljudska bića. Kao i kod Géricaultovih portreta mentalno otuđenih pojedinaca, Signorinijevo oko više je objektivno nego žalosno i upravo iz tog razloga rezultira još više uznemirujuće, poručujući da su ludilo, nelagoda i mizernost bliži od onog što se misli.⁶³

Nakon očeve smrti 1861. godine, Diego Martelli naslijedio je obiteljsku imovinu na priobalju Livorna, u mjesto Castiglioncello na Tirenskoj rivijeri koje postaje novo sjedište grupe. Rađaju se nova remek-djela, animirana obnovljenim duhom dijeljenja i istraživanja. Provodeći dane uronjene u prirodu, slikanje je vođeno osjećajem istine, jednostavnošću i neposrednošću. Zimi, međutim, kada je dolazak do obale kompliciran, grupa se seli u Piagentinu, na vratima Firence. To su dva iskustva koja će nekoliko godina predstavljati dvije paralelne aktivnosti *macchiaiola*.⁶⁴ Nakon poziva u Castiglioncello 1867. godine, na Fattorija ostavlja veliki utisak divlja priroda mjesta i ljudi te zemlje, ponosita čak i u bijedi, pa joj se u narednim godinama često vraća, boraveći dugo u Marémmi. Mirni ljetni duħ prožima njegovo djelo *Volovi i kola* (sl. 18), realizirano oko 1867. godine. Djelo, po veličini jedan od najvažnijih Fattorijevih krajolika, prikazuje par volova dok vuku kola u pozadini sunčanog maremskog seoskog pejzaža. Tema krajolika i rada u polju bila je jedna od Fattorijevih omiljenih. Horizont, vrlo širok, ponovno je stvoren postavljenim trakama boja: od smeđe-žutog tla, do sivkasto-plavkastog neba, preko zelenkasto-smečkastog brežuljaka koje se spušta do pojasa tirkiznog mora. Izvanredna dubina perspektive naglašena je pretjeranom širinom naspram visini djela. Unutar netaknute prirode, masivna skupina volova s kolima i seljakom poprima gotovo monumentalno značenje. Kompozicija, neuravnotežena u potpunosti u desnu stranu, besprijekorno daje osjećaj prostranosti prostora i pridonosi isticanju kompaktne mrlje figura. Nepomični volovi pod nemilosrdnim suncem ljetnog popodneva, čini se da su dio te surove i neljubazne prirode koja je njihova pozadina. Veliki Fattorijev izum je taj da su volovska kolica bila u središtu ili da je platno bilo uže, cjelina ne bi poprimila savršenu kompozicijsku ravnotežu u kojoj se pejzaž i figure gotovo klasično, međusobno uravnotežuju, bez da ni jedno ni drugo ne prevladavaju.⁶⁵

Veliki protagonist boravka na drugoj spomenutoj lokaciji, Piagentini, je Silvestro Lega. Postaje prevoditeljem života toskanske seoske buržoazije, njezinih obreda, svakodnevnih aktivnosti, brojeći ih u nizu očaravajućih djela: od *Pjeva „stornella“* (sl. 19) do *Sjenice* (sl. 20), u kojem su puristička

⁶³ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1149.

⁶⁴ S. BARTOLENA, 2023., 28.

⁶⁵ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1144 – 1146.

sjećanja vrlo očita. Međutim, u umjetnikovim se djelima postupno počinje percipirati i rastući nemir.⁶⁶ Lega nudi svoje najviše intervencije kada se bavi temama svakodnevnog tematike, odražavajući stvarnost koja mu je dobro poznata iz sitno buržoaskog društva druge polovice 19. stoljeća. Kroz male i gotovo beznačajne svakodnevnog stvari (mirne domaće interijere, portrete prijatelja i poznanika, brze skice, osvrte na toskanske krajolike preplavljene suncem), Lega vraća muku i društvenu složenost čitave jedne epohe, u teškoj fazi prijelaza iz još uvijek poljoprivredne stvarnosti u prve oblike industrijske. Upravo u *Pjevu „stornella“*, poznatom ulju iz 1867. godine, umjetnik se istodobno bavi dvjema svojim najiskrenijim temama: portretom i reprodukcijom interijera. Tri mlade dame iz dobrostojeće obitelji uhvaćene su u trenutku pjevanja, dok jedna od njih nastupa kao klavirska pratnja. Figure, prikazane s pozadinskim osvjetljenjem kroz poluotvoreni prozor, skicirane su s prirodnošću, obraćajući pozornost na proučavanje izraza i skladnu kompoziciju cjeline. Vrlo jako svjetlo koje dolazi izvana umirujuće aludira na tihu slatkoću Piagentine, čiji se profil nježno nazire na horizontu. Unutra se ista svjetlost zadržava na raznim detaljima: od tipkovnice do ruku pijanistice, od bijele bluze djevojke u stojećoj poziciji do svijetle perforirane zavjese s desne strane.⁶⁷

Slikovno istraživanje Lege uvijek je i akutno i intimno, što je vidljivo i u djelu *Sjenica*, izvorno naslovljeno *Jedno poslijepodne*. Dok se sadašnji naslov, koji mu se pripisuje nakon 1923. godine, odnosi na mjesto izvedbe, početni precizira trenutak radnje, ilustrirajući potpuno talijanski ritual: popodnevnu kavu. U sjeni guste pergole, tri dame zabavljaju se s djevojčicom, čekajući pomagačicu koja im prilazi s leđa. Prostor je ograničen niskim zidom s vazama od terakote. Sunce, nisko na horizontu, baca tople i vrlo duge sjene na nježne pramenove trave. Spor i miran ritam prizora i zlatni tonovi svjetla promatraču prenose tihi osjećaj toplog sata kasnog ljetnog poslijepodneva u firentinskoj prirodi. Kontrolirana ravnoteža kompozicije i čistoća crteža u velikoj mjeri proizlaze iz dugih akademskih vježbi iz mladih godina. Svježja inspiracija, intimnost prikazane teme, pulsirajući svjetlosni efekti i renderiranje boja, s druge strane, najočitiji su rezultati novog senzibiliteta *macchiaioli*.⁶⁸ Paleta boja se prosvjetljuje i potez četkice je brži, živahniji, uzbuđeniji. Otvoren za nove trendove, Lega razvija svoju ideju krajolika (sa ili bez figura), ali ne u spokojnom i radosnom smjeru ranog impresionizma, koliko više u emocionalnom i osjetljivom. Njegova slabovidnost zasigurno je pridonijela toj potrebi za prevođenjem pejzaža u „mjesto duše“. Morajući se odreći opisa istinitog, umjetnik se oslanja na svoje instinkte. Njegova tranzicija ka mrlji je smirena, na novi stil prelazi polagano, s manje uvjerenja i brzine drugih prijatelja *Caffè Michelangelo*. Čak i kada ide u

⁶⁶ S. BARTOLENA, 2023., 28.

⁶⁷ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1147 – 1148.

⁶⁸ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1148.

susret promjenama to radi s istim stavom, postajući ih svjestan bez žurbe, s promišljenim pristupom. Nakon smrti prijatelja Sernesija i Abbatija, 1870. godine umire i njegova supruga, čime završava razdoblje najsretnijih godina njegova stvaralaštva. Započinje, istovremeno, kraj jednog doba i grupa se počinje raspadati.⁶⁹

Firenca je također izgubila svoju ulogu kulturnog centra. Nakon ujedinjenja i gubitka uloge prijestolnice, grad prolazi kroz ekonomske poteškoće zbog visoke razine javnog duga čime se stvara ozbiljan zastoj na tržištu, a time i u gradskom kulturnom životu. U međuvremenu se promijenila i europska umjetnička scena. Rješenja *macchiaiola* nadilaze se u korist slikarstva kojem je koncept naturalizma dao različitu interpretaciju od one koja mu je pripisana nekoliko desetljeća ranije. Slikari grupe nerijetko pokazuju vlastitu udaljenost od novih trendova, daleki od tržišta koje preferira djela jednostavna za interpretaciju i konvencionalne estetike. Svatko slijedi svoje individualne izbore, pronalazeći vlastiti put. Duboka promjena koja je obilježila kulturu na pragu 1870. godine, kada je došlo do pomanjkanja vjere u vrijednosti pozitivizma, potaknula je da u firentinskom umjetničkom okruženju postane sve očitija potreba da se kompenzira strogost sinteze *macchiaiola* složenijim figurativnim jezikom isprepletenu sa sentimentalnim implikacijama, u skladu s izrazima naturalizma. Telemaco Signorini bio je promotor toskanskog naturalizma u kojem se standardnost forme stapala s jednostavnim temama života sa sela i onog urbanog, prožetog osjećajem modernosti. Kao intelektualna i obrazovana ličnost, znatiželjnog karaktera, poticao je svoje mlađe prijatelje da učine svojima one izraze koje, kako naglašava:

„ne zahtijevaju od umjetnika povijesnu kultura, ni vizualni talent, već savjesno i točno promatranje beskonačnih oblika i znakova prirode koji žive suvremeno s nama i koje ćemo prenositi budućim generacijama poput kronika vremena koja smo doživjeli“.⁷⁰

Mnogi se kreću prema Signorinijevim naturalističkim usmjerenjima. Umjetnika je upravo podulje i komplicirano razdoblje, vrijeme sumnji i promišljanja, potaknulo da traži nešto novo, nove tržišne mogućnosti i nove prijatelje s kojima se može konfrontirati. Druži se s Giuseppeom De Nittisom i Giovannijem Boldinijem, pokušavaju ući u sastav *Maison Goupil* spreman prihvatiti kompromis koji je veliki trgovac, promotor jednostavne, elegantne i ne zahtjevnije slike, tražio od svojih umjetnika. Godine 1873. dovršio je svoj drugi boravak u Parizu i Londonu. Prilikom posjete pariškom salonu zapisuje svoje mišljenje o umjetnicima koji tamo izlažu; cijeni Milleta, Degasa, Rousseaua, Constablea i Turnera, ali divi se i individualnosti Tissota i Alma-Tademe u kojima prepoznaje inovativne ideje o kojima razmišlja. Međutim, u jednoj njegovoj recenziji osjeća se, određen osjećaj zbunjenosti:

⁶⁹ S. BARTOLENA, 2023., 28 – 29.

⁷⁰ S. BIETOLETTI, 2007.c, 175, (prevela Giulia Visintin).

„Precizirano, iz onoga što se ovdje vidi, umjetnost budućnosti je apsolutno nemoguća (...) ono što vam mogu sa sigurnošću reći je da nitko među onima koji još uvijek prakticiraju ovu umjetnost prostitucije, ili među onima koji je kupuju i hvale, ima savjest da čini nešto dobro; geslo za one koji je prodaju je – hajde da se obogatimo, a za one koji je kupuju – zabavimo se“.⁷¹

Iako je stvorena Italija, preostaje još „stvoriti Talijane“. Potraga za zajedničkim identitetom postaje nužnom, čak i po cijenu promjene kulturne strukture poluotoka u njegovom korijenu. Promijenila su se vremena te ni *Caffè Michelangelo* više nije isti. U međuvremenu su njime prošli umjetnici kojima je suđeno igrati važnu ulogu na europskoj umjetničkoj sceni. Posjećuje ga, primjerice, od 1862. godine Venecijanac Federico Zandomenighi koji će kasnije postati dragocjenim medijatorom s francuskim impresionizmom, a od 1864. godine i Giovanni Boldini. Već osamdesetih godina umjetnici kao što su Adolfo Tommasi, braća Francesco i Luigi Gioli te Ruggero Panerai, bliski okruženju *macchiaioli*, slijedili su put progresivne emancipacije krećući se prema novom stilskom smjeru koji omekšava rigoroznost mrlje i otvara vrata naturalizmu. Istraživanja Signorinija, Lege i Fattorija, štoviše, pokazuju razloge za preispitivanje načela realizma, vodilje revolucije *macchiaioli*. Čak i oni koji su odrasli u štovanju Fattorija, koji je u međuvremenu postao učiteljem za mnoge mlade umjetnike, željeli su prevladati predloženi opisni naturalizam, žestoko obranjen od strane majstora, pokušavajući kombinirati svoje istraživanje s intimnijom i emotivnijom vizijom. Polazeći od sumnje, ponekad čak i neslaganja s učiteljem, uspijevaju otvarati vrata modernosti lekcijom o istini koju su pokrenuli stari *macchiaioli*.⁷²

Fattori, u zrelijoj fazi svoje aktivnost, realizira djela poput *Stremena* (sl. 21), naslikanog oko 1880. godine, koje postaje jedan od najznačajnijih dokaza činjenice da autor nije suviše kontemplativan. Platno, sa sirovim realizmom, prikazuje scenu žustrog pokreta: konja koji se, možda uplašen pucnjem, strovaljuje pritom povlačeći za sobom konjanika koji je, razoružan i ranjen, smrtonosno osuđen ostao nogom uhvaćenom u stremenu. Slika je horizontalno podijeljena u dvije zasebne trake koje se gotovo spajaju duž linije dalekog horizonta. Na dnu je žućkasta i praškasta zemlja napuštene seoske ceste; na vrhu je bijelo nebo natučenog dana bez sunca. Protiv ovog mutnog neba, griva i rep pomahnitalog konja ističu se neobično nasilno. Iako su izvedeni izbljedjelim mrljama (kako bi se postigao uzbuđeni osjećaj pokreta i prašine), scena poprima duboku, gotovo svečanu dramu u tišini usamljene i ravnodušne prirode prema svjedočenom prizoru. Kada konj nestane na horizontu, jedini trag tragedije koji se dogodio bit će krvave mrlje pomiješane s kamenjem i prašinom ceste. Djelo, iznimno drago umjetniku, nije doživjelo podjednaku cijenjenost od strane

⁷¹ S. BARTOLENA, 2023., 29 – 30, (prevela Giulia Visintin).

⁷² S. BARTOLENA, 2023., 30 – 31.

tadašnje kritike koja ga definira scenom koja nadahnjuje užas i odbojnost. Time, zapravo, bol samca postaje simbolom i spomenikom univerzalne boli.⁷³

Oscar Ghiglia, Lorenzo Viani i Amedeo Modigliani najpoznatija su i najupečatljivija imena velike skupine slikara koji su, polazeći od proučavanja i primjera Giovannija Fattorija, krenuli putem eksperimentiranja i inovacija. Uvjerenje da je majstor prije svega model svojim moralnim integritetom, pravedan i skroman, dijele svi njegovi učenici. Međutim, sa stilskog stajališta, Fattorijevo slikarstvo osjeća se kao nužno polazište, ali ne smatra se jedinom referentnom točkom. Od njegovog slikarskog istraživanja buduće generacije posebno će cijeniti strogost i osjećaj volumena. Fattori, zajedno s Legom i Signorinijem, predstavlja ne samo umjetničku, već i gotovo etičku referencu mnogim mladim slikarima. Mrlja se razvila, krećući u različitim smjerovima, zaslađena u djelima vlastitih otaca, čime se, međutim, ne umanjuje njena važnost za budući razvoj talijanske i europske umjetnosti.⁷⁴

11 Zaključak

S obzirom na višestoljetnu i neospornu važnu umjetničku tradiciju na talijanskom teritoriju, *macchiaioli* nastaju i stasaju unutar vrlo pogodne panorame. Skupina mladih umjetnika, pobunjenih protiv ustaljenih pravila i normi akademije, preuzima pionirsku ulogu onoga što će se kroz posljednja desetljeća 19. stoljeća razviti u smjeru verizma. Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Odoardo Borrani, Federico Zandomenghi, Giuseppe Abbati i najčešće spomenuti predstavnik *macchiaiola*, Giovanni Fattori, glavni su akteri ove obnove slikarske talijanske kulture, odmičući se od romantizma i klasicizma i nudeći nova rješenja, prvenstveno u pogledu shvaćanja i prenošenja „istinitosti“ direktnim poučavanjem prirode. Na sumiran način u prethodnim je poglavljima predstavljeno njihovo djelovanje unutar vremenskog okvira od tek jednog desetljeća. Unatoč tom limitiranom periodu, otprilike od 1855. do 1865. godine, djelovanje toskanske grupe iz *Caffè Michelangelo*, od krucijalne je važnosti.

S tehničkog slikarskog stajališta, cilj im je naglasiti živost u slikarskim djelima uporabom mrlja boja. Suprotno akademskim učenjima, boje se nanose u jednom mahu direktno na platno pa se djela nerijetko doimaju pripremnim radom. Uloga linije je sporedna, dok je ključna ona boje i svjetlosti. Pojednostavljene forme, oblici i njihov volumen nisu definirani obrisnom crtom, već rasporedom ploha boja postavljenih jedna do druge. Boja postaje temeljnim alatom kojim valja uspostaviti odnos sa stvarnošću, prikazati istinu na realan i što objektivniji način. Praksa njihove

⁷³ G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005., 1146.

⁷⁴ S. BARTOLENA, 2023., 31.

slikarske aktivnosti favorizira slikanje na otvorenom, posebno se fokusirajući na odnos boje i svjetlosti te boje i sjene. U kasnijim godinama njihovog djelovanja glavnim mjestima susreta postat će Castaglioncello i Piagentina, mjesta u kojima se umjetnici uranjaju u prirodu, rade i eksperimentiraju promatrajući stvarnost, pritom pronalazeći nepresušan izvor inspiracije u toskanskom pejzažu. Nadalje, u nekim od odabranih i istaknutih djela, primjećuje se uporaba platna pomalo neuobičajenih formata, gotovo produženih, čime se zapravo dodatno poprima panoramski efekt i obuhvaća prizor jednak onom vidnog polja promatrača u prirodi i time dodatno pospješuje tendencija da se stvarnost što vjerodostojnije prenese na platno.

Osim tehničkih noviteta, pojavljuju se i noviteti u izboru motiva. U slikarstvu *macchiaioli* krajolik preuzima glavnu ulogu. U svojim djelima, preferiraju odabir na prvi pogled jednostavnih prizora, izvučenih iz svakodnevnice; od marljivog rada seljaka u polju ili prikaza iz života toskanske buržoazije. Prisutnost društvene komponentne uočava se i na djelima druge tematike, ona aktualnih zbivanja vezanih za turbulentnost perioda njihove aktivnosti, točnije pokreta talijanskog nacionalnog i teritorijalnog ujedinjenja. Članovi skupine su zanimljive i osebujne ličnosti, vrlo uključene u događanja svoga vremena, perioda od presudne važnosti u talijanskoj povijesti. Upravo djela *macchiaioli* postaju važnim svjedokom tih povijesnih zbivanja. Sudjelujući u ratovima za nezavisnost *Risorgimenta* svojim slikarskim ostvarenjima svjedoče o patriotskim borbama, ali bez slavljeničkih i herojskih uzdizanja, ponovno jasno ukazujući na razdvajanje od akademskih okvira i historicističkih likova.

Put ovog pokreta, od iznimnog značaja za budući razvoj talijanske umjetnosti, ali i nezanemarivog utjecaja na tadašnju umjetničku scenu izvan granica same Italije, dijelom anticipira budući rad impresionista, iako kreće upravo od proučavanja i admiracije djela francuskih suvremenika. Slikarska aktivnost i umjetnička razmatranja *macchiaioli* djeluju revolucionarno i stoga se ne doima pogrešnim smatrati ih najvažniji fenomenom talijanskog slikarstva 19. stoljeća i potvrdom nastavka bogate kulturne i umjetničke tradicije Italije.

12 Letteratura

- L. BALDESSONE, 2007. – Linda Baldessone, Biografie u: *I macchiaioli. Sentimento del vero*, (ur.), Francesca Dini, Mondadori Electa, Milano, 2007., 248 – 256.
- S. BALLONI, 2007. – Silvio Balloni, Telemaco Signorini, i macchiaioli e gli ambienti letterari del tempo, u: *I macchiaioli. Sentimento del vero*, (ur.), Francesca Dini, Mondadori Electa, Milano, 2007., 60 – 67.
- S. BARTOLENA, 2023. – Simona Bartolena, *I Macchiaioli e l'invenzione del plein air tra Francia e Italia*, Silvana Editoriale, Milano, 2023.
- S. BIETOLETTI, 2007.a – Silvestra Bietoletti, Origine e affermazione della macchia, u: *I macchiaioli. Sentimento del vero*, (ur.), Francesca Dini, Mondadori Electa, Milano, 2007., 79 – 101.
- S. BIETOLETTI, 2007.b – Silvestra Bietoletti, Epica del quotidiano, u: *I macchiaioli. Sentimento del vero*, (ur.), Francesca Dini, Mondadori Electa, Milano, 2007., 143 – 155.
- S. BIETOLETTI, 2007.c – Silvestra Bietoletti, La declinazione del vero, u: *I macchiaioli. Sentimento del vero*, (ur.), Francesca Dini, Mondadori Electa, Milano, 2007., 175 – 188.
- M. CHIARINI, Marco Chiarini, Saverio Altramura, u: *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 2* (1960.), https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-saverio-altamura_%28Dizionario-Biografico%29/, posjećeno 15.09.2023.
- Z. CIUFFOLETTI, 2007., – Zeffire Ciuffoletti, Il patriottismo melanconico e sofferto dei macchiaioli, u: *I macchiaioli. Sentimento del vero*, (ur.), Francesca Dini, Mondadori Electa, Milano, 2007., 42 – 45.
- N. COLOMBO, 2007. – Nicoletta Colombo, I Macchiaioli e il “Novecento“. Vicende critiche nel decennio 1920 – 1930, u: *I macchiaioli. Sentimento del vero*, (ur.), Francesca Dini, Mondadori Electa, Milano, 2007., 68 – 78.
- G. CRICCO, F. P. DI TEODORO, 2005. – Giorgio Cricco, Francesco Paolo Di Teodoro, *Itinerario nell'arte. Dall'età dei Lumi ai giorni nostri* (Vol. 3), Zanichelli, Bologna, 2005.
- P. DINI, 1986. – Piero Dini, *Dal Caffè Michelangiolo al Caffè Nouvelle Anthènes. I macchiaioli tra Firenze e Parigi*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1986.
- D. DURBÉ, 1985. – Dario Durbé, *La Firenze dei Macchiaioli: un mondo scomparso*, Newton Compton Editori, 1985.
- S.F. EISENMAN, 2002. – Stephen F. Eisenman, *Nineteenth Century: A Critical History*, Thames&Hudson, London, 2002.
- G. FOSSI, 2014. – Gloria Fossi, *Ottocento italiano. La pittura*, Giunti Editore, Milan, 2014.

Treccani, Resina, u: *Enciclopedia Treccani online*,
<https://www.treccani.it/enciclopedia/resina/#:~:text=Scuola%20di%20R.,De%20Gregorio%2C%20>
[A](#), posjećeno 13.08.2023.

The Tuscan Macchiaioli painting

In the middle of the 19th century, in the midst of the Risorgimento conflict, Florence is a free-minded meeting point for artists and intellectuals of the entire Apennine Peninsula. One of their favorite gathering places was *Caffè Michelangelo*, the stage of many interesting artistic debates, fruitful cultural exchanges between artists from rather different areas of the country (still politically and geographically disparate). The bar is often defined as the birthplace of *the macchiaioli*, a group of young artists who have led to numerous innovations in an already outdated academic tradition. Telemaco Signorini and Diego Martelli are considered to be the founders and theorists of the group. Among the most important representatives of the movement are Giovanni Fattori and Silvestro Lega. In the process of growth and emancipation of landscape painting, outdoor painting is becoming a widespread practice. For the emergence and the beginnings of the group's activities, the role of French contacts is fundamental, among which the activity of the Barbizon School is extremely important. Visits by Vito D'Ancona, Serafin de Tivoli and other Italian artists to Paris, as well as French artists (such as Manet) to the Tuscan city, are also considered as crucial ones. *Macchiaioli* believe that the basis of any artistic expression should be "truthfulness". They pay great attention to transmitting the feeling of light on the canvas, which is perceived through modulations of colors and shadows, emphasizing the fact that the eye only captures colors, without erased lines. They depict topics mainly from everyday life of the common man and convey chronicles from the wars of independence, omitting celebratory accents on the presented topics.

Keywords: *macchiaioli*, painting, 19th century, Florence

13 Prilozi

Slika 1: Telemaco Signorini, *Karikaturisti i karikature u Caffè Michelangiolo*, naslovnica, 1893., originalno izdanje

(<https://archive.org/details/t.-signorini-caricaturisti-e-caricaturati-1893>)

Slika 2: Alexandre Gabriel Decamps, *Ulica iz Smirne*, 1859.-1860., ulje na platnu, 770 x 600 cm, Musée du Louvre, Pariz

(https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/alexandre-gabriel-decamps_une-rue-a-smyrne_huile-sur-toile)

Slika 3: Telemaco Signorini, *Venecijanski geto*, 28 x 25 cm, privatna kolekcija

(https://it.wikipedia.org/wiki/Il_quartiere_degli_israeliti_a_Venezia)

Slika 4: Édouard Manet, *Glazba u Tuileriesu*, 1862, ulje na platnu, 76 x 118 cm, National Gallery, London

(<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>)

Slika 5: Silvestro Lega, *David svira harfu pred Saulom*, 1852., ulje na platnu, 133 x 174 cm, Galleria dell'Accademia, Firenza

(<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900342224>)

Slika 6: Telemaco Signorini, *Ponte della Paziienza u Veneciji*, 1856., ulje na platnu, 39 x 36 cm, privatna zbirka

(<https://daxermarschall.com/en/portfolio-view/telemaco-signorini-sold-2/>)

Slika 7: Antonio Puccinelli, *Šetnja Murom Tortom*, 1852., ulje na platnu, 44 x 56 cm, privatna kolekcija

(https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:La_passeggiata_del_Muro_Torto_by_Antonio_Puccinelli.png)

Slika 8: Saverio Altamura, *Buondelmonteova pogrebna povorka*, 1860., ulje na platnu, 106 x 214 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rim

(https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Francesco_Saverio_Altamura_I_funerali_di_Buondelmonte.jpg)

Slika 9: Vincenzo Cabianca, *Firentinski novelisti*, 1860., ulje na platnu, 78 x 99 cm, Galleria d'Arte Moderna - Palazzo Pitti, Firenza

(https://it.wikipedia.org/wiki/File:Cabianca_I_novellieri.jpg)

Slika 10: Giovanni Fattori, *Francuski vojnici iz '59*, 1859., ulje na dasci, 15,5 × 32 cm, Istituto Matteucci, Viareggio

Slika 11: Giovanni Fattori, *Talijansko polje bitke kod Magente*, 1862., ulje na platnu, 240 x 348 cm, Galleria d'Arte Moderna - Palazzo Pitti, Firenza

(<https://www.uffizi.it/opere/fattori-magenta>)

Slika 12: Saverio Altamura, *Prva talijanska zastava u Firenci*, 1859., ulje na platnu, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, Torino

(https://artsandculture.google.com/asset/la-prima-bandiera-italiana-portata-a-firenze-francesco-saverio-altamura/AAEm3_Ocb6VK0g?hl=it)

Slika 13: Odoardo Borrani, *Šivačice crvenih košulja*, 1863., ulje na platnu, 64 x 54 cm, privatna kolekcija (<https://www.aletes.it/cucitrici-di-camicie-rosse/>)

Slika 14: Odoardo Borrani, *26. travnja 1859.*, 1861., ulje na platnu, Istituto Matteucci, Viareggio
(https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Il_26_aprile_1859_-_Odoardo_Borrani.jpg)

Slika 15: Giovanni Fattori, *Le macchiaiole*, oko 1865. ulje na platnu, 90 x 180 cm, privatna kolekcija
(<https://lasottilelineadombra.com/2019/02/19/5-opere-giovanni-fattori/giovanni-fattori-le-macchiaiole-1866-circa/>)

Slika 16: Telemaco Signorini, *Piagentina*, 1862. – 1865., ulje na dasci, 13.5 x 18.5 cm, Galleria d'Arte Moderna, Firenca

(<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900650412>)

Slika 17: Telemaco Signorini, *Soba nemirnih u firentinskoj bolnici Bonifazio*, 1865., ulje na platnu, 65 x 59 cm, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venecija

(https://it.wikipedia.org/wiki/File:Telemaco_Signorini,_La_sala_delle_agitate_al_San_Bonifazio_in_Firenze,_1865,_66x59cm.jpg)

Slika 18: Giovanni Fattori, *Volovi i kola*, oko 1867., ulje na platnu, 46 x 108 cm, Galleria d'Arte Moderna, Firenca

(<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900342157>)

Slika 19: Silvestro Lega, *Pjev „stornella“*, 1867., ulje na platnu, 158 x 98 cm, Galleria d'Arte Moderna - Palazzo Pitti, Firenca

(<https://www.uffizi.it/opere/il-canto-di-uno-stornello>)

Slika 20: Silvestro Lega, *Sjenica*, 1868., ulje na platnu, 75 x 93.5 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

(<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/an-afternoon-the-pergola/>)

Slika 21: Giovanni Fattori, *Stremen*, oko 1880., ulje na platnu, 90 x 130 cm, Galleria d'Arte Moderna, Firenca

(https://it.wikipedia.org/wiki/Lo_staffato#/media/File:Giovanni_Fattori_023.jpg)



Slika 1: Telemaco Signorini, *Karikaturisti i karikature u Caffè Michelangiolo*, 1893., originalno izdanje



Slika 2: Alexandre Gabriel Decamps, *Ulica iz Smirne*, 1859.-1860., ulje na platnu, 770 x 600 cm, Musée du Louvre, Pariz



Slika 3: Telemaco Signorini, *Venecijanski geto*, 28 x 25 cm, privatna kolekcija



Slika 4: Édouard Manet, *Glazba u Tuileriesu*, 1862, ulje na platnu, 76 x 118 cm, National Gallery, London



Slika 5: Silvestro Lega, *David svira harfu pred Saulom*, 1852., ulje na platnu, 133 x 174 cm, Galleria dell'Accademia, Firenza



Slika 6: Telemaco Signorini, *Ponte della Pazienza u Veneciji*, 1856., ulje na platnu, 39 x 36 cm, privatna zbirka



Slika 7: Antonio Puccinelli, *Šetnja Murom Tortom*, 1852., ulje na platnu, 44 x 56 cm, privatna kolekcija



Slika 8: Saverio Altamura, *Buondelmonteova pogrebna povorka*, 1860., ulje na platnu, 106 x 214 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rim



Slika 9: Vincenzo Cabianca, *Firentinski novelisti*, 1860., ulje na platnu, 78 x 99 cm, Galleria d'Arte Moderna - Palazzo Pitti, Firenca



Slika 10, Giovanni Fattori, *Francuski vojnici iz '59*, ulje na dasci, 15,5 x 32 cm, Istituto Matteucci, Viareggio



Slika 11: Giovanni Fattori, *Talijansko polje bitke kod Magente*, 1862., ulje na platnu, 240 x 348 cm, Galleria d'Arte Moderna - Palazzo Pitti, Firenca



Slika 12: Saverio Altamura, *Prva talijanska zastava u Firenci*, 1859., ulje na platnu, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, Torino



Slika 13: Odoardo Borrani, *Šivačice crvenih košulja*, 1863., ulje na platnu, 64 x 54 cm, privatna kolekcija



Slika 14: Odoardo Borrani, *26. travnja 1859.*, 1861., ulje na platnu, Istituto Matteucci, Viareggio



Slika 15: Giovanni Fattori, *Le macchiaiole (Adiacenze livoresi presso Antignano)*, oko 1865. ulje na platnu, 90 x 180 cm, privatna kolekcija



Slika 16: Telemaco Signorini, *Piagentina*, 1862. – 1865., ulje na dasci, 13.5 x 18.5 cm, Galleria d'Arte Moderna, Firenca



Slika 17: Telemaco Signorini, *Soba nemirnih u firentinskoj bolnici Bonifazio*, 1865., ulje na platnu, 65 x 59 cm, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venecija



Slika 18: Giovanni Fattori, *Volovi i kola*, oko 1867., ulje na platnu, 46 x 108 cm, Galleria d'Arte Moderna, Firenca



Slika 19: Silvestro Lega, *Pjev „stornella“*, 1867., ulje na platnu, 158 x 98 cm, Galleria d 'Arte Moderna - Palazzo Pitti, Firenca



Slika 20: Silvestro Lega, *Sjenica*, 1868., ulje na platnu, 75 x 93.5 cm, Pinacoteca di Brera, Milano



Slika 21: Giovanni Fattori, *Stremen*, oko 1880., ulje na platnu, 90 x 130 cm, Galleria d'Arte Moderna, Firenca