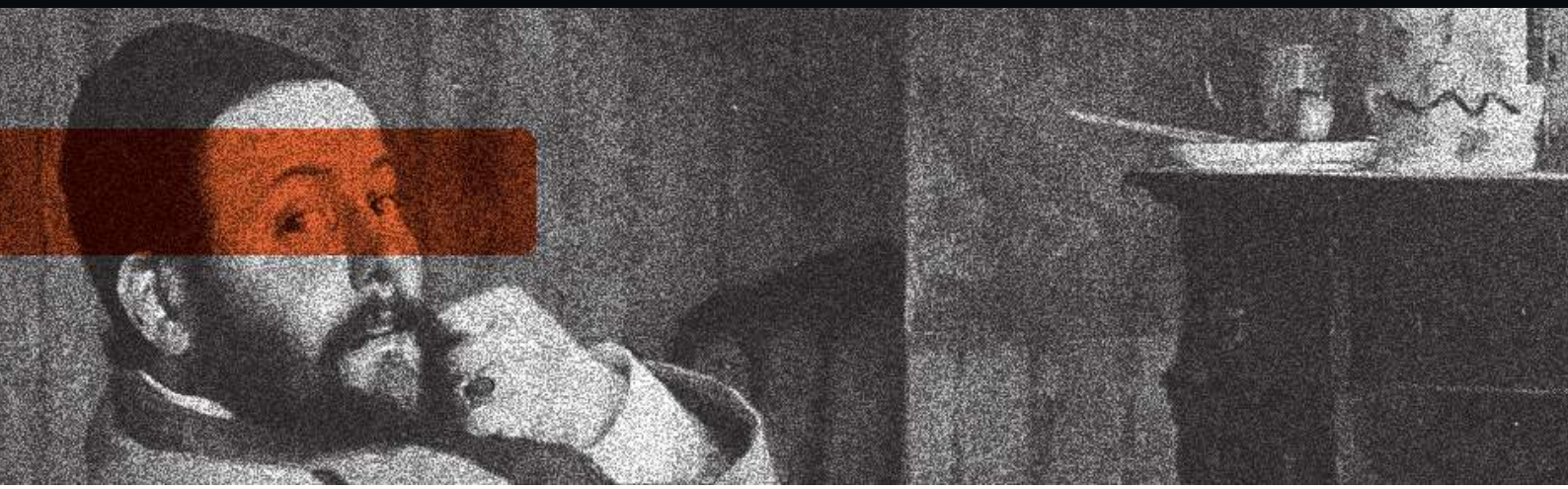
numero 12 anno VI
Rivista del Caffè Michelangiolo e dell'Accademia degli Incamminati
Dicembre 2023

noi

CAFFÈ MICHELANGIOLO



uno struggente sogno di buio profondo e luce perenne

DIEGO

NOI CAFFÈ MICHELANGIOLO
numero 12 anno VI - Dicembre 2023
Rivista semestrale

Pubblicata per conto di
Accademia degli Incamminati di Modigliana
Via dei Frati, 11 | 47015, Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

Associazione culturale Caffè Michelangiolo
Via Palmiro Togliatti, 8/D | 50055, Lastra a Signa (FI)
www.caffemichelangiolo.it

Direttore
Andrea Del Carria

Segretario di redazione
Giancallisto Mazzolini

Redazione
Maria Grazia Fantini
Eliana Ferrari
Chiara Lotti
Marco Licari

Social media
Eliana Ferrari

Redazione
Via Palmiro Togliatti, 8/D | 50055, Lastra a Signa (FI)
noicaffemichelangiolo@gmail.com

Grafica
Chiara Lotti fattori15studio

Stampa
Litografia Fabbri - Modigliana (FC)

ISSN 2611 - 4089

Seguici e scrivici

Caffè Michelangiolo

caffemichelangiolo

noicaffemichelangiolo@gmail.com

In copertina
Elaborazione grafica da:
Gruppo dei Macchiaioli, foto dei primi anni del XX sec.
Federico Zandomenighi, Ritratto di Diego Martelli, 1879
Giovanni Fattori, La libecciata, 1880-1885

Sommario

inpagina

Camilla Moscardini
Ritratti di Diego 6

Emanuela Bruno
Martelli critico 10

Caterina Innocenti
Il legato Martelli a Pitti 14

Marta Spanò
Di-segni di macchia 18

Annadea Salvatore
Pour la «Nouvelle Peinture» en Italie 24

Chiara Luci
La figura di un intellettuale 30

Andrea Del Carria
Contro mirmidoni, mestieranti e pigmei 32

fuoripagina

Serena Capodiferro, Daniela Porcu
Solo questione di stabilità... chimica! 38

Simone De Nardis
Un anno di Sangiuliano al Ministero della Cultura 40

Maria Cora Carraro
Teresa Fabbrini 42

Marco Licari
Intervista a Peter Gric 44

Merj Nesi
Studio tecnologico di Donna che scende dal letto 48

infondo

La redazione | Bibliografia

la macchia è la so-
lidità dei corpi di
fronte alla luce

[...] io penso che il quadro debba, in genere, essere una concezione della mente tale che si debba e possa fare piuttosto di maniera che copiando, ma con tanta dose di sapere, che la natura non venga mai sacrificata, per modo che l'opera apparisca evidente e commovente, quanto la verità stessa.

Io credo, o Signori alla perpetua giovinezza dell'umanità, al continuo rinnovarsi delle sue forme [...] mi arrisico a dire che l'uomo non abbia mai dato addietro e buona bestia abbia sempre arato diritto il suo solco faticoso attraverso il tempo; e ritengo che in certe circostanze il far delle cose che appariscono brutte sia piuttosto segno di migliorare anzichè il ripetersi e lo affaticarsi in forme che sono ormai stanche e consumate.

[...] ribelli alle dottrine che venivan dalla cattedra, non figuravano come i più perfetti tra gli scolari. Si doveva dunque combattere, e combattendo ferire, era quindi necessaria un'arma e una bandiera e fu trovata la macchia in opposizione alla forma, e fu detto che la forma non esisteva, e siccome alla luce tutto risulta per colori e per chiaroscuro così si volle solamente per macchie, ossia per colori e per toni, ottenere l'effetto del vero.

[...] in certi casi diventa necessità l'esagerare e la scorrettezza della forma essere un portato dello sbrigliarsi della fantasia.

[...] dal momento che l'occhio si chiude, spariscono le forme ed i colori: senza la luce la vita diventa un sepolcro chiuso; il bello svanisce come un segno di cosa che fu. Cosa domandiamo noi dunque all'arte divina della pittura? Che rapita al carro del sole una scintilla, la renda immobile sulla tela, che diventa viva per l'incantesimo suo.

Per quell'amore del bello che tutti informa e sospinge, per quella insaziata bramosia di sapere che è gloria e tormento di tutta intiera la nostra generazione, vogliate dunque rammentare quanto vi ho detto prima di giudicare secondi i clamori della folla presuntuosa. Felice me se avessi potuto farvi provare narrandoli i dolori di un'anima da artista!

1838 «Il Vannucci, l'Arcangeli, Giuseppe Mazzoni, Pietro Thouar, Gio Batta Niccolini […] facevano cerchio intorno a mia madre, lettrice, e si strappavano i capelli alle iniquità di Rodin, piangevano per la bontà di Adriana di Cardoville e di Dagoberto e quindi, sempre maledicendo i gesuiti, attaccavano questioni letterarie ed artistiche a perdita di fiato. Io, non giovinetto ma bambino, affilavo sul davanzale della finestra il temperino, con la santa intenzione di immergerlo, fino all'elsa, a suo tempo, nel core del primo Rodin che mi fosse capitato tra i piedi, e mi nutrivo agli entusiasmi patriottici ed artistici della onorevole compagnia che frequentava la mia casa paterna» | 1855 «[Silvestro Lega] Chi è questo oscuro? … domanderanno. Egli è di quelli che vissero di pensiero, che al pensiero accoppiarono l'azione ed a questa congiunsero la coscienza intemerata e l'affetto costante: che vissero poveri e morirono all'ospedale» | «[I Macchiaioli] Coloro che del vero si innamorarono, prendendolo come sta, che della luce e del sole sono adoratori, come i settari di Zoroastro, e nel casto amplesso della loro bellezza ci confondono in una estasi pura e appassionata, sono degli Ostrogoti, assai rispettabili nel loro ascetismo, ma commerciabili mai, perché manca loro quel buon gusto col quale gli abili sanno mettere quel che manca, per rendere grate al palato le produzioni dell'arte loro» | «Il Caffè della Nouvelle-Athènes un giorno vivrà nella storia dell'arte parigina come vivrà nella cronaca dell'arte fiorentina il Caffè Michelangiolo» | 1859 «Mentre accanitamente si battagliava in arte […] sopraggiunse il 1859 nella qual epoca, sembrandoli poco l'afferrare un brando per salvare l'Italia, [Telemaco Signorini] afferrò un cannone e si arruolò nella prima batteria degli artiglieri toscani. Dire delle sue peripezie militari non è qui mestieri, i toscani le conoscono una ad una e ne ridono ancora insieme a lui. Possiamo però assicurare che si nojò moltissimo ma fece inappuntabilmente il suo dovere» | 1862-1863 «[Jean-François Millet] il pittore della sofferenza e della povertà […] caldamente innamorato dell'arte, egli se ne è valso per sfogare l'immensa carità che lo animava per tutti gli infelici, e rappresentare il loro dolore che egli faceva suo. Tutta la serie de' suoi studi e delle sue tele è dedicata ai lavoranti della campagna, che egli riproduce tali quali, con le loro lacere vesti, con le loro mani tre volte callose, e con le fronti depresse e rassegnate. Egli con questi esemplari ci dice che la gente soffre e lavora troppo e che un giorno ne risentiremo le conseguenze» | 1878 «L'Italia, per quanto male se ne dica, non è mai l'ultima del cammino del progresso, ne produsse un'altra – novità artistica – che ebbe nascita a Firenze […] benchè gli elementi che compongono queste riunioni di coraggiosi artisti sieno differenti perché frutto di altri climi e tradizioni, pure nel fondo si assomigliano, giacché ad essi dà vita uno stesso principio, lo studio indefesso del vero, la guerra a morte a tutti i sistemi accademici» | «[…] non sapevo che mi sarei ritrovato in quel gran centro del pensiero umano, a rivivere la vita dell'artista e ad avvicinare una società di pittori che si trovavano in mezzo alle privazioni e alla lotta, spinti dalla necessità delle nuove forme che s'impongono al pensiero moderno; disprezzati dalla turba, offesi e conculcati dalle autorità, ma che pur seguitano nella loro via, animati dallo spirito degli apostoli, che loro impone di cercare il nuovo vero per sentieri sconosciuti alla massa di soddisfatti» | 1887 «Ho avvicinato della celebrità del giorno, il gran Francesco Crispi, fino all'ardente socialista Andrea Costa, un fottio di onorevoli, ma di onorevole non ho scoperto nulla, ma bensì il contrario e sono partito con un tal puzzo di merda del naso che ancora non mi abbandona. […] lasciare a cinquant'anni vicini a casta semplicità di una vita intemerata per le basse glorie del moderno Campidoglio, non è cosa da persone come sono io, abituato a veder molte bassezze umane, ma non ad inchinarmi di faccia ad esse» | 1886 «[…]cominciatosi in questo modo a far qualcosa, subito dovevasi trovare il verso di non fare nulla; perciò all'idea giusta, razionale, facile della collocazione delle cantorie nella sala maggiore del nostro Museo Nazionale, si va ora sostituendone un'altra che è quella di creare una raccolta-museo dell'Opera del Duomo, della quale il principale ornamento sarebbero appunto questi due insigni lavori, che per tale tronerebbero a ricasare sotto la giurisdizione ecclesiastica, dopo essere stati secolarizzati dal vandalismo di quei medesimi alla cui custodia erano stati prima d'ora affidati. Abbiamo già purtroppo subita la vergogna impostaci dal biglietto a pago nei nostri musei, nel passato concessi liberamente alla curiosità intelligente d'ogni visitatore: speculando così sulla bellezza della città nostra e prostituendo a pago ciò che abbiamo di meglio […] ed ora che il vendere le proprie bellezze, con la tessera d'entrata, riscalda le menti anche dei sagrestani dell'Opera del Duomo, si almanacca la formazione di un museino speciale per tirar fuori qualche liretta al forestiero con l'esca del nome e dei lavori di questi antichi e venerati maestri» | 1891 «[…]il socialismo per trionfare non ha bisogno di armare ma ha bisogno di disarmare; non sono i fucili che devono procurarsi ma i cuori; non sono gli operai che devono cercare le armi per uccidere dei proletari in divisa chiamati soldati, ma sono i proletari in divisa che devono restituire quegli strumenti di inutile offesa a quelli che loro li hanno consegnati» | 1891 «[…]a parer mio il socialista deve saper morire per le sue idee, non deve mai saper ammazzare; inquantoché la legge che non è coscienza ma forza, che non è amore ma imperio, non sia né possa essere la nostra»

RITRATTI DI DIEGO

La persona e il critico dal punto di vista degli altri

di Camilla Moscardini

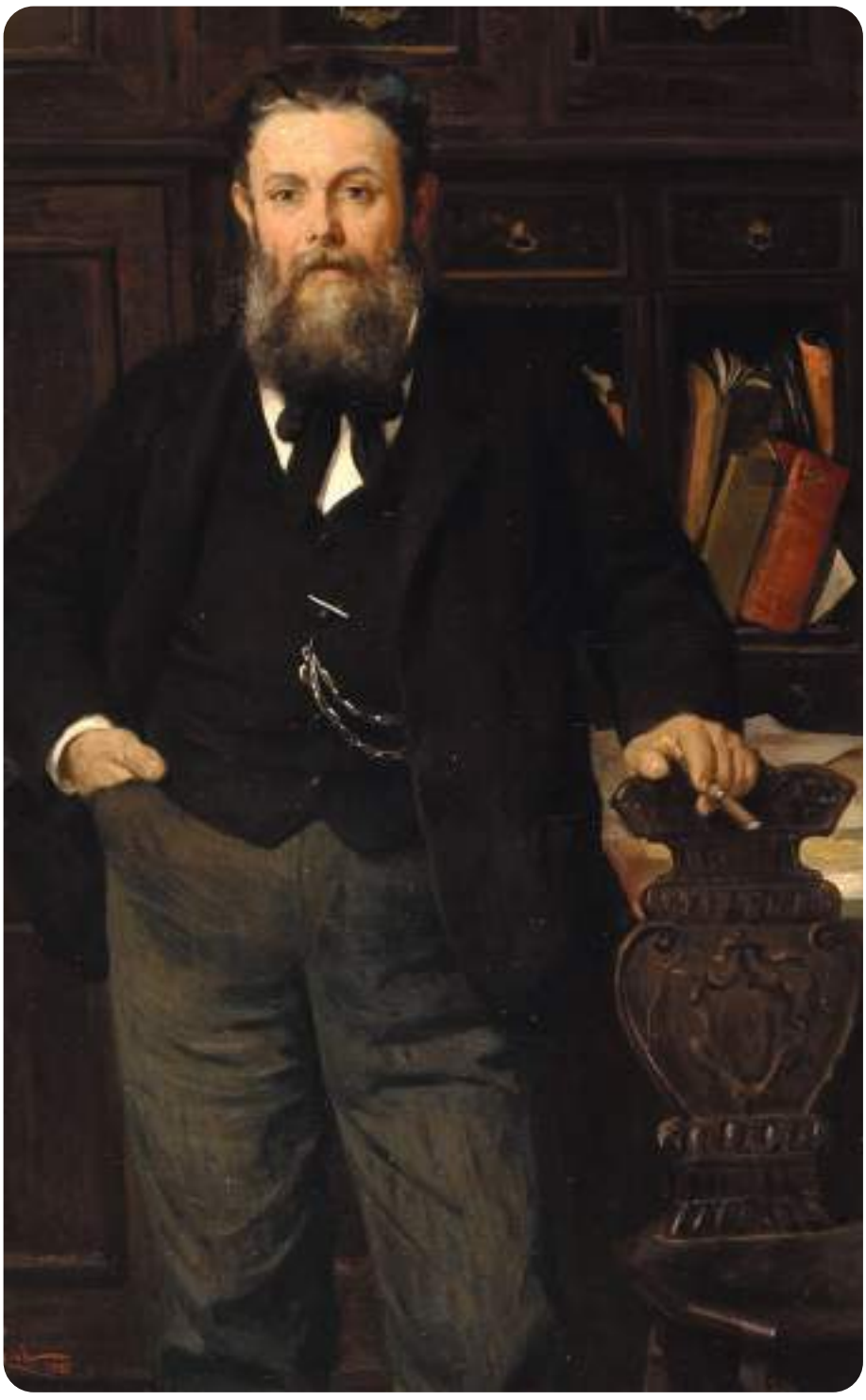
La figura di Diego Martelli rappresentò un elemento centrale nello sviluppo della carriera di molti artisti. Critico brillante e amico personale di molti di loro, fu da questi ritratto spesso. Proprio il legame confidenziale e di sincera amicizia che legò Martelli ad artisti come Giovanni Fattori, Edgar Degas, Federico Zandomeneghi, fu il motore che mosse la realizzazione di questi dipinti; spesso sullo sfondo di ambienti realmente frequentati, attraverso di essi si intravede uno spaccato del rapporto che lega il critico ai vari artisti frequentati dal punto di vista privilegiato di uno degli attori principali. Molti dei ritratti in questione confluirono, per volontà e iniziativa dello stesso critico, nella sua collezione personale. Non fu il caso però dei due realizzati da Edgar Degas, che il critico non riuscì mai a convincere a farsi cedere[1]. Non è certo quando per la prima volta i due si conobbero e probabilmente vennero in contatto in uno dei viaggi di Degas in Italia. Durante il soggiorno del 1856 Degas aveva avuto modo di frequentare il Caffè Michelangiolo e il gruppo di artisti e personaggi che lì si riunivano, tra cui il critico, come attesta Telemaco Signorini[2]. La conoscenza si tramuterà in un rapporto di amicizia sincera solo con i successivi viaggi di Martelli a Parigi, in queste occasioni la relazione umana e la stima per l'artista cresceranno in Martelli di pari passo. Nel soggiorno parigino del critico tra il 1878 e il 1879, in occasione dell'Esposizione Internazionale Degas ritrae Martelli in due versioni, molto simili fra loro, oggi conservate alla National Gallery of Scotland di Edimburgo e al Museo National de Bellas Artes di Buenos Aires. Nelle due tele emerge la grande qualità di ritrattista del pittore, capace di cogliere il carattere e l'atteggiamento del soggetto da un punto di vista personale e unico. Facendo uso di una composizione particolare che coglie il critico da uno scorcio dall'alto, mentre è seduto in posizione precaria a braccia conserte, non vi è nessuna volontà di essere lusinghiero, piuttosto molto fedele alla realtà. Niente è, però, casuale nel dipinto di Degas: molte sono le ore trascorse nell'appartamento affittato dal critico, come testimoniano i numerosi studi preparatori; molti sono i riferimenti alla vita e alla professione del soggetto, inseriti con cura nella composizione. Sebbene risultino disseminati in maniera disordinata, le carte sopra il tavolino, il calamaio, la pipa e lo zucchetto, tipico copricapo indossato dal critico, sono tutti elementi distintivi che restituiscono un'immagine fedele e precisa. Un esempio di questa capacità di seminare indizi in modo velato e intelligente è celato proprio nella tipologia della seduta sulla quale sta Martelli, una sedia Savonarola[3], che costituisce un rimando alla sua città natale. Il quadro oggi a Edimburgo

Edgar Degas, Ritratto di Diego Martelli, 1879 ©Wikimedia Commons

venne esposto alla successiva mostra degli impressionisti a Parigi, dove era presente anche un altro ritratto del critico fiorentino: quello realizzato da Federigo Zandomeneghi.
Eseguito a partire dagli ultimi mesi del 1878 e terminato nel 1879 durante lo stesso soggiorno di Martelli a Parigi, come riportato nelle lettere a parenti e amici, il dipinto risente notevolmente, nell'impianto compositivo, dell'opera di Degas; in particolare, il paragone più calzante è quello con *Henry De Gas con la nipote Lucy*, realizzato tra il 1875 e il 1878 durante uno dei soggiorni a Napoli dell'artista francese. Zandomeneghi fu sempre piuttosto critico riguardo alla riuscita del quadro in questione, al contrario di Martelli che insistette affinché entrasse nella sua collezione personale, come poi avvenne diversi anni dopo, nell'agosto del 1895. Proprio in occasione dell'Esposizione scriveva infatti: «Finiremo col rammentare due ritratti del Zandomeneghi considerati da un punto di vista molto originale, ed uno dei quali specialmente assai riuscito. Noi che abbiamo molte buone ragioni per conoscere i ritrattati proviamo un interesse grandissimo nel considerare lo spirito intimo che esiste in queste due opere in cui il morale per così dire della persona è espresso colla stessa evidenza dei tratti fisici»[4].
Un altro ritratto raffigurante Martelli dello stesso artista, confluito anch'esso nella collezione personale del critico, è quello risalente al periodo tra dicembre del 1869 e gennaio del 1870 a Firenze, mentre questi soggiornava a Casa Martelli in occasione della Promotrice fiorentina, nella quale esponeva tre dipinti. Raffigura il critico da un punto di vista molto familiare per chi lo frequentava, seduto allo scrittoio, assorto sulle sue carte, in abiti da camera e papalina. Ripreso frontalmente tra due piani inclinati, lo scrittoio e la libreria, risulta essere una delle tele più riuscite del pittore veneziano, libera da schemi precostituiti e assolutamente originale[5].
Se Zandomeneghi rappresenta il lato serio e ufficiale del critico, Giovanni Boldini lascia trasparire il lato personale e *bohémienne* del Martelli amico: ritratto seduto in terra sul tappeto di uno studio d'artista, tra telai e vari elementi da pittore, il soggetto si rivolge direttamente all'amico che lo sta ritraendo[6]. Datato tra il 1864 e il 1870, venne eseguito probabilmente nella tenuta di Castiglioncello di Martelli, dove fra l'altro sono riconducibili i ritratti del nostro critico di un altro tra gli artisti a lui più vicini, Giovanni Fattori. Il pittore della "macchia", a più riprese fece di Martelli il soggetto di quadri o incisioni, come del resto del paesaggio o dei frequentatori della tenuta di famiglia, divenuta stabilmente luogo di soggiorno di artisti che a lui gravitavano intorno. Uno di questi dipinti lo vede ritratto seduto

Giovanni Fattori, Diego Martelli a Castiglioncello, 1867 ©Wikimedia Commons

su una *chaise longue*, assorto nella lettura di chissà quale libro appoggiato sul leggio che gli sta di fronte, sigaro in bocca e basco rosso in testa; sembra che nessuno possa turbarlo nella calma di una fresca e luminosa pineta. Opera di grande fortuna critica, è un perfetto esempio della pittura per "macchie di colore", organizzata secondo un serrato digradare di piani. La figura del critico ben si intona alla luminosità diffusa della pineta, mentre piatte pennellate descrivono i raggi che filtrano dalle chiome degli alberi sul terreno; in secondo piano un giovane, ridotto a mera campitura cromatica, riposa seduto, mentre sullo sfondo si intravede il mare, una striscia di azzurro intenso, insieme ad un edificio bianco e rosso, puro volume geometrico[7]. Altro ritratto realizzato nello stesso periodo sempre nella tenuta di Castiglioncello è il dipinto *Diego Martelli a cavallo*, conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, nel quale figura a cavalcioni su Trimpellone, il suo cavallo. La posa è statica; il punto di vista mostra un rigido profilo colto dal basso, mentre la sagoma scura dell'uomo risalta con decisione sullo sfondo chiaro di rada vegetazione e di un pagliaio, eseguiti con rapide pennellate di colore. Una fotografia del 1865 lo vede ritratto proprio sullo stesso cavallo in riva al mare a Castiglioncello, a conferma di quella che doveva essere una comune abitudine. Tra i dipinti oggi esposti alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze è presente un altro ritratto opera di un intimo amico di Martelli, Francesco Gioli. La loro amicizia è ampiamente testimoniata nei carteggi e proprio in uno scambio di lettere tra i due si fa riferimento a un ritratto cui Gioli sta lavorando, per il quale chiede a Martelli di raggiungerlo in modo da procedere con il dipinto[8]. Si tratta di un'opera di grande formato a figura intera, ufficiale e celebrativo, che raffigura il critico all'età di quarantasei anni, in piedi e appoggiato al dorso di una sedia, con in mano l'immancabile sigaro e circondato da libri e carte. Il dipinto, dopo la morte di Martelli e per sua espressa volontà, venne destinato alla Congregazione di Carità, dove era esposto insieme a opere donate da diversi benefattori nella Sala delle Adunanze, fino alla soppressione della Congregazione stessa; per anni conservato nei depositi di Palazzo Vecchio, è stato poi riunito al resto del lascito Martelli a Palazzo Pitti.
Sempre nello stesso museo troviamo un ritratto di autore ignoto con un giovane Diego diciottenne, parte del nucleo familiare, uno dipinto da Edoardo Gelli, esposto nel 1886 alla Kunsthaus di Vienna, e altri due di Cesare Ciani, probabilmente nella tenuta di Castiglioncello, che lo mostrano anziano, stanco e provato dalle difficoltà economiche; si tratta degli ultimi ritratti in vita del critico.
Infine, un'opera scultorea gli sarà dedicata dopo la morte in occasione, nell'aprile del 1901, per celebrarne il ricordo: si tratta di un busto scolpito da Cesare Fantacchiotti, la cui fusione in bronzo era stata realizzata grazie al contributo dei suoi amici, che ne avevano anche deciso la collocazione



Giovanni Boldini, Ritratto di Diego Martelli, 1864-1870 ©BCS

vicino agli altri capolavori della collezione Martelli negli Appartamenti di Eleonora a Palazzo Vecchio, luogo nel quale avevano inizialmente trovato sistemazione i lasciti del critico alla Città di Firenze[9].
Tutti questi ritratti ci restituiscono l'immagine di uno studioso serio e appassionato, ma anche di un Martelli amico e confidente, figura di supporto coinvolta nelle loro vite; essi ne tramandano il ricordo e celebrano la sua importanza quale una delle figure più importanti della critica d'arte italiana dell'Ottocento.

In alto: Francesco Gioli, Ritratto di Diego Martelli, 1885 ©BCS
In basso: Federico Zandomeneghi, Ritratto di Diego Martelli, 1870 ©BCS

[1] In una lettera del novembre 1894 Martelli, tramite l'amico Zandomeneghi, espresse a Degas la volontà di riunire il ritratto in questione alla propria collezione personale, richiesta disattesa poiché l'autore era fortemente autocritico sulla riuscita del dipinto. Nonostante i successivi tentativi di Martelli egli non riuscì mai nell'intento. Cfr. Dini 1979, pp. 22-23.
[2] Si veda Signorini 1893.
[3] Sedia tipica del Rinascimento italiano, prende il nome dal frate domenicano Girolamo Savonarola, che fu lettore e poi priore nel convento di San Marco a Firenze, nel quale si conservano esemplari di questa tipologia. Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/savonarola/> (05.11.2023).
[4] Dini 1989, p. 410.
[5] Ivi, p. 399.
[6] Oltre al quadro descritto, conservato nella Galleria di Arte Moderna di Palazzo Pitti, si conoscono altri due ritratti di Martelli realizzati da Boldini, dei quali uno in collezione privata, raffigurante Martelli a Castiglioncello e datato 1866, l'altro presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano e datato tra il 1870 e il 1899, nel quale il pittore ritrae in primo piano il volto del critico.
[7] E. Spalletti, *Scheda 53*, in *Giovanni Fattori* 1987, p. n. n.
[8] La lettera del 31 marzo 1887 riporta: «Non avendoti più visto martedì per venire da me a posare ed avendo domandato alla signora Ernesta quando tornavi in qua e non sapendo essa nulla di preciso mi rivolgo a te pregandoti di volermi dire quando pressa a poco potresti disporre di qualche giorno. Devo muovermi per qualche giorno ho da fare cose ma però posporrei a tutto questo per il tuo ritratto perché sento che in questo momento ne ho proprio voglia. Due righe ti prego tuo aff. Cecco». *I disegni della collezione di Diego Martelli* 1997, p. 49.
[9] Ivi, p. 44.

MARTELLI CRITICO

I presunti "ritardi" sull' Impressionismo

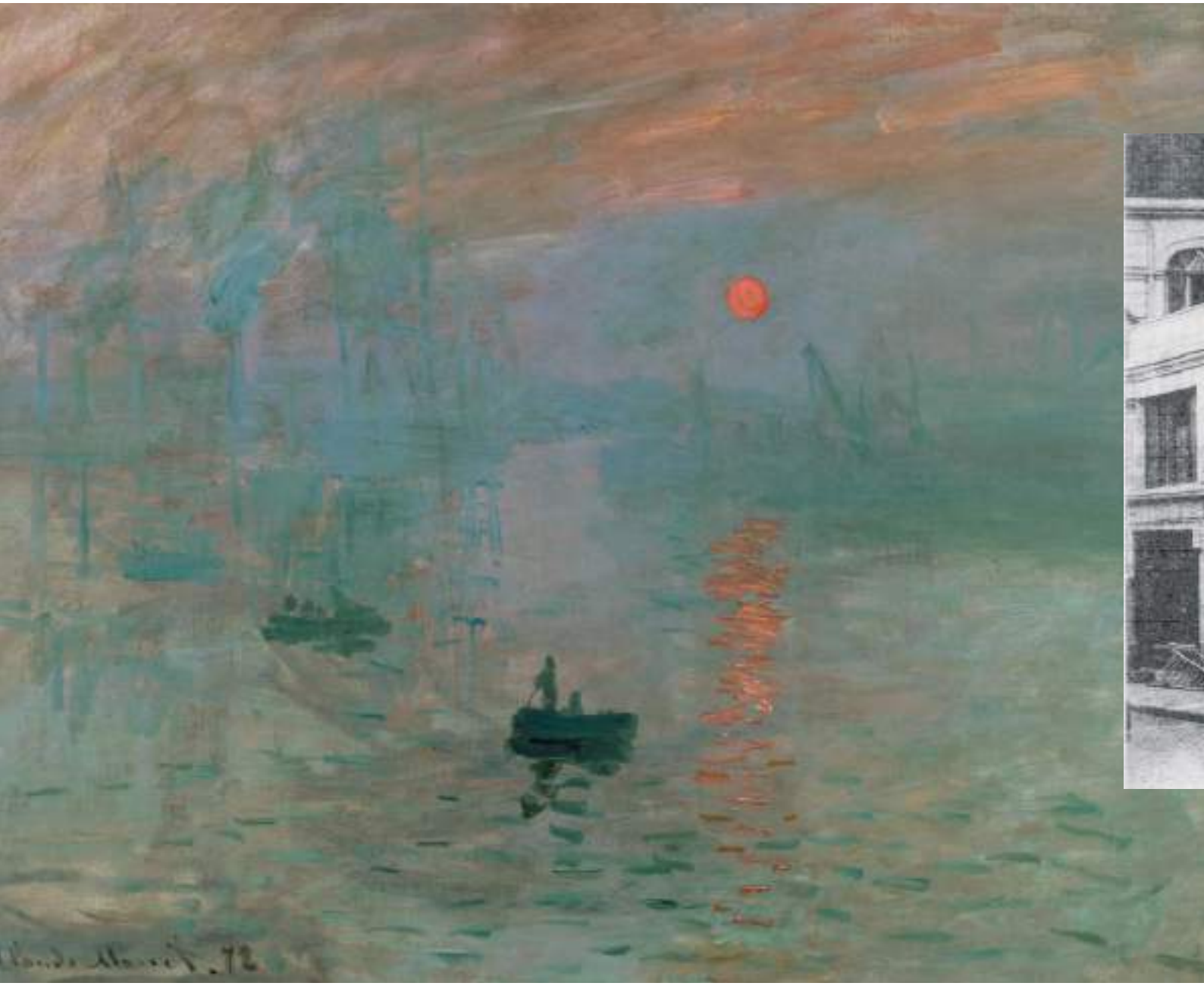
DI EMANUELA BRUNO

Il ruolo che l'Impressionismo riveste all'interno del pensiero critico martelliano è fondamentale: dal costante paragone con i macchiaioli, al riconoscimento dei suoi aspetti innovatori e peculiari.Questa caratteristica, ormai ampiamente riconosciuta, attraversò una zona d'ombra, in relazione alle "accuse" di immaturità critica che a posteriori sono state rivolte contro Martelli, che durante i primi tre viaggi parigini (1862, 1869, 1870) avrebbe dimostrato una disattenzione proprio verso questi particolari artisti francesi. Tutto questo deve essere *in primis* inquadrato storicamente, ricordando, innanzitutto, che tra il 1869 e il 1870 la diffidenza dei critici, la poca considerazione del pubblico e l'isolamento che vivevano questi artisti, portarono ad una scarsa circolazione delle loro idee, sia all'interno, sia all'esterno dei confini nazionali. Gli stessi impressionisti incominciarono allora ad allargare i rapporti interni tra loro: «i più giovani riconoscono a Manet che esce dal suo austero isolamento per accostarsi alle sperimentazioni en plein-air di Monet e Renoir, un ruolo di caposcuola, ed il manipolo dei contestatori si avvia ad acquistare una consistenza ed una compattezza che, se pure di breve durata, sarà fervido di conseguenze per la storia futura delle esposizioni collettive»[1]. Il cosiddetto "ritardo" che Martelli dimostra nella conoscenza, nello studio e nell'apprezzamento dei pittori francesi, va quindi inquadrato «in un generale disinteresse ed in un reale isolamento troppo spesso sottovalutato come dato storico, per la soggezione ad una storiografia che tende a ribaltare sul passato criteri interpretativi contemporanei»[2]. La presenta dei futuri pittori impressionisti ai due Salon del 1869 e del 1870 fu ampia e importante. Sempre nel corso dello stesso storno di anni, e nello specifico nel 1870, Martelli fu in stretto contatto con esponenti dell'ambiente artistico parigino come Raffaello Jacquemin,

Collezione Martelli, Firenze © Archivio Fotografico Uffizi

Georges Lafenestre e Marcellin Desboutin; da non dimenticare anche la sua presenza, come ospite, in casa di De Nittis a Saint-Germain-en-Laye. Date queste ulteriori premesse, è più esatto concludere che «la *nouvelle peinture*, in quel momento ai suoi albori, non aveva ancora attrattive per lui, giacché il suo gusto [...] rimaneva saldamente ancorato ai principi del naturalismo, con forti venature sociali, del quale egli oramai era perfettamente in grado di tracciare profili storici e genealogie artistiche, avendone individuato sia i precursori (i *barbizonniers* da Daubigny a Millet), sia i capiscuola moderni, riconosciuti in Courbet e nell'amatissimo Corot, giudicato al tempo stesso 'antico' e 'moderno'»[3].
È utile soffermarsi, sempre nell'ottica storico-critica del suo avvicinamento all'Impressionismo, anche sul progressivo evolversi della sua visione artistica negli otto anni che vanno dal 1870 al 1878: dalla promozione della pittura toscana più innovatrice (i macchiaioli), al naturalismo con una forte accentuazione contenutistica, per poi evolvere la sua visione verso problematiche formali, come si evince nello specifico nelle due conferenze del 1877 *Su l'Arte* e *Sull'Arte antica e moderna*. Soprattutto quest'ultima è interessante, perché nel manoscritto autografo erano contenute le trascrizioni di una lettera ricevuta da Zandomeneghi – in parte successivamente cancellata e non letta al pubblico –; in queste righe c'è la testimonianza

delle prime notizie, in terra natia, sugli impressionisti, nonché il parere negativo di Zandomeneghi e dimostrano le effettive conoscenze di Martelli su questa pittura in quegli anni[4]. Le due conferenze sono importanti per capire come l'attenzione del critico fosse in quel momento «concentrata su un approfondimento di problemi formali che spingeva i suoi pensieri oltre i confini di quel contenutismo naturalista che fino ad allora lo aveva occupato in modo pressoché esclusivo»[5]. Da tutto ciò si evince come, già a partire dal 1877, andavano maturando categorie critiche nuove, che a contatto con l'Impressionismo «giunsero a una compiuta definizione fino a determinare una chiara visione critica sull'autonomia dell'arte che gli consentì di superare la solida struttura naturalista delle sue concezioni precedenti e, quindi, di giungere alla piena comprensione della pittura impressionista»[6]. Tutte queste letture a posteriori della critica martelliana si uniscono alla consapevolezza del critico stesso che, nella sua profonda onestà intellettuale, non ha mai negato, ad esempio, il suo iniziale giudizio negativo nei confronti delle opere di Manet, parere in seguito ribaltato; inoltre, egli fu anche acuto nel distinguere la sua arte da quella degli impressionisti veri e propri. Alla morte del pittore, ne fece la commemorazione – apparsa sul «Fieramosca» del 6 marzo 1884 –; qui esprime come la pittura di Manet «non attinge punto le sue qualità intrinseche dalla novità e dall'avvenire, mentre lo impressionismo è quasi tutto nel nuovo, perché deriva da una nuova percezione del colore, quasi da un fatto nuovo della retina e dei centri sensori che a questa retina modificata son legati. Manet è invece un gran pittore della macchia larga, schiettamente affermata nei chiari e negli scuri, come l'hanno veduta i Veneziani, Velasquez [...] il Goya [...]. Molteplici toni paonazzetti del Manet tiepoleg-



Nella pagina precedente: elaborazione grafica da Jean-François Millet, Le spigolatrici, 1857
Claude Monet, Impressione, levar del sole, 1872 ©Wikimedia Commons

giano, e sotto alla trascuratezza apparente di una tavolozza da imbianchini, si disegnano rigidi e robusti i contorni di un forte disegnatore»[7]. Dopo questa analisi critica, il giudizio di Martelli nei confronti del pittore, non poté che essere uno solo: «egli è fra gli ultimi grandi maestri del passato e sulla porta dei grandi maestri dell'avvenire»[8]. Ormai maturata appieno la portata di tutto il movimento impressionista – dopo aver visitato anche le sale della ormai celeberrima Quarta Collettiva –, Martelli nel 1879 tenne la famosa conferenza presso il Circolo Filologico di Livorno, stampata l'anno successivo presso la Tipografia Vannucci di Pisa. Dopo aver individuato le caratteristiche peculiari e innovative, la rivoluzione del pensiero e dell'occhio tipiche del movimento francese, Martelli arriva al superamento della concezione neoquattrocentesca del disegno di chiara derivazione purista[9]: «Il disegno non appartiene più alla sola sensazione della vista, ma passa invece in parte alla sensazione del tatto, e resulta come l'espressione grafica e matematica delle misure [...] il disegno è l'astrattezza delle forme, di cui considera i limiti e le proiezioni, prescindendo dalla luce che le inviluppa e dal colore che le riveste»[10].

Ricalcando le parole dello scrittore Duranty, il critico così elabora ciò che ha individuato con acuta osservazione: «d'intuizione in intuizione [gli impressionisti], sono giunti, a poco alla volta, a decomporre la luce solare nei suoi raggi, ne suoi elementi, ed a ricomporre la sua unità per l'armonia generale delle iridazioni che spandono sulle loro tele.

Dal punto di vista della delicatezza dell'occhio, della sottile penetrazione del colorito, è un risultato straordinarissimo»[11].

[9] Cfr. *I disegni della collezione di Diego Martelli* 1997, p. 10.
[10] Martelli, Boschetto 1952, p. 107.
[11] Ivi, pp. 108-109.

[1] Cinelli 1999, p. 104.
[2] Ivi, p. 107.
[3] Spalletti 1996 (a), p. 100.
[4] Spalletti 1996 (b) , pp. 136-137.
[5] Ivi, p. 137.
[6] Ivi, p. 143.
[7] Martelli, Boschetto 1952, p. 121.
[8] Ivi, p. 123.

Café de le Nouvelle Athènes, Parigi, 1800 ©Wikimedia Coomons
A destra: elaborazione grafica da Federico Zandomenighi, Al mattino, s.d.

Il Legato Martelli a Pitti

Rinnovamento artistico tra pittura di macchia e Impressionismo

di Caterina Innocenti

«Lego alla città di Firenze ogni oggetto d'arte che si troverà in casa mia all'epoca della mia morte; perché questi oggetti vengano collocati nei Musei della mia città, dalla quale non dovranno essere mai asportati»

Con il testamento redatto il 31 gennaio del 1894 Diego Martelli destinava alla città di Firenze la sua collezione di opere d'arte, importante eredità culturale che avrebbe presto costituito la ragion d'essere e il nucleo primigenio della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.
Martelli muore due anni dopo la redazione del legato, il 10 novembre 1896, nella casa di via del Melarancio 3. Attorno a lui si stringono gli amici: compagni dell'impegno politico e intellettuale, autori dei capolavori conservati nella collezione di via del Melarancio e protagonisti della poetica macchiaiola. Sono presenti i pittori Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Niccolò Cannicci, Luigi e Francesco Gioli, insieme agli scultori Augusto Rivalta e Cesare Fantacchiotti, il giovane pittore livornese Vittorio Matteo Corcos e l'amico mineralogista Gustavo Uzielli. Martelli nel dettare le sue ultime volontà non include un elenco delle opere possedute; proprio per questo motivo Luigi Billi, Carlo Rosselli e Piero Ginori sono incaricati dal Comune di Firenze di stilare un inventario dei beni. In esso sono indicati 93 manufatti artistici che costituiscono una collezione più volte descritta come "su misura", poiché racchiude compiutamente la fine sensibilità del collezionista, felice esito delle sue amicizie al Caffè Michelangiolo e del mecenatismo a Castiglioncello. Il lascito rappresenta la testimonianza fondamentale dello sforzo intellettuale di Martelli: sollevare a dignità sovranazionale il movimento artistico macchiaiolo, posto a confronto col *ton gris* dell'Impressionismo. Il critico espone i progetti in merito alla raccolta delle opere in una lettera inviata a Francesco Gioli, datata 13 ottobre 1878: «Ho trasportato a casa mia, e collocato alle pareti, quasi tutte le cose di Fattori; e le ho messe accanto a due pitture francesi, che una di Pissarro ed una del Moureau, molto bellina. Però mi conforta il pensiero che le cose del nostro Gianni, ed anche uno studietto del Nappa Cane, ci stanno bene a fianco; e dimostrando la vera stoffa d'artista che il Fattori possiede. Da questo mi è venuta l'idea di fare una piccola raccolta, internazionale, di impressionisti, ed ho scritto a Fattori perché lui mandi un pezzo di tela, o di tavola dipinta dal vero di Cannicci, di Signorini, e di Ferroni; e lo stesso dico a te e ad Eugenio [...]»[1].
Martelli era rimasto affascinato dall'Impressionismo durante i suoi viaggi a Parigi e ne aveva parlato con toni entusiastici nella celebre conferenza tenuta al Circolo filologico di Livorno nel 1879, descrivendolo come «una teorica nuova che dipende da un modo diverso di percepire la sensazione della luce e di esprimere le impressioni»[2]. Nella collezione presso Palazzo Pitti le tele impressioniste risaltano per le sapienti variazioni dei toni di luce, come nel caso dei due quadri di Camille Pissarro *Approssimarsi della bufera* (1877) e *Il taglio della siepe* (1878), che Martelli aveva notato a Parigi e aveva inviato alla mostra della Società Promotrice delle Belle Arti di Firenze del 1879, per poi ac-

Federico Zandomenighi, A letto (fanciulla dormiente), 1878 ©BCS

quistarli personalmente a seguito dello scarso successo ricevuto durante l'esposizione. Nei suoi scritti Martelli descrive Pissarro «un po' più rêveur forse a causa dell'età un po' avanzata, è però egualmente forte [...] aspro sempre e monotono nella fattura si direbbe ch'egli versi la piena della sua rabbia come quella della sua onestà in tutti i suoi quadri»[3]. L'unico impressionista italiano citato dal critico nella conferenza del 1879 è il suo intimo amico Federico Zandomeneghi, frequentatore del Caffè Michelangiolo e di Castiglioncello, il quale si era trasferito a Parigi nel 1874 su consiglio proprio di Martelli. Zandomeneghi è presente nella collezione con *Una pipa* (1870 ca.), *Bastimento allo Scalo* (1869) e con due celebri ritratti di Diego Martelli, l'ultimo dei quali (*Ritratto di Diego Martelli*, 1879) risente dell'influenza della pittura francese e, in particolare, della tecnica di Edgar Degas.

Sono presenti anche *Lungo la Senna. Figura femminile seduta lungo la Senna* (1878) e *A letto* (1878), entrambi portati a Firenze da Martelli per essere esposti alla già citata mostra della Promotrice fiorentina. Nonostante la speranza di Diego che i quadri fossero compresi e apprezzati dalla critica, essi ricevono aspre critiche; *A Letto*, in particolare, è giudicato negativamente per il soggetto poco aggraziato e di gusto quasi *voyeuristico*. L'ultimo rappresentante dell'Impressionismo presente nella collezione è Alphonse Maureau con il piccolo quadro *Sulle rive della Senna, paesaggio fluviale* (ante 1870), già presente nella mostra impressionista parigina del 1877 e lodato dal critico Flor O'Squarr.

Accanto alle opere impressioniste trovano spazio numerosi disegni e quadri macchiaioli. I paesaggi sono spesso dipinti *en plein air* con uno sguardo sincero nei confronti della natura; essi costituiscono il nucleo più importante della collezione.

Di particolare rilievo sono le opere di Giuseppe Abbati, di Giovanni Fattori (soprattutto quelle del periodo di Castiglioncello), di Niccolò Cannicci, di Francesco Gioli e di Raffaello Sernesi (per esempio, *Sull'aja, paesaggio rurale* del 1865 testimonia l'ultima estate di Sernesi a Castiglioncello). Oltre ai paesaggi, nella collezione di Martelli sono presenti alcune pitture di figura come *I monelli* (1861 ca.) di Raffaello Sernesi, *La passeggiata in giardino* (1864) e *Busto di contadina* (1872-1873) di Silvestro Lega; quest'ultimo risale ai primi anni Settanta e, pur nell'ingenuità dei tratti, dimostra una tenera espressività. Silvestro Lega è un artista particolarmente apprezzato da Martelli, che nel 1885 nell'articolo sull'editoriale *La Commedia Umana* mette in luce le affinità tra la sua pittura e quella impressionista, spiegando che «ne' suoi studi arieggia molto alla serena gajezza degli impressionisti francesi» sebbene «nella chiara gamma delle sue tonalità nessuno riconoscerebbe il bisbetico atrabiliare, che invoca la ghigliottina come l'unica panacea, veramente efficace, a medicare i mali dell'umanità sofferente»[4].

All'interno della collezione è da ricordare anche l'imponente *Bagno fra gli scogli* (1868) di Vincenzo Cabianca, presentata alla Promotrice fiorentina del 1867, apprezzata da Martelli ma aspramente criticata da Signorini, che, nel recensire la mostra, dell'opera scrive: «Nel suo quadro *un bagno fra gli scogli*, ha con una impudenza inaudita, falciata una tela di una bella grandezza, rappresentando in un modo aggressivo delle donne (come le chiama lui) cotte come dei mattoni, sporcate di una tinta, che Cambronne solo o Victor Ugo avrebbero il coraggio di nominare, e sotto un cielo, (poiché deve essere un cielo quello che è sopra) così peso e mancante d'azoto e fra degli scogli così stracottati e neri, da fermare il pubblico è vero, ma come una fucilata ferma un galantuomo che passa per la sua via»[5].

È possibile riconoscere il moderno sguardo controcorrente di Martelli anche nella selezione delle sculture presenti nella collezione; tra queste vi sono *Nanà. Giovane donna nuda* (1881 ca.) di Adriano Cecioni e *Voto contro natura* (1860-1870) di Salvatore Grita, che denuncia, con crudo realismo, la consuetudine di rinchiudere in convento le ragazze nubili rimaste in stato "interessante".

Un ultimo e curioso nucleo del lascito Martelli presente a Palazzo Pitti è quello ereditato dalla zia materna Candida Quirina Mocenni Magiotti, vivace intellettuale, protagonista dei salotti della Firenze tra Sette e Ottocento, amica intima di Silvio Pellico, Giuseppe Mazzini, nonché amante di Ugo Foscolo – la "Donna gentile". Diego eredita un ritratto di Quirina e un ritratto di Ugo Foscolo, memoria di un fugace amore tra i due; oggi i dipinti sono visibili nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti insieme al resto del lascito di Martelli. Dalla donna il critico riceve anche la casa di via del Melarancio e un importante carteggio, oggi presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze.

Dopo la presa in consegna da parte del Comune di Firenze, le opere della collezione di Diego Martelli trovarono posto a Palazzo Vecchio nel Quartiere di Eleonora, in attesa di una collocazione definitiva. Dopo alcune ipotesi e sistemazioni provvisorie, l'11 giugno 1924 Firenze inaugura la Galleria d'Arte Moderna posta all'ultimo piano di Palazzo Pitti.

Come anticipato, la collezione Martelli costituisce il cuore del patrimonio ottocentesco della galleria appositamente istituita; inizialmente, infatti, sottolinea importanza del lascito l'allestimento della Sala Martelli. Attualmente, la maggior parte delle opere della collezione sono conservate nella Sala 11 della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

---

* Citazione in apertura tratta da: Archivio della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze, Testamento di Diego Martelli, 31 dicembre 1894.

[1] Biblioteca Marucelliana di Firenze, Carteggio Martelli, C.Ma. 557.F.20, Diego Martelli, Lettera a Francesco Gioli, Parigi, 13 ottobre 1878, c. 1r. Il carteggio è oggi consultabile sul sito della Fondazione Memofonte.

[2] Martelli, Boschetto 1952, p. 106.

[3] Ivi, p. 112.

[4] Martelli 1885, pp. 12-13.

[5] Signorini 1868.

Vincenzo Cabianca, Bagno fra gli scogli, 1868

Di-SEGNi di MACCHia

Riflessioni sulle carte della collezione di Diego Martelli

di Marta Spanò

Come le tracce di un *lapis* suggeriscono intenti e sentimenti che danno forma a un'idea piuttosto che a un brano di realtà, analogamente, la lettura dei disegni della collezione di Diego Martelli individua lo spazio che la poetica della macchia occupa nel panorama della storia dell'arte (inter)nazionale, mentre tra le linee risiede la possibilità di condurre lo sguardo verso nuovi orizzonti, di attraversare i confini di un'analisi stilistica della nuova sintesi analogica del vero e dei suoi artefici.
Parte integrante di quella raccolta "su misura" nata da una «meditata costruzione ideologica ed estetica»[1], le carte collezionate negli anni da Diego Martelli riflettono, ampliano e integrano la controparte pittorica. All'origine di ogni esperienza artistica, la pratica del disegno è espressione concreta della formazione di un artista, delle sue ricerche, quindi, di tutta quella serie di ragionamenti come di regole (più o meno accademiche) da cui origina il processo creativo; è il preludio di "opere finite", ma anche il coinquilino del colore nell'eterno conflitto tra la perfezione della forma compiuta e l'immediata espressione del sentimento[2]. Un dibattito che, nella fiorentina casa Martelli, era ben esemplificato dall'accostamento, figlio di intelligenza critica e affinità poetica, di opere d'impressione e opere di macchia: l'occhio poteva rimbalzare senza noia fra le vibranti pennellate di Camille Pissarro, Alphonse Maureau e Federico Zandomenighi e le ampie campiture cromatiche di Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini, Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi; in parte *souvenir* dei soggiorni parigini del critico toscano[3] e, nel complesso, esemplari dell'interesse (e dell'entusiasmo) riservato a tutto quel che, in pieno Ottocento,

Adolfo Bignami, Il guado, s.d.;
Giuseppe De Nittis, Pioppi nell'acqua, s.d.

accennava al progresso non convenzionale dell'arte.
Eppure, se per Martelli l'accostamento fra Impressionismo e macchiaioli era possibile, in virtù del comune studio del vero e della volontà di rottura con il purismo delle Accademie, per i pittori toscani non era altrettanto, dal momento che, come dichiarava nel 1867 Ferdinando Martini, «la macchia è falsa, ogni volta che non cade su di una superficie, cioè su di uno spazio limitato da linee, cioè definito con disegno»[4]. Cogliere *en passant* la realtà non permetteva studi preliminari, riflessioni sulla struttura compositiva dell'opera, in poche parole non lasciava tempo al disegno[5], la cui funzione costruttiva, di contro, era prioritaria e determinante all'interno del laboratorio della macchia.
Secondo questa direzione, nella loro essenzialità poetica, i disegni della collezione Martelli vestono i panni di documenti grafici, testimoni che sottolineano il "peso" di una tradizione impegnativa, quella italiana.
Un *fil rouge* che forse non si vuole recidere del tutto, ma di certo un insegnamento radicato al punto che sembra impossibile prescindere da esso (a maggior ragione se si considera che la rivoluzione macchiaiola si tentò sulla stessa terra battuta dai maestri del Rinascimento): dai contorni lineari di Giovanni Fattori, a volte analitici a volte sinteticamente espressivi, che circoscrivono e isolano cose e figure così plasticamente definite; al disegno energico che talvolta vira in scansione grafica netta e rigorosa di un Silvestro Lega convertito agli studi dal vero; alla matita che indugia nei fogli carichi di concentrazione plastica di Giuseppe Abbati; passando per le acqueforti di Adolfo Bignami e Telemaco Signorini, o per gli estetismi di Giovanni Costa e l'eleganza della semplificazione grafica (affatto estranea alla lezione di matrice giapponese) di Giuseppe De Nittis, le carte Martelli rivelano il ruolo che la pratica del disegno ha (ancora una volta) nel costruire e definire la plasticità dei volumi. Senza contare il fatto che racchiudono una possibile metodologia capace di far dialogare colore e segno grafico, vale a dire la complementarietà di disegno e pittura.
Il nucleo di disegni, seppur denuncia la sua «appartenenza a un movimento artistico ben individuato e criticamente condiviso»[6] (acquisendo in tal modo un valore di referente culturale), è percorso anche (forse soprattutto) da narrazioni poetiche di una realtà più raccolta, eco, sintomo e simbolo della quotidianità, dell'atmosfera domestica dei giorni a Castiglioncello, di quel microcosmo di cultura che vide nascere fra le linee delle comuni intenzioni di ricerca, amicizie e affetti da cui genera un lessico familiare, capace di trasformare quei disegni in vere e proprie «pagine di un diario intimo lontano dall'ufficialità»[7] del sistema dell'arte e dalla *facies* di pura sperimentazione artistica. Molto probabilmente fu proprio in virtù di tale dimensione intima e per-

Elaborazione grafica da Giuseppe Abbati, Monaco, s.d.

sonale che la raccolta grafica (esigua per quantità e qualità, se paragonata ai dipinti) non fu sistematicamente indicata nel lascito testamentario con cui il critico toscano, nel 1894, legò indissolubilmente la collezione (reliquie foscoliane comprese) ai Musei della sua città. La genericità dell'inventario, tuttavia, non costituì un limite all'importanza che la collezione Martelli rivestì per il capoluogo toscano. Sebbene le ragioni principali del legato risiedano nell'intenzione del critico di tutelare e valorizzare la memoria di una delle più intense (e storiograficamente trascurate) stagioni creative regionali, come dall'intento di affrancare i macchiaioli dall'ambito provinciale, l'indeterminazione del vincolo stesso si deve, con tutta probabilità, alla volontà di suggerire una strategia di reazione a quell'immobilismo ed estraneità al rinnovamento artistico che improntava le collezioni dell'Accademia: l'istituzione di una Galleria fiorentina d'arte moderna capace di recepire le innovazioni artistiche contemporanee. Come in una rievocazione e trasposizione sul piano della realtà della funzione costruttiva e compositiva propria del disegno, la collezione Martelli tracciò le linee fondamentali per quella convenzione fra il Comune di Firenze e lo Stato italiano e quindi per la nascita, nel 1914, della Galleria, dal 1920, al secondo

Telemaco Signorini, Stradina a Vinci, s.d.

piano di Palazzo Pitti[8]. Il tradizionalismo conservato nella poetica della macchia, rappresentato soprattutto dalla fedeltà e predilezione per la pratica del disegno[9], determinò, al pari di quest'ultimo nelle opere pittoriche dei macchiaioli, la struttura della nuova istituzione civica. Quella degli artisti toscani era, è, una tradizione vestita di modernità, un terreno fertile per quegli indirizzi critici che animavano il sistema dell'arte fra le due guerre e che, essendo troppo occupati nella costruzione di un gusto artistico italiano (Ojetti) mista allo sforzo di edificare un primato dell'arte italiana che nulla doveva a quell'«esemplarità dell'avanguardia francese»[10] (Ardengo Soffici), evitarono un confronto con le idee del Martelli[11], reprimendone così lo slancio anticonformista e internazionale.

Ma fu proprio la perorazione del disegno, quindi di un legame con i dettami accademici, che favorì l'esasperazione dell'attaccamento agli insegnamenti del passato, a discapito della portata innovativa della pittura macchiaiola, da parte degli orientamenti critici dell'Italia nel primo ventennio del Novecento, che trovarono voce soprattutto nelle personalità di Ugo Ojetti, Nello Tarchiani, Mario Tinti, Antonio Maraini, Giovanni Poggi: i protagonisti delle varie Commissioni cui era demandato il compito di deliberare in materia di acquisizioni, al fine di incrementare-completare quei nuclei di opere da cui la Galleria stessa originava[12]. E un rilevante quanto determinante condizionamento derivò proprio dalla collezione Martelli, le cui opere macchiaiole, poiché elette da Ojetti quale «esempio di arte modernamente derivata dalla tradizione»[13], vennero assurte a pietre miliari per lo sviluppo di un'arte contemporanea italiana distante (e possibilmente estranea) da ogni digressione verso sperimentalismi avanguardistici e, pertanto, figlia della tradizione ottocentesca più nobile.

Ecco allora come la saldezza costruttiva della macchia rivela pregi e difetti, limiti e potenzialità: alla definizione di una cornice storica di riferimento, ovvero alla determinazione del generale indirizzo critico del "nuovo" museo cittadino caratterizzato dall'omogeneità delle collezioni, fa da contrappunto la *facies* regionale[14] delle stesse.

Il valore di una pratica del disegno a supporto della pittura (ma anche indipendente da essa), difeso dai macchiaioli, subisce una metamorfosi da parte di volontà conservatrici che, mettendo in ombra l'operato di Martelli, scelgono di non restituire dignità a un movimento artistico nazionale capace di convogliare sulla medesima superficie tradizione e innovazione; una soluzione riconosciuta ed esaltata, invece, proprio dal critico fiorentino che, attraverso la sua collezione, ha consegnato al mondo i valori racchiusi e tramandati da un brano di arte nazionale che ha tentato di volare oltreconfine.

Le linee sono chiare; al pubblico l'opportunità di osservare fra di esse e scegliere se vedere, in quell'attaccamento alla tradizione, un limite o una potenzialità (peculiarità) del retaggio artistico nazionale che, con la sua innegabile forte permanente presenza, può privare lo sguardo di nuovi e più ampi orizzonti.

Elaborazione grafica da Giovanni Costa, Nudo femminile, s.d.

Elaborazione grafica da Niccolò Cannicci, Donna e bambino che si bagnano, s.d.

[1] *I disegni della collezione di Diego Martelli* 1997, p. 7.
[2] Ovvero fra quello che, nell'Ottocento, Charles Baudelaire definì il "disegno dei disegnatori" e il "disegno dei coloristi".
[3] Cfr. Negri Arnoldi, Prosperi Valenti, p. 117.
[4] Animato dalla ricerca di nuovi contatti culturali, oltre quelli del Caffè Michelangiolo, Martelli si reca per la prima volta a Parigi nel 1862 per poi farvi ritorno nel 1878, anno dell'Esposizione Universale. Come nel 1855, il critico torna a frequentare un caffè, la *Nouvelle Athènes* di Place Pigalle, dove ha l'occasione di constatare di persona quegli aggiornamenti in materia d'arte anticipati nel 1874 da Zandomenighi dopo il suo trasferimento nella capitale francese. La conoscenza di Degas, Manet e Pissarro, come della critica (Émile Zola, Edmond Duranty) che li appoggiava, fa nascere in Martelli la convinzione che, macchia e impressione, potessero viaggiare lungo binari paralleli verso contesti di respiro internazionale.
[5] Cfr. Negri Arnoldi, Prosperi Valenti 2015, p. 118.
[6] Da ricordare che, seppur disinteressati, gli Impressionisti non erano affatto estranei alla pratica del disegno.
[7] *I disegni della collezione di Diego Martelli* 1997, p. 9.
[8] Ivi, p. 10.
[9] Relativamente alle vicende sottostanti la costituzione della Galleria (e sua particolare autonomia), l'individuazione della sede in Palazzo Pitti e la sistematizzazione delle collezioni cittadine, fra cui la Martelli, cfr. *Le collezioni del Novecento* 1986, pp. 11-21.
[10] Inclinazione tipicamente toscana volta a giustificare le ingenti acquisizioni di opere di grafica per la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, le cui collezioni sono per la metà costituite da disegni e suoi derivati.
[11] Si intende quelle «relative alla pittura impressionista e al suo ragionato confronto con quella macchiaiola». Spalletti 1996 (c), p. 214.
[12] Cfr. *Le collezioni del Novecento* 1986, pp. 11-21.
[13] Spalletti 1996 (c), p. 214.
[14] Un filtro stilistico e linguistico, tra l'altro, per un'interpretazione prettamente italiana, quindi tradizionalista, delle novità artistiche internazionali.

Pour la «NOUVELLE PEINTURE» en Italie

Diego Martelli nel 1878

di Annadea Salvatore

A Diego Martelli si deve la più importante, perché rivoluzionaria per l'epoca, lettura critica della pittura impressionista e il superamento del movimento macchiaiolo in un gusto europeo.

«Un critico vero, il solo critico serio del nostro Ottocento che commemora la morte dell'amico Manet in uno stupendo articolo dove sono notizie preziose non ancora rilevate dalla critica moderna»[1]: così lo definiva Roberto Longhi, ponendolo al primo rango nella più antica critica dell'Impressionismo. Longhi, nella prefazione all'edizione italiana della *Storia dell'Impressionismo* (1949) di John Rewald che conteneva la famosa conferenza sul movimento francese tenuta da Martelli al Circolo Filologico di Livorno nel 1879, sottolineava la lungimiranza di Martelli nel profetizzare che la pittura di Edgar Degas, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Claude Monet, sarebbe rimasta «nell'avvenire, insieme a poche altre cose degne di essere salvate, quando il tempo farà una giusta scelta delle nostre produzioni»[2].

L'edizione a stampa di questa conferenza, uscita nel 1880 con dedica «Ai miei amici di Francia. Ricordo di Diego Martelli»[3], aveva fornito per la prima volta in Italia notizie sull'Impressionismo, rimanendo ancora oggi una testimonianza memorabile e precoce, tantopiù se si considerano le date degli sviluppi della corrente artistica e quelle dei primi riconoscimenti francesi: infatti, il teorico degli impressionisti Edmond Duranty aveva pubblicato il fondamentale opuscolo *La Nouvelle Peinture* soltanto nel 1876.

Dopo aver collocato storicamente l'avanguardia francese al sommo della parabola della moderna pittura francese (Honoré Daumier, Gustave Cour-

bet, Jean-François Millet e la Scuola di Barbizon, Édouard Manet, infine Edgar Degas), Martelli tentava di chiarire in che cosa consistesse la rivoluzionaria portata dell'Impressionismo e affermava: «L'Impressionismo non è soltanto una rivoluzione nel campo del pensiero, ma è anche una rivoluzione fisiologica nell'occhio umano. Esso è una teorica nuova che dipende da un modo diverso di percepire la sensazione di luce, e di esprimere le impressioni»[4]. Cercava poi di trasmettere a chi lo ascoltava il proprio entusiasmo e le emozioni che ne aveva ricevuto, riconoscendo agli impressionisti il merito di essere riusciti, un po' per volta, a scomporre la luce solare nei suoi elementi ed a ricomporla nelle loro tele, svolgendo un'analisi talmente accurata che un fisico non avrebbe avuto nulla da eccepire. Citava, infine, i nomi di alcuni di loro, formulando osservazioni valide ancora oggi, e individuava in questo gruppo di pittori francesi i protagonisti di una grande vicenda artistica: «Basti il già detto a darvi un'idea del loro concetto e a mostrarvi come, per la loro follia, per la loro abnegazione, si schiudano nuovi orizzonti nella ricerca del vero»[5].

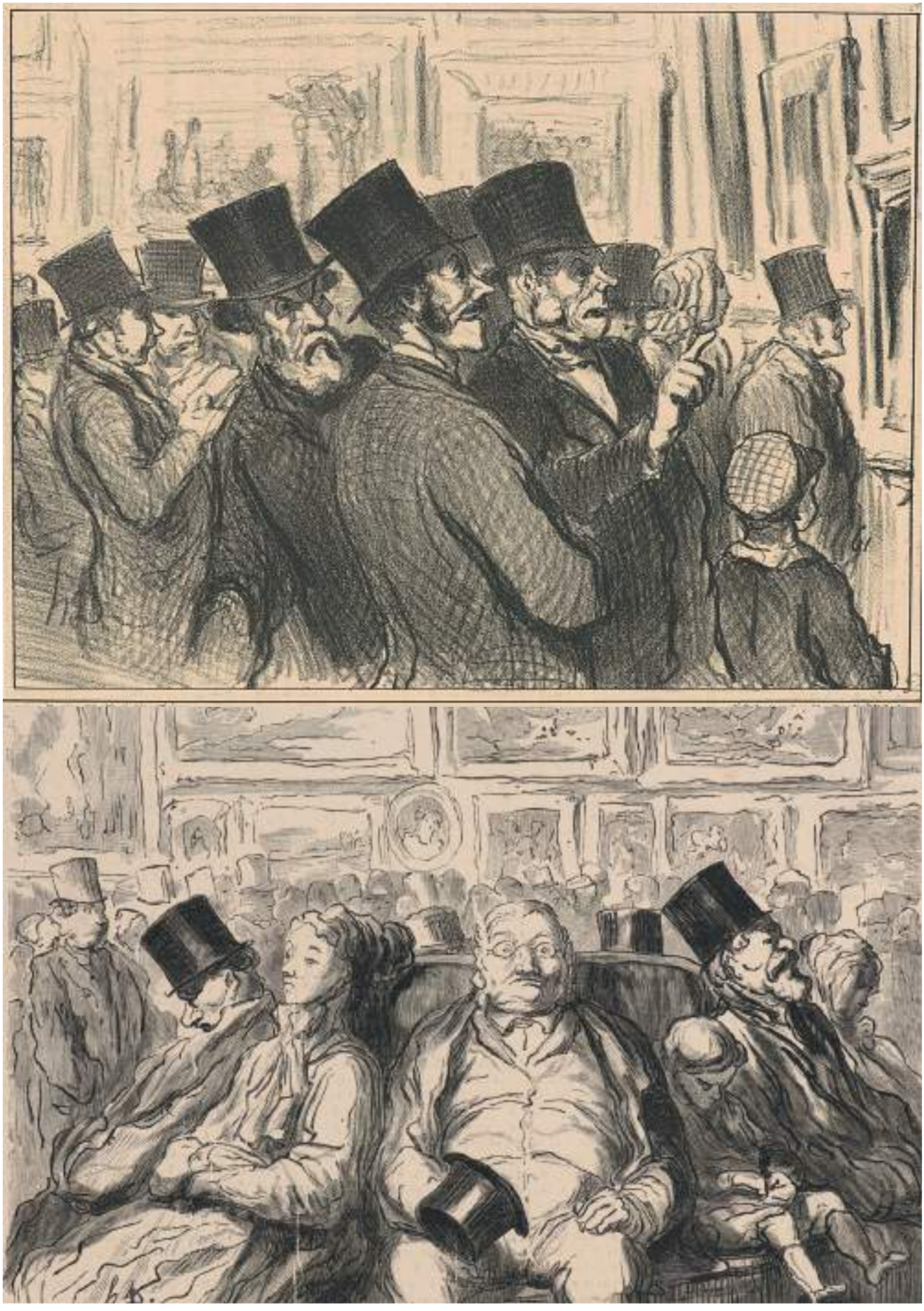
Le riflessioni di Martelli erano maturate nel corso del suo quarto viaggio a Parigi, compiuto nel 1878 come corrispondente dell'Esposizione Universale per alcuni giornali italiani: «La Sentinella Bresciana», «La Gazzetta d'Italia», «Il Risorgimento», «La Rivista Europea», «La Gazzetta del Popolo». Grazie alla presenza nella capitale francese di Federico Zandomeneghi, Giuseppe De Nittis, Giovanni Boldini e di altre vecchie conoscenze come Marcellin Desboutin e Raphael Jacquemin, ebbe modo di introdursi sempre più profondamente nella realtà sociale e culturale parigina, conoscendo per la prima volta o approfondendo la conoscenza dei personaggi più importanti dal punto di vista artistico e letterario – Manet, Degas, Pissarro, Henri Rouart, Duranty, Edmond De Goncourt, Georges Charpentier e Émile Zola –, soprattutto nelle riunioni serali al *Café de la Nouvelle Athènes* in Place Pigalle o nelle visite agli studi degli artisti. Fu questo l'ultimo e più importante viaggio parigino, non solo poiché durò circa tredici mesi, ma soprattutto perché il critico realizzò concretamente l'obiettivo, da tanto tempo perseguito, di affermarsi come storico dell'arte contemporanea.

Visitando l'Esposizione italiana in allestimento, in compagnia di De Nittis che si era pronunciato entusiasticamente nei confronti di Giovanni Fattori, il 13 aprile 1878 Martelli scriveva a sua volta al livornese l'ottima impressione avuta dalle opere del maestro pugliese: «Ho veduto più di dieci quadri che il De Nittis ha fatto venire per esporli tutti: sono per la più parte vedute di Londra, ma cose veramente belle, belle, belle [...]. Bisogna che preghiate Iddio che il De Nittis possa esporre perché questo fatto porterà tutti i suoi amici francesi nella sezione italiana e questo farà sì che saranno posti in rilievo anche i vostri lavori che appartengono al genere degli intransigenti e quindi degli Impressionisti; e siccome il De Nittis ha bisogno di far gruppo, vedrai che quest'anno sarà fatta la grande scoperta che in Italia v'è anche un'arte al di là di Fortuny e di Morelli»[6].

Degli avvenimenti legati all'Esposizione, che fu inaugurata l'1 maggio 1878, si ha notizia dai primi reportage inviati al quotidiano «La Sentinella Bresciana»[7]. Per quanto il padiglione italiano fosse ben lontano dal rappresentare al meglio le capacità artistiche della Nazione, l'opinione di Martelli era essenzialmente positiva: «Molto ancora ci sarebbe stato da mandare d'Italia, ma non quello che volevano certuni. La nostra arte storica, timida, povera, inceppata nelle tradizioni di scuola sarebbe riuscita al di sotto, e anche di molto, a quella delle altre Nazioni [...]; dunque meglio per noi se non è comparsa nella lizza. Anzi, all'assenza quasi assoluta di questa cosiddetta grande arte, ne deriva che la nostra esposizione si compone quasi totalmente di elementi individuali non legati alla tradizione accademica, e questa è per me la ragione per cui è riuscita interessante»[8]. Sintetico, ma estremamente positivo, il giudizio sulla sezione francese: «La Francia da padrona di casa si presenta numerosissima. Ha trasportato quadri dalle Chiese, ha esposto opere di artisti morti, e non morti d'ieri, insomma ha fatto di tutto per essere *au grand complet*. La storia dell'arte moderna francese è brillantissima, anzi il movimento moderno può dirsi solo francese»[9]. La personalità di Manet lo aveva particolarmente colpito e presto comprese la sua collocazione nel processo di evoluzione della pittura francese: «È uno dei progressisti più scapigliati, che aveva oltrepassato Courbet e che ora sta per essere oltrepassato a sua volta da altri più intransigenti di lui, che hanno preso il nome di impressionisti»[10], sottolineando con acume che Manet, come Degas, non fosse un vero e proprio impressionista. Di Degas scriveva a Telemaco Signorini, integrando quanto espresso nei numerosi scritti inviati ai giornali: «È un uomo piacevolissimo col quale passo delle ore veramente beate. Ora ha un grande studio arruffatissimo e non elegantissimo che non arriverà mai e poi mai a mettere all'ordine. Alcune cose sue sono moderne, tanto è il sentimento della forma e della realtà»[11]. La loro amicizia si era consolidata durante le pose per il ritratto che il pittore francese eseguì in due versioni. Nel frattempo, gli impressionisti organizzarono la loro quarta mostra collettiva (1879) alla quale Degas e Zandomeneghi inviarono il ritratto che entrambi avevano fatto a Martelli[12]. Pissarro era stato colui al quale il critico fiorentino, all'inizio, si era avvicinato maggiormente e il suo nome ricorreva spesso nella corrispondenza con i macchiaioli – Signorini, Fattori, i Gioli – cui riferiva le ore piacevoli trascorse insieme: «Qui se rensemble s'assemble dice il proverbio, ed io mi sono molto legato con un simpatico impressionista che è uno dei più forti della brigata e si chiama Pissarro»[13].

Alla fine del 1878, Martelli aveva maturato la piena comprensione della poetica impressionista, era cioè in grado di proporsi come guida in questo senso ai suoi compagni. Ed ecco allora che procedendo nel suo preciso programma finalizzato a difendere in Italia la conoscenza della moderna pittura francese, organizzava l'invio di due tele di Pissarro, destinate a figurare alla Promotrice fiorentina nei primi mesi del 1879: *Paysage, environ de Pontoise* e *Dans le jardin potager*, oggi

Nelle pagine precedente, da sinistra: elaborazione grafica da Federico Zandomeneghi, Dopo il bagno, 1900-1905
Federico Zandomeneghi, L'addormentata, s.d.



Dall'alto: Honorè Daumier, Aspect de salon le jour de l'ouverture, XIX sec. ©Wikimedia Commons
Honoré Daumier, Exposition des Beaux-Arts - Dans le Salon Carré - Un Instant de repos, 1850-1860 ca. ©Google Art Project

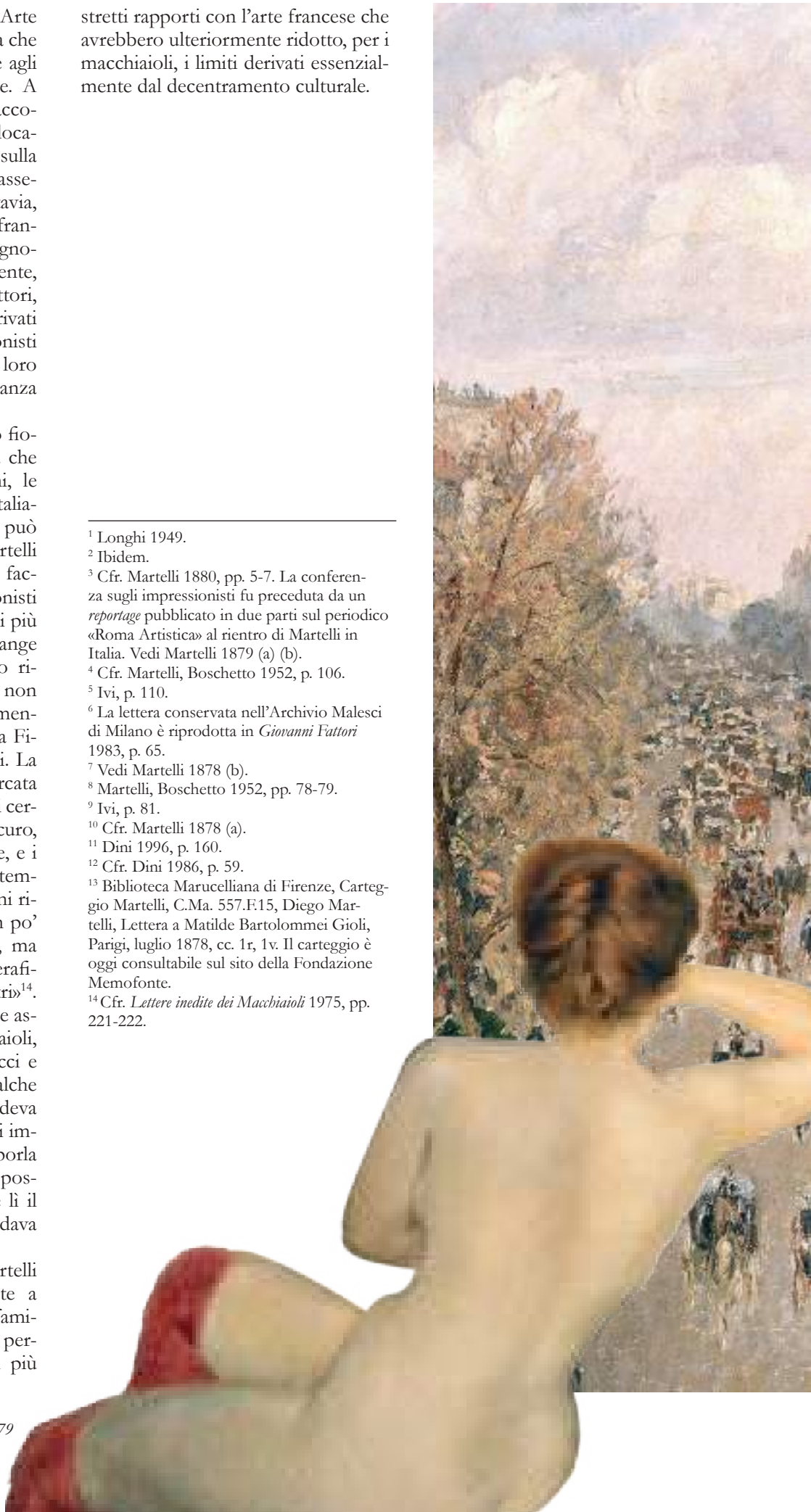
conservati presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Sperava che l'ambiente toscano si avvicinasse agli impressionisti e li comprendesse. A tale scopo scrisse molte lettere, raccomandando agli amici artisti di collocare bene i due dipinti, di sostenerli sulla stampa, di fare in modo che trovassero acquirenti. I macchiaioli, tuttavia, non accolsero bene le opere del francese: soltanto Silvestro Lega e Signorini le apprezzarono moderatamente, mentre gli altri, con in testa Fattori, ritenevano da un lato di essere arrivati alle conclusioni degli impressionisti prima di loro, e dall'altro che la loro pittura fosse difettosa per mancanza di disegno e forza.

Proprio a Fattori, allora, il critico fiorentino inviava la celebre lettera che per la proprietà delle riflessioni, le precise comparazioni con l'arte italiana, la semplicità del linguaggio, può ritenersi il primo scritto di Martelli dedicato all'Impressionismo: «Ti faccio osservare che se gli Impressionisti tutti (giacché il Pissarro è uno dei più forti ma non il solo, di una falange molto numerosa) cercano i loro risultati per tono accanto al tono e non per contorno, non fanno precisamente della macchia come si faceva a Firenze al tempo di Serafino Tivoli. La pittura degli Impressionisti è cercata in una gamma chiara e serena; noi cercavamo le macchie come chiaroscuro, per cui anche le cose buonissime, e i capolavori che furon fatti in quel tempo come le tue Boscaiole di Pisani risentono di quella intonazione un po' nera della quale risentiva allora, ma non risente più adesso, anche Serafino che è completamente dei nostri»[14].

E per dare maggiore forza alle sue asserzioni invitava gli amici macchiaioli, Francesco Gioli, Niccolò Cannicci e lo stesso Fattori, ad inviargli qualche loro tavoletta a Parigi dove intendeva formare una piccola collezione di impressionisti e macchiaioli ed esporla a casa sua con i dipinti che già possedeva, per far conoscere anche lì il progresso che in Toscana si andava perseguendo.

Nell'aprile 1879, tuttavia, Martelli dovette rientrare frettolosamente a Firenze – richiamato da vicende familiari ed economiche – e andò così perduta un'occasione irripetibile di più stretti rapporti con l'arte francese che avrebbero ulteriormente ridotto, per i macchiaioli, i limiti derivati essenzialmente dal decentramento culturale.

[1] Longhi 1949.
[2] Ibidem.
[3] Cfr. Martelli 1880, pp. 5-7. La conferenza sugli impressionisti fu preceduta da un *reportage* pubblicato in due parti sul periodico «Roma Artistica» al rientro di Martelli in Italia. Vedi Martelli 1879 (a) (b).
[4] Cfr. Martelli, Boschetto 1952, p. 106.
[5] Ivi, p. 110.
[6] La lettera conservata nell'Archivio Malesci di Milano è riprodotta in *Giovanni Fattori* 1983, p. 65.
[7] Vedi Martelli 1878 (b).
[8] Martelli, Boschetto 1952, pp. 78-79.
[9] Ivi, p. 81.
[10] Cfr. Martelli 1878 (a).
[11] Dini 1996, p. 160.
[12] Cfr. Dini 1986, p. 59.
[13] Biblioteca Marucelliana di Firenze, Carteggio Martelli, C.Ma. 557.F.15, Diego Martelli, Lettera a Matilde Bartolommei Gioli, Parigi, luglio 1878, cc. 1r, 1v. Il carteggio è oggi consultabile sul sito della Fondazione Memofonte.
[14] Cfr. *Lettere inedite dei Macchiaioli* 1975, pp. 221-222.



Elaborazione grafica da
Giuseppe De Nittis, Nudo con calze rosse, 1879

Camille Pissarro, Boulevard de Montmartre, 1897 ©Wikimedia Commons

La figura di un intellettuale

Tra attività letteraria e pensiero critico

di Chiara Luci

Nonostante lo scibile umano oggigiorno sia tecnicamente destinato a essere consultato da una buona parte della popolazione mondiale, la realtà è che non si finisce mai di scoprire quanto affascinante sia l'esistenza attraverso le sue sfaccettature e i suoi chiaroscuri. Prendendo come esempio la produzione culturale di Firenze, si capisce come questa città spesso riesca a mantenere custoditi nel tempo dei tesori inestimabili senza farne cenno alcuno. Se ci si riflette, questa produzione è effettivamente lo specchio della società e dei costumi fiorentini: a questo proposito calza perfettamente la figura di Diego Martelli. Quando accanto al critico si menzionano in campo artistico nomi del calibro di Telemaco Signorini, Odoardo Borrani, Raffaello Sernesi, la nostra mente verte immancabilmente alla ben nota corrente artistica dei macchiaioli; contrariamente se citiamo nomi come Giuseppe Giusti, Giosuè Carducci e Silvio Pellico comprendiamo che la produzione del Martelli si estendeva ben oltre la sua figura di scrittore d'arte. Era una personalità rutilante, vulcanica e appassionata, che decise di dedicare la sua stessa vita all'arte e alla letteratura.

Iniziò a far parte del cenacolo di intellettuali del Gabinetto Vieusseux e da quel momento portò avanti le sue fervide convinzioni di innovazione e rivoluzione in campo artistico; si evince dai suoi scritti il fascino che le nuove correnti artistiche esercitarono sulla sua personalità e le accese discussioni che intraprese con i suoi amici e compagni macchiaioli. Già all'età di diciotto anni il giovane intellettuale aveva iniziato a frequentare il *Michelangiolo*[1], oggi considerato il principale caffè artistico-letterario dell'Ottocento fiorentino. Introdottovi dal pittore Annibale Gatti, assieme ai suoi coevi Martelli aveva iniziato a costruire la sua ideologia: un nuovo approccio al *vero*[2], alla vita, alla realtà dell'esistenza, uno sguardo aperto e ammaliato dalle novità che giungevano dalla Francia di Corot e Courbet; parallelamente porta avanti il suo interesse letterario con la pubblicazione di alcune novelle e racconti tra cui ricordiamo *Primi passi. Fisime letterarie*, edite a Firenze nel 1871 e illustrate da acqueforti di Telemaco Signorini.

La lungimiranza del Martelli era in grado di percepire la verità oltre il velo dell'apparenza, di afferrare il messaggio nudo e crudo dell'esistenza; di interpretare correttamente la rivoluzione che sobbolliva dall'humus avanguardista. Diametralmente opposta ai salotti demagogici dell'intellighenzia che volevano armonia e continuità, la sua visione percepiva che l'arruffamento di Hugo in *Notre-Dame de Paris* avesse scavato nel torbido dei sentimenti umani, che il *Bove scorticato* di Rembrandt commuovesse e che una poesia di Carlin Dolci facesse «venire il mal del miserere a chi la guarda»[3].

Il suo *excursus* non si limita a riportare eventi artistici e letterari, ma li analizza, li digerisce e li interpreta con sommo studio; lo stesso impegno che dedica all'interpretazione dell'avanguardia macchiaiola prima e impressionista poi dimostra quanto fosse

Elaborazione grafica da Èdouard Manet, Nanà, 1877

Proccolo, l'amico degli amici, se ne sta in campagna. Dentro una casetta bianca, bassa e rimpiattata frammezzo alle vigne, il nostro anacoreta ha sotterrate le sue

LA PIPA DI SCHEMBRITZ

Un uomo come era Valerio non si ritrova mica lì per lì; ed ora che non è più, tutti lo dicono.

Vi sono certi stati dell'anima durante i quali la materia e il sentimento prevalgono nella ragione.

La nostra bella progenitrice, alzatasi sulle

addentro alla mentalità rivoluzionaria e quanto la sua sottile perspicacia decifrasse quello che le produzioni artistiche di vario genere stessero tentando di dimostrare a una cecità selettiva. Lo stesso Martelli che durante un viaggio a Parigi nel 1878 riporta: «vidi per la prima volta i lavori di Edoardo Manet, che mi parvero brutti, e nei quali l'originalità mi sembrava assolutamente ostentata»[4], si rende presto conto del valore artistico delle opere del pittore francese. Durante quello stesso viaggio, conosce il deputato radicale Agostino Bertani, col quale decide di fondare l'organo di stampa della sinistra italiana: «La Patria».

Nonostante i fondi elargiti dal partito e da Agostino Depretis, avrà vita breve: Martelli darà al giornale un'inclinazione radicale e critica nei confronti del partito e del governo, che finanziò il quotidiano solamente da luglio a dicembre del 1881.

Diego comprende che artista e intellettuali si fanno guidare dai loro occhi che osservano e non dai canoni che vengono loro imposti. Non si limita a giudicare Manet o Zola o Courbet, ma studia la situazione politica, storica e sociale, si cimenta nella ricerca delle loro personalità, delle loro stravaganze, dell'eccentricità, dell'istruzione, della rottura con i dogmi, dei loro trascorsi e di cosa stia accadendo in quella città in continuo fermento: la Parigi della *Belle Époque*. Tutti ideali e concetti che ritornano nelle avventure editoriali e negli scritti di Diego Martelli.

Durante i primi anni della rivoluzione macchiaiola, Martelli è fervente cronista per numerosi quotidiani e riviste tra cui spiccano: «La Nazione», «Lo Zenzero», «Il Progresso» e «L'Avvenire». Negli anni successivi, articoli a sua firma appaiono su «Il Fieramosca», «Il Corriere Italiano» e «La Commedia Umana». La sua critica tagliente, spietata e lucida, aveva come unico fine quello della verità più assoluta e netta.

La prospettiva ribassata guardava gli ultimi: la società poteva trovare riscatto grazie al socialismo umanitario, di cui Martelli fu seguace ed esponente politico. Infatti, nel 1889 viene eletto nel consiglio comunale di Firenze e contribuisce alla formazione della giunta Guicciardini, interessandosi personalmente a questioni di parità di genere e a risolvere i problemi degli alloggi popolari. Un intellettuale schierato, ma non di partito, che riesce a comprendere quali siano i reali bisogni non di un Paese appena nato ma di una società che deve cercare riscatto nell'arte realista, i cui ideali, grazie ai testi di Martelli, sono meditati, resi concetti e spiegati a tutti.

[1] Il Caffè Michelangiolo era situato a Firenze nell'attuale via Cavour.

[2] In una lettera del 1872 custodita nell'archivio della Biblioteca Marucelliana, il critico riporta a Morelli i suoi «Pensieri sull'Arte», spiegando «Che l'arte è cosa bella tutti approvano, ma in che consista nessuno spiega... L'esatta riproduzione del vero, per mezzo di linea e chiaroscuro non basta, inquantoché se tanto fosse sufficiente, la fotografia avrebbe ucciso la pittura, né l'architettura avrebbe mai avuto ragione di esistere». Biblioteca Marucelliana di Firenze, Manoscritto D XIV III 39, c. 283 r.

[3] Biblioteca Marucelliana di Firenze, Manoscritto D XIV III 39, c. 283 v.

[4] La citazione è tratta dalla conferenza *Gli Impressionisti* tenuta nel 1879 al Circolo filologico di Livorno, pubblicata l'anno successivo e riportata nella raccolta di scritti Martelli, Boschetto 1952, p. 102.

Acqueforti di Telemaco Signorni per Primi passi. Fisime letterarie, 1871 ©Libreria Antiquaria Gonnelli

CONTRO MIRMIDONI, MESTIERANTI E PIGMEI

Il valore civile della facciata sotto restauro di Santa Maria del Fiore

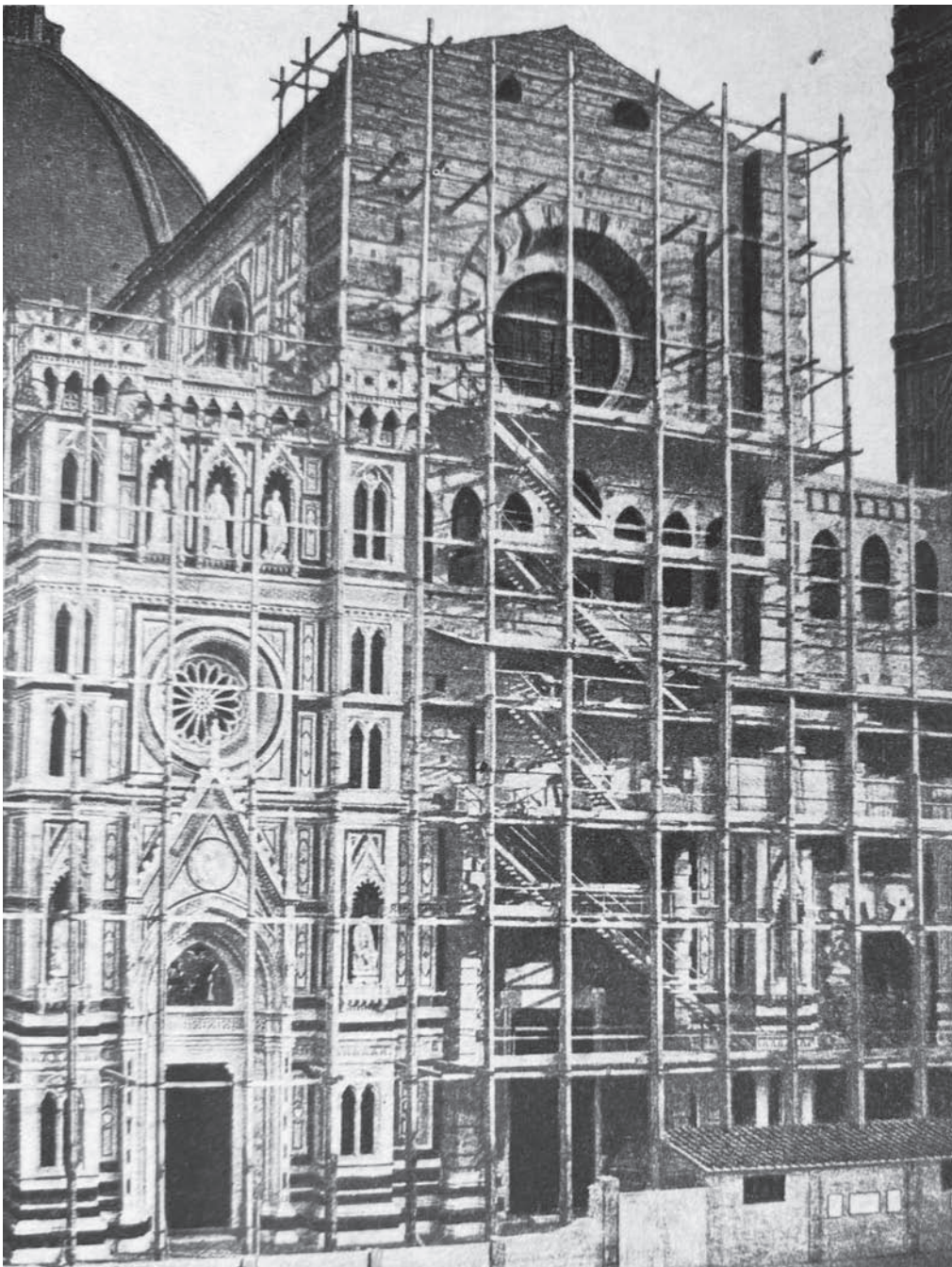
DI ANDREA DEL CARRIA

Curioso riflettere di come sia merito di Antonio Boschetto, allievo di quel Roberto Longhi che pronunciò la sentenza lapidaria in tono di *Requiem* «Buonanotte, signor Fattori»[1], se oggi leggiamo una preziosa antologia di scritti di Diego Martelli senza l'aiuto di superflui intermediari[2]. Vero è che l'intento del curatore è far emergere Diego dalla massa informe dei pittori che gli sono vicini, così da dare seguito al *requiescat in pace* cantato a gran voce dal maestro.

Secondo questa lettura, il gruppo dei macchiaioli è un insieme di artisti locali, circoscritti fisicamente e mentalmente in un determinato territorio e, perciò, chiusi in una dimensione di provincialità; la loro adesione ad una concezione dell'arte veristica è nettamente inferiore a ciò che avviene Oltralpe, dove i processi d'avvio dell'Impressionismo si rintracciano non in una puerile rivoluzione polemica ed anarchica contro le accademie, bensì in una matura conoscenza della potenzialità del colore e dell'ottica che ha formato generazioni d'artisti a livello mondiale. "Rimandati a settembre" i pittori, è "promosso" solamente Diego Martelli, perché riconosce la necessità di un'apertura europea degli orizzonti macchiaioli, di contro all'altro critico e scultore, quell'Adriano Cecioni che, invece, esalta a spada tratta la rivoluzione antiaccademica e "dal basso" della macchia. Poco im-

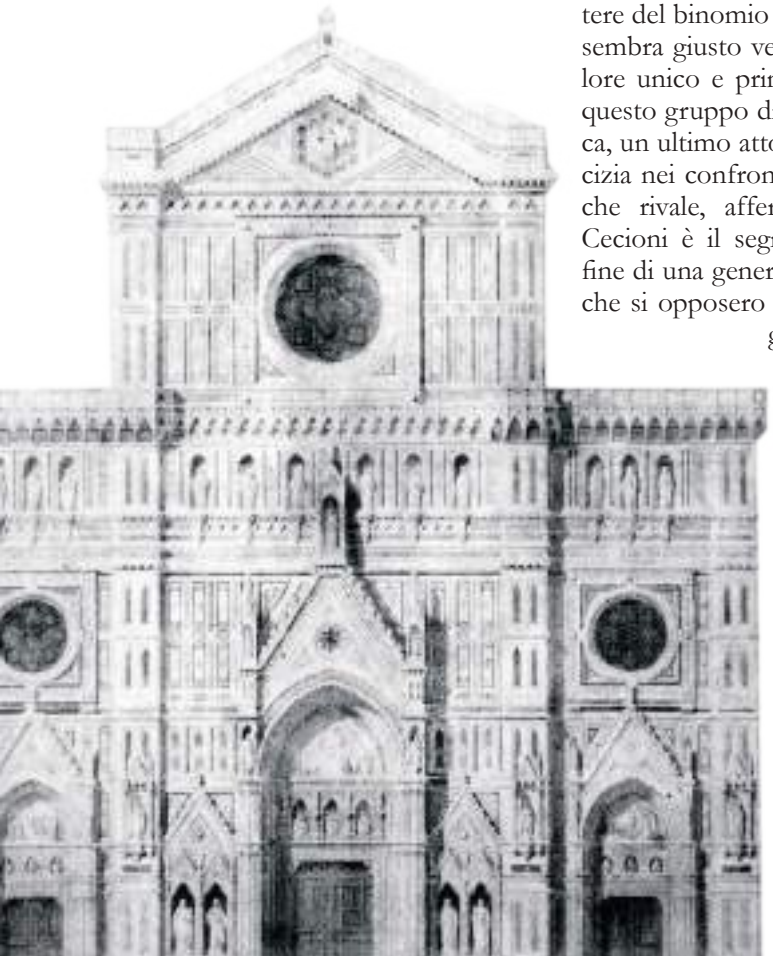
La facciata del Duomo prima del 1871
Le immagini a destra e a sinistra sono tratte da: Firenze com'era 100 anni fa, a cura di E. Pucci, Bonechi, 1969

porta se questa strada comporterà la morte del movimento: non è deprecabile, anzi è auspicabile in nome di un'evoluzione realmente artistica del gruppo, non più influenzato da istinti politici, rigurgiti patriottici e messaggi civili. Insomma, i macchiaioli devono "morire" per diventare finalmente grandi artisti e il carnefice ne è lo stesso Diego Martelli e le sue parole più importanti di qualsiasi dipinto di Fattori. Non era però volontà di molti di loro entrare nella storia dell'arte: i pochi che in vita hanno raggiunto tale traguardo l'hanno fatto in Francia, avvicinandosi agli impressionisti, per far un futuro piacere a Longhi più che a loro stessi; dispiacere che, invece, gli avrebbe quasi sicuramente provocato ancora una volta Cecioni quando, nonostante il grande successo delle sue sculture al Salon del 1870, dice lo stesso Martelli che egli non si lasciò travolgere dal successo e non distolse mai lo sguardo dagli umili e dal popolo come sua unica fonte di ispirazione non solo artistica, ma anche di vita[3]. Quella della rivoluzione, della politica, della vocazione civile, non è una caratteristica che svuota la pittura macchiaiola di un significato artistico "alto" come in Longhi e poi in Boschetto, al contrario è il suo punto di forza, la sua ragione d'essere, il suo *pathos* più profondo. Forse le pagine più belle di Diego Martelli sono quelle in cui la penna si trasforma in un bisturi capace di vivisezionare il corpo malato della società postunitaria, che il curatore della raccolta citata riporta solamente per concludere il ritratto martelliano con dei tocchi vibranti e coloriti, come se l'impegno civile fosse un qualcosa da sagra, folkloristico, piccante e carnascialesco. Per comprendere, invece, fino in fondo la pittura macchiaiola, quei brevi testi valgono tantissimo. Prendiamo ad esempio gli scritti riguardanti la questione della facciata del Duomo di Firenze, al centro di un dibattito molto acceso tanto da far risuonare un'eco oltre i confini nazionali, coinvolgendo persino Viollet Le-Duc e Camillo Boito[4]. Tema era la terminazione della facciata: basilicale o tricuspidale, quest'ultima decisamente più aderente alle volontà di Arnolfo di Cambio, ma gotica e quindi ritenuta lontana da uno stile "nazionale". Tralasciando tutta la *bagarre* e le caratteristiche dei vari progetti di Emilio De Fabris – per approfondire le quali si consiglia la lettura del saggio di Martelli –, quello che ci interessa è, anzitutto, la posizione di Martelli, che dimostra ancora di trovarsi d'accordo con Boito e Le-Duc, di contro alla decisione di De Fabris di riportare in vita per "negromanzia" la facciata tricuspidale. Tale livello di lettura degli scritti martelliani è ciò che più interessa gli studiosi[5]. Una lettura "dal basso", in chiave "macchiaiola", farebbe comprendere che, piuttosto di riportare ragioni di tipo scientifico sul restauro e analizzare gli schieramenti in gioco, Martelli si scaglia con grande enfasi verso il popolo fiorentino, vero colpevole di tutta questa faccenda: sì, perché il restauro è una questione sociale. I monumenti sono un bene comune, dunque il loro restauro è l'espressione di una volontà condivisa, se non da tutti, dai pochi che hanno il potere di rendere concreto il loro volere: «germinò la idea fastidiosa di completare i monumenti, che vicende di popoli e fatalità di storia avevano lasciati incompiuti, e com'era naturale, quanto maggiore era la nullaggine dei presenti, altrettanto doveva essere la grandezza dei trapassati; fu per tale storto sentimento dell'arte, e completa e smisurata presunzione del mirmidonismo italiano che invece di rimaner taciti di ammirazione e di rispetto davanti a quella grande cosa, che era la Chiesa di Santa Maria del Fiore, trar se ne volle argomento alle ciance e ci-



Il cantiere della facciata

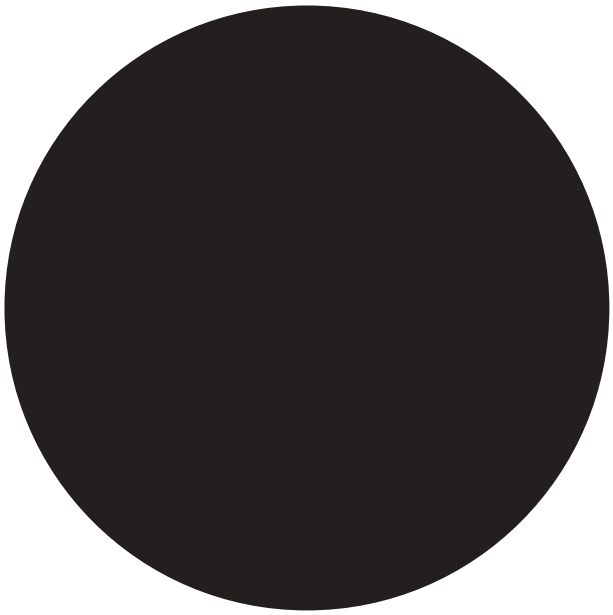
vetterie de' moderni mestieranti, e sfogo alla libidine di stupro che invase i corpiciattoli de' pigmei»[6]. Una critica fortissima ad una società priva di storici, critici, pensatori, che possano dare un serio e concreto contributo al dibattito sulla tutela dei monumenti – specie in una Firenze che si stava rivestendo a capitale europea –, e, quindi, paradossalmente capace di tutto e niente. Ne è riprova la soluzione di De Fabris di iniziare la facciata in maniera gotica, per poi prevedere nel progetto un momento in cui sarebbe potuto inserirsi una terminazione basilicale: un colpo al cerchio e uno alla botte che dimostra la totale assenza di personalità intellettuale e critica, l'incapacità interpretativa e la totale nullità del progetto e dei suoi sostenitori. Martelli lo chiama l'"Ermafrodito", che «scaturisce dalle viscere del corpo putrefatto di questa nostra società moderna»[7]. Quello che spesso nei macchiaioli passa come un valore secondario e viene spesso scambiato per provincialismo è semplicemente ciò che li rende attuali e validi ancora oggi. Occuparsi dell'idiozia della società fiorentina è limitativo e folkloristico? Ad una lettura più attenta, si vedrà che le parole pronunciate contro la pochezza dei fiorentini si possono estendere a tutta la società europea di metà Ottocento: quei vizi che Martelli nasconde dietro ad una piccola comunità sono in realtà universali. Come slegare dal discorso odierno della speculazione turistica quanto affermato da Martelli per la nascita del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze? «Abbiamo già, pur troppo, subita la vergogna impostaci dal biglietto a pago nei nostri musei, nel passato concessi liberalmente alla curiosità intelligente d'ogni visitatore; speculando così sulla bellezza della città nostra e prostituendo a pago ciò che abbiamo di meglio per addimostrare con orgoglio il nostro sangue di città prima nell'aristocrazia dell'ingegno; [...]»[8]. Sembra di leggere *Gli zingari e il Rinascimento* (1999) di Antonio Tabucchi, nel quale si smaschera tutta la retorica sul genio artistico di una città totalmente sopraffatta dall'*overturism* e dai problemi sociali ed economici che ne seguono. Non a caso l'articolo sulla facciata "ermafrodita" è dedicato alla memoria di Adriano Cecioni, scomparso nel 1886. Cecioni, scultore poco apprezzato dallo stesso Martelli per il carattere marcatamente popolaresco delle sue figure, come già accennato, non ha mai tradito il suo interesse per gli ultimi e non ha mai distolto il suo sguardo dalla società popolare, difendendo l'apparente provincialità dei macchiaioli ed esaltandone quel carattere del binomio tra arte e vita, che ci sembra giusto venga posto come valore unico e primario delle opere di questo gruppo di artisti. Con la dedica, un ultimo atto di rispetto e d'amicizia nei confronti dell'amico ma anche rivale, afferma che l'addio di Cecioni è il segnale che avvicina la fine di una generazioni di intellettuali che si opposero alla demolizione del ghetto fiorentino, alle trasformazioni borghesi imposte dal piano di Giuseppe Poggi per Firenze capitale d'Italia e che la questione della facciata sarà solo il primo di altri scempi patrimoniali, perché la società postunitaria non è quella che sognavano i pittori macchiaioli e Cecioni, ma idolatra la bellezza, l'estetismo e la retorica, come denunciava con le sue sculture Adriano Cecioni, dimenticandosi del valore comunitario che ha il patrimonio artistico: «Non è il De Fabris il delinquente che noi citiamo in giudizio, non è il Del Moro che gli è succeduto, ma un popolo intiero e una intiera generazione d'uomini che, in ogni parte d'Europa, ha stravolto talmente il cervello, che chiama rispetto al passato lo stupramento d'ogni reliquia e genio la Venere solitaria»[9].



A sinistra: Progetto per la facciata del Duomo ©BCS
A destra: Adriano Cecioni, Nanà, 1881 ca.

[1] Longhi 1937, p. 39.
[2] Ovvero: Martelli, Boschetto 1952.
[3] Cfr. Spalletti 1999, p. 127.
[4] Nonostante altri articoli apparsi sul «Fieramosca», ci interessiamo qui solamente ad uno scritto non datato e destinato probabilmente allo stesso quotidiano, dal titolo *Di Santa Maria del Fiore non che delle mattaccinate che il popolo ed il Comune hanno fatto per raggiungere il fine desiderato di una facciata*. Vedi Martelli, Boschetto 1952, pp. 134-138.
[5] A tal proposito si veda Lombardi 1999.
[6] Martelli, Boschetto 1952, p. 136.
[7] Ivi, p. 137.
[8] *Le cantorie del Duomo di Firenze*, in Boschetto 1952, p. 133.
[9] Martelli, Boschetto 1952, p. 138.

pagina



La diagnostica spiegata alla nonna

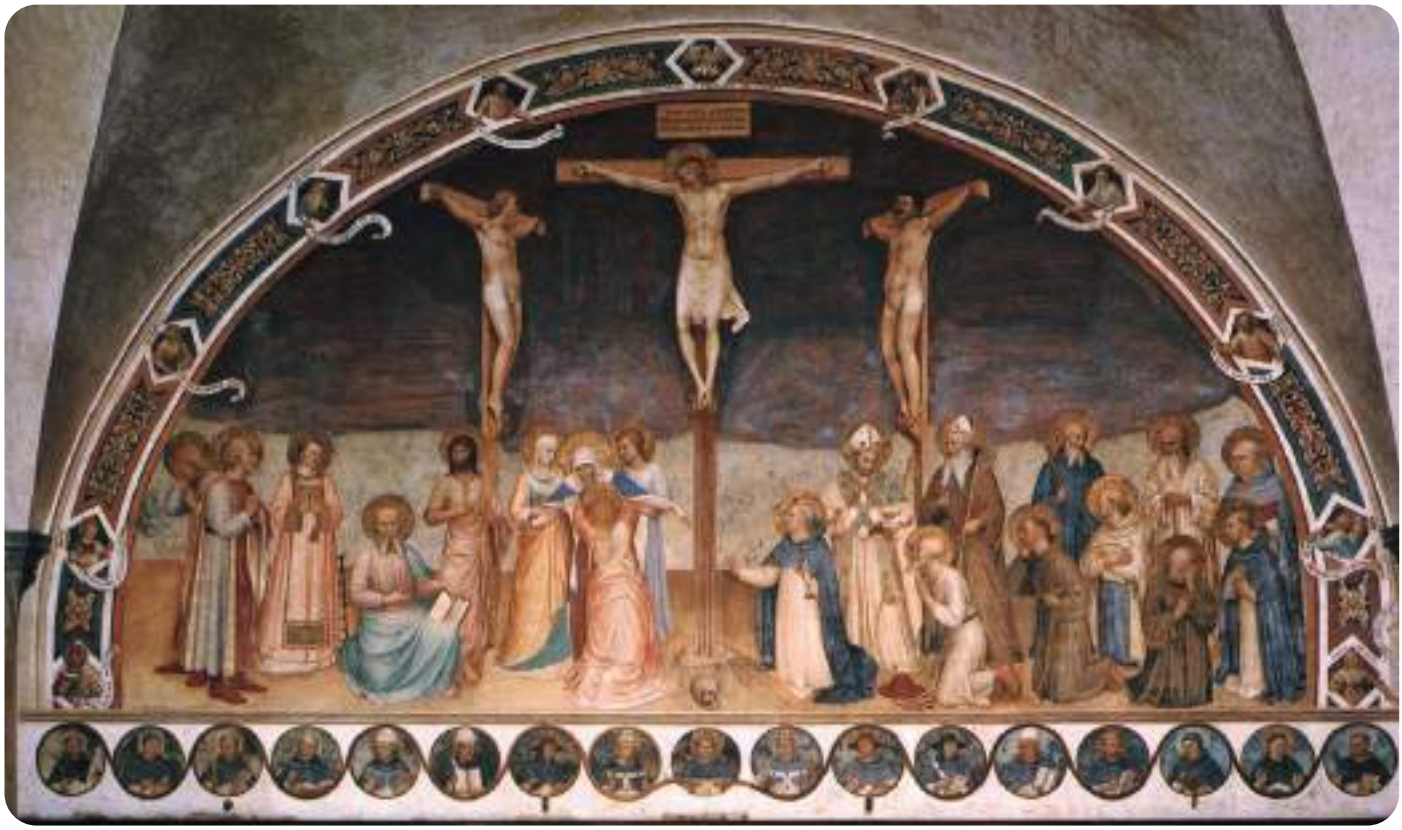
SOLO QUESTIONE DI STABILITÀ... CHIMICA!

Sotto uno strano cielo

DI SERENA CAPODIFERRO E DANIELA PORCU

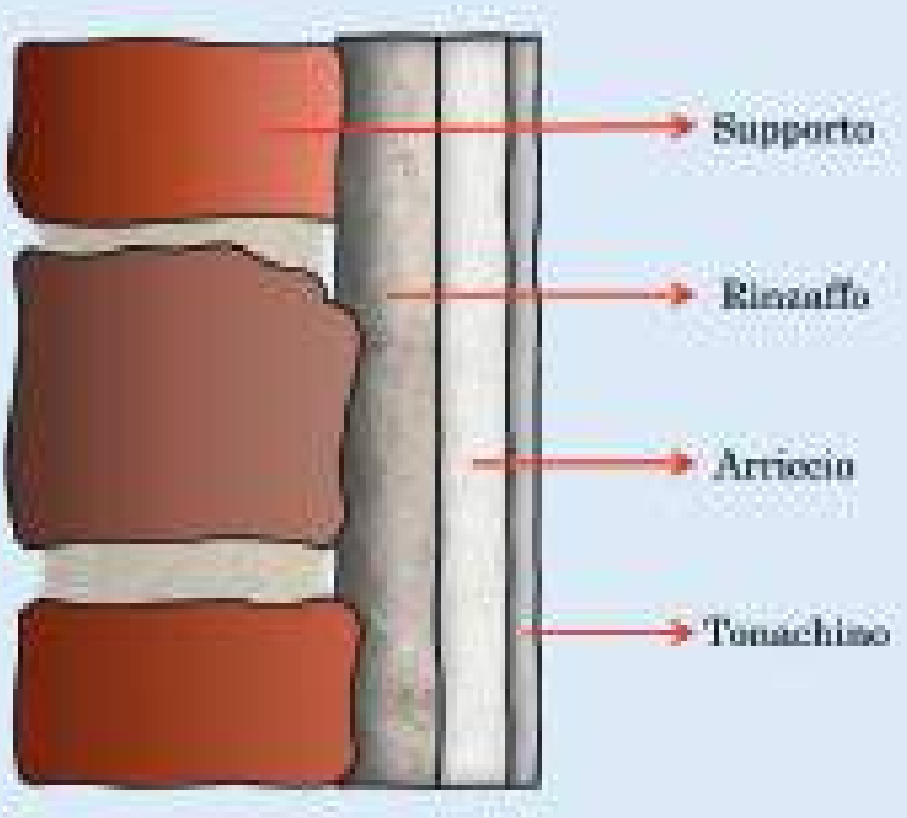
Di cieli dalle calde sfumature aranciate ne abbiamo visti tutti, magari a far da sfondo ad un mare al tramonto; forse vi sarà capitato di scorgere anche qualche cielo violastro, presagio di tempesta; ma, ci mettiamo la mano sul fuoco, di cieli color granata sopra una *Crocifissione*, potreste non averne mai visti! Cari lettori, non abbiate timore: non si tratta di nulla di funesto, è solo una questione di stabilità... chimica!

Prima di raccontarvi come mai nella *Crocifissione con i santi* di Fra' Giovanni Angelico, anche noto come Beato Angelico, conservata nella ex-sala capitolare del Convento di San Marco a Firenze, Cristo e i ladroni si stagliano su un cielo dalle tinte tanto inconsuete, è necessaria una piccola premessa su cosa sia un affresco. Un po' per comodità e un po' per distrazione, non di raro il termine *affresco* viene impiegato con riferimento ad ogni qual specie di pittura eseguita su muratura: «Un dipinto sulle pareti di una piccola canonica di campagna? Sarà certamente un affresco!». Eppure, non è così scontato. Esistono, infatti, due tipologie principali di pittura muraria, potremmo definirle due macrocategorie: la pittura *a fresco* e la pittura *a secco*. Quest'ultima è la più diffusa nel corso dei secoli, in quanto tecnicamente meno complessa dell'altra, per la quale necessitano numerosi passag-



Beato Angelico, Crocifissione con i Santi, 1441-1442 ©Wikimedia Commons

gi e grande maestria per eseguirla con successo.
La realizzazione di un *affresco* inizia applicando direttamente sulla muratura uno strato grossolano di malta (calce e componente inerte), detto *rinzaffo*, sul quale viene applicato uno strato intermedio, liquido e grossolano, ovvero l'*arriccio*, per giungere, infine, alla stesura dello strato di intonaco vero e proprio, detto *tonachino* o di finitura: è proprio su questa superficie finale ancora umida che l'artista applica i pigmenti dispersi in acqua. Così facendo, la calce – $Ca(OH)_2$ – di cui è costituito l'intonaco, per reazione con l'anidride carbonica presente nell'aria, va incontro ad un processo detto *carbonatazione*; ciò porta alla formazione di un reticolo cristallino di carbonato di calcio che ingloba stabilmente i pigmenti. Nel caso della pittura murale *a secco*, invece, i pigmenti vengono miscelati ad una sostanza adesiva, detta *legante*, e applicati sull'intonaco quando questo è ormai asciutto. Le proprietà adesive del legante (ad es. l'uovo, l'olio, la cera) fanno sì che i pigmenti aderiscano alla superficie, creando però un legame caratterizzato da forze deboli. Per questo motivo la pittura a secco è notevolmente più soggetta al degrado causato da condizioni ambientali e conservative avverse. Come anticipato, nonostante la minore stabilità, la pittura murale a secco è stata ben più impiegata della sua controparte a fresco. Tra le principali motivazioni dell'ampia diffusione vi è il fatto che, a causa del pH spiccatamente basico dell'idrossido di calcio, solo un numero ristretto di pigmenti possa essere applicato sulla calce fresca senza andare incontro a fenomeni di alterazione. Tra i pigmenti compatibili con la calce troviamo, ad esempio, terre a base di ossidi ferrosi (ocra gialla e rossa, terre brune, terra verde, terra di Siena), il nero vegetale e il *bianco di S. Giovanni* (derivato dalla carbonatazione della calce). Tuttavia, questi pigmenti si caratterizzano per una resa del colore molto meno brillante rispetto ad altri pigmenti che non possono essere applicati a fresco, come il *cinabro* – HgS –, l'*azzurrite* – $2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$ –, la *biacca* – $(PbCO_3)_2 \cdot Pb(OH)_2$ – e l'*orpimento* – As_2S_3 –, solo per citarne alcuni. Per l'impiego di questi ultimi, amatissimi per la realizzazione dei panneggi, era dunque necessario ricorrere a stesure a secco. Quindi, gli incarnati dei personaggi venivano spesso realizzati *a buon fresco*, al fine di assicurarne la conservazione, mentre le vesti, i cieli azzurri e i preziosi dettagli, per i quali si desiderava appunto una colorazione più vivida, venivano eseguiti a secco, una volta che l'intonaco si era asciugato.
La scelta dei pigmenti era strettamente correlata alla condizione economica del committente, dal momento che alcuni dei quelli stabili utilizzati per la tecnica a fresco richiedevano uno sforzo economico non da poco! Un esempio è certamente il lapislazzuli, stabile anche a pH basico e dal colore blu vibrante, che importato dall'Oriente – Siria, Palestina, Egitto – costituiva un'opzione possibile solo per coloro che disponevano di grandi ricchezze da ostentare. Committenti più modesti non potevano che optare per stesure a *morellone*, strato preparatorio rossiccio steso a fresco, la cui composizione varia nei ricettari dell'epoca, sul quale applicare uno strato a secco di azzurrite. Proprio a causa della maggiore instabilità del legame, la caduta dello strato a secco dalla superficie muraria nel corso dei secoli causa il trasparire del fondo di preparazione rossastro. Ecco svelato il mistero che si cela dietro il fascino di un curioso cielo rosso granata: l'inesorabile passare del tempo. Come porre rimedio? In questi casi, un bravo diagnosta può solamente agire in modo da rallentare i fenomeni di alterazione e degradazione in atto, cosicché anche le future generazioni possano ammirare capolavori come la *Crocifissione con i Santi*.



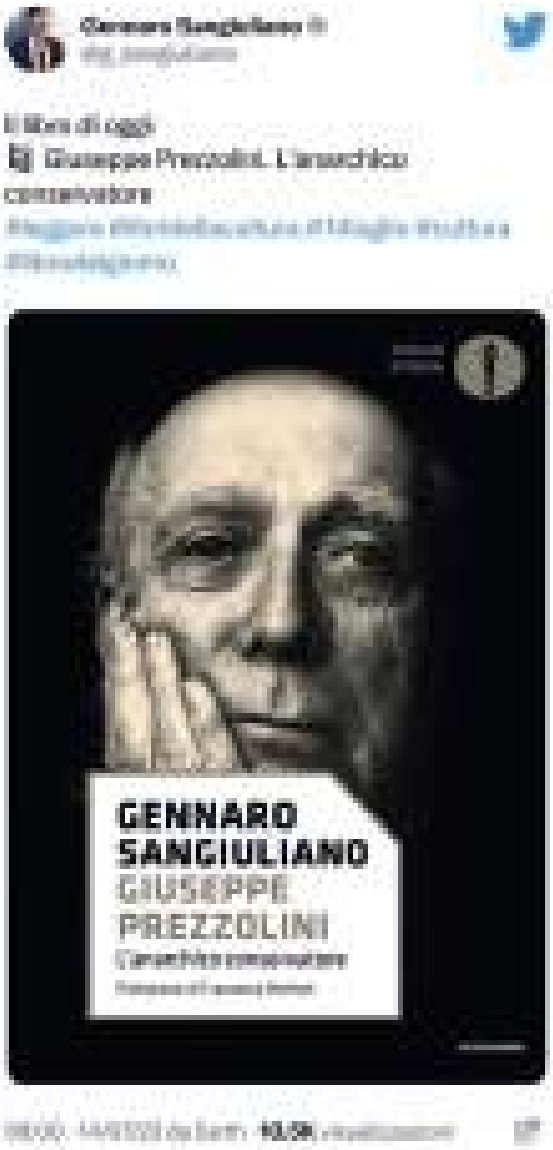
Stratigrafia di un affresco vista in sezione realizzata da Daniela Porcu

UN ANNO DI SANGIULIANO AL MINISTERO DELLA CULTURA

Il nuovo corso della gestione culturale del centrodestra

di Simone De Nardis

Gennaro Sangiuliano, giornalista, già direttore del «Tg2», vicedirettore del «Tg1» e del quotidiano «Libero», è il Ministro della Cultura del Governo Meloni dall'ottobre del 2022.
A un anno di distanza dalla sua nomina con questo contributo della rubrica di politica culturale, proviamo a tracciare un resoconto della sua gestione del Ministero (che vede come Sottosegretari la triade composta da Lucia Borgonzoni, Gianmarco Mazzi e Vittorio Sgarbi). In primo luogo, bisogna sottolineare che il dicastero è stato ricevuto in eredità dall'ex Ministro dem Dario Franceschini in una condizione già particolarmente precaria e con personale drasticamente sottodimensionato, nonostante nella stagione franceschiniana siano stati banditi due importanti (ma insufficienti) concorsi: quello per 500 funzionari e quello per 1052 assistenti fruizione accoglienza e vigilanza (AFAV). Uno dei primi atti del nuovo Ministro di centrodestra, per far fronte a un calo organico veramente preoccupante, è stato quello di bandire un concorso per 518 funzionari - ancora troppo poco incisivo per risolvere problemi annosi. La maggior parte degli incarichi era riservata a bibliotecari e archivisti per coprire i numerosi posti vacanti in biblioteche e archivi di Stato, da anni in condizioni disastrose e noti alle cronache per i fatti eclatanti di chiusure totali o parziali da imputare alla mancanza di personale. Vengono però tralasciati altri importanti ruoli come, ad esempio, i funzionari storici dell'arte, archeologi o architetti a cui sono riservati poche decide di posizioni.
Aspramente criticata dal mondo scientifico il decreto ministeriale n. 161 dell'11 aprile 2023, che stabilisce il nuovo tariffario per le riproduzioni di immagini anche su riviste scientifiche e quindi a fini di studio e ricerca, un provvedimento ritenuto dannoso per la libertà nell'uso delle immagini. Sangiuliano, però, ha fatto parlare molto di sé per una serie di iniziative considerate simboliche, come quella di introdurre un biglietto del costo di 5 euro per visitare il Pantheon fino a quel momento ad ingresso gratuito, iniziativa basata sulla falsa riga dell'Hôtel des Invalides di Parigi, con uno strascico di polemiche non indifferente. I proventi saranno destinati per il 70% alla manutenzione del sito e per il



Post su Twitter (ora X) di Sangiuliano (17/04/2023)
Nella pagina seguente: post Instagram del Ministero della Cultura (09/09/2023)

30% andranno alla Curia per opere benefiche. Il nuovo Ministro ha poi deciso di mantenere le prime domeniche del mese gratuite per i musei statali, contrariamente a quanto aveva precedentemente annunciato, stabilendo ulteriori festività ad ingresso gratuito - il 25 aprile, Festa della Liberazione, il 2 giugno, Festa della Repubblica, e il 4 novembre, Giornata dell'Unità Nazionale e delle Forze Armate - che rischiano di sovraffollare e mettere ulteriormente in pericolo i siti culturali più famosi.

In un'intervista Radio Capital è intervenuto in merito alla televisione e al cinema italiani, chiedendosi come fosse possibile che ci sia stata una fiction sul sindaco dei migranti Mimmo Lucano e non su personaggi come Oriana Fallaci (seppur esiste una miniserie del 2015), Indro Montanelli e Luigi Pirandello (riguardo i quali vi sono diverse produzioni). Sangiuliano sostiene di non voler creare un'egemonia di destra, ma di dare la possibilità di scelta al pubblico e di invertire la rotta unidirezionale verso sinistra che, secondo lui, caratterizza il comparto dello spettacolo italiano.

Sempre in ambito cinematografico, a lui si deve l'iniziativa *Cinema Revolution* che durante il periodo estivo prevedeva biglietti super scontati a 3,50 euro per film italiani ed europei, che ha riscosso un buon successo di pubblico. Le sfide in questo ambito sono molte e le soluzioni difficili da trovare poiché il comparto soffre da anni, anche a causa degli effetti della pandemia. Nell'editoria non si può non citare la rassegna giornaliera che il Ministro della Cultura offre ai suoi followers, proponendo un consiglio di lettura al giorno (degne di nota l'autopromozione del suo libro su Giuseppe Prezzolini o la gaffe al Premio Strega dove ammette di non aver letto i libri candidati seppur fosse nella giuria, per poi cercare di rimediare dicendo che li vorrebbe approfondire).

Sangiuliano sostiene, inoltre, di avere una libreria da 15.000 volumi e di essere molto sensibile alle tematiche relative alla lettura, promettendo di regalare un libro a ogni nascituro, con meccanismi ancora da valutare; un'iniziativa vista da alcuni come bizzarra e inefficace. Se non bastasse, è stato promesso di predisporre un fondo sia per i comuni che per gli under 35, con lo scopo di incentivare l'apertura di librerie (sempre più in crisi anche a causa della concorrenza dell'e-commerce). In ambito museale, a lui si deve la creazione di ulteriori diciassette musei ad autonomia speciale e una totale riorganizzazione del dicastero (fecero molto discutere le nomine di Alessandro Giuli, giornalista di centro-destra, al MAXXI, o della direttrice Beatrice Venezi come consigliera per la musica), la volontà di creare il museo dei bronzi di San Casciano dei Bagni (il MiC ha già acquistato il Palazzo dell'Arcipretura) e la partecipazione del Ministero alla Fondazione Museo della Shoah, con uno stanziamento di oltre 10 milioni di euro. Anche l'eliminazione del bonus 18App da 500 euro, sostituito da una Carta Cultura per ISEE inferiori a 35.000 euro e una Carta del Merito (la retorica del 'merito' caratterizza il Governo Meloni) per gli studenti eccellenti con almeno 100/100 alla maturità, suscitò diverse perplessità.

Infine, molte sfide cruciali sono quelle riguardanti il PNRR e la gestione di questi fondi, che puntano molto sulla rigenerazione dei piccoli centri e del patrimonio culturale, religioso e rurale, sulla digitalizzazione, sulla sostenibilità e sul turismo.

Infatti, da questi risultati si potrà fare un'ulteriore valutazione sull'operato di Sangiuliano.

Dal Museo Civico Giovanni Fattori di Livorno

TERESA FABBRINI

Dal ritratto di Giovanni Fattori alla vita di una rivoluzionaria che ha lottato per le donne con tutta se stessa

DI MARIA CORA CARRARO

Realizzato intorno al 1867, il dipinto a olio su tavola *La Signora Martelli a Castiglioncello* di Giovanni Fattori – appartenente al periodo della Scuola di Castiglioncello – ha come protagonista Teresa Fabbrini, all'epoca compagna di Diego Martelli.
Comodamente seduta su una sdraio, colpita da una luce naturale smorzata dalle fronde dei lecci che contraddistinguono la tenuta di Castiglioncello, Teresa è ritratta di profilo. A mano a mano che ci si allontana dalla tavola, le macchie chiare e scure modellano il paesaggio e la figura della donna: serena e rilassata, dallo sguardo compiaciuto, veste un abito sobrio. Grazie all'ombra degli alberi si delimitano i piani dell'opera e tutto appare reale, vero, naturale.
Non sono molte le notizie riguardanti Teresa Fabbrini durante questo periodo della sua vita. Sappiamo che fin da giovanissima si impegnò in politica, aderendo alla corrente anarchica, scrivendo articoli su giornali come «Il Paria» di Pisa, «La Questione Sociale» di Firenze, «Sempre Avanti!» di Livorno e tenendo conferenze su questioni ardenti, quali la condizione delle donne e il loro diritto ad avere una voce sia in politica che nella società. In seguito alla relazione con Martelli, sposò Olimpio Ballerini. Per descriverne l'impegno politico e sociale vale la pena affidarsi alle parole del marito, ferroviere di mestiere, con il quale condivise gli ideali libertari e di uguaglianza: «intendo esporre a voi

Teresa Fabbrini

quanto grande fosse il suo spirito di indipendenza e di ribellione al male, e di quanto siano capaci i padri della patria contro una donna, la quale seppe uscire dalla comune del suo sesso, elevandosi a strenua combattente a fianco dell'uomo, dimostrando che anche la donna ha un cervello che sa pensare ed una coscienza che si impone e che può far tremare i farisei di tutti i luoghi e di tutte le epoche»[1]. Arrestata e condannata più volte, non smise mai di partecipare alla lotta a fianco dei suoi compagni, prima in Italia, poi in Francia e infine in Svizzera[2]. Nello scritto biografico *Dalla schiavitù alla libertà*, pubblicato dal marito con il nome da sposata Teresa Ballerini nel 1904, successivamente alla sua morte, raccoglie le sue idee politiche e rivoluzionarie.

Ne riproponiamo un breve brano, per mostrare di Teresa la penna brillante e tagliente, l'ironia amara e la mente lucida: «Poco ci vuole oggi per accontentare il popolo e farla da suoi liberatori. Un bel scillinguagnolo, una fanfare che squarci le orecchie, una banderuola e una coccarda; tutto ciò mescolato con un'infinità di promesse di buone riforme, ed ecco l'Elixir per il proletariato. Un deputato da potergli stringere la mano, qualche festicciola accompagnata da una chiacchierata dell'onorevole, calmano i bollori rivoluzionari del buon popolo, pascendolo di entusiasmi e di illusioni, mentre nelle famiglie imperversa la miseria. Lo si ubbriaca con frasi altisonanti, con inni al lavoro e marce trionfali, per poi mandarlo a smaltir la sbornia sopra un lurido pagliericcio ed a meditare sulle gioie del lavoratore, in mezzo a cenci e senza pane!»[3].

[1] Ballerini 1904, pp. 3-4.
[2] Si veda l'introduzione scritta da Olimpo Ballerini. Ivi, pp. 3-11.
[3] Ivi, pp. 30-31.

Giovanni Fattori, La signora Teresa Fabbrini a Castiglioncello, 1875

INTERVISTA A PETER GRIC

Processo creativo tra computer grafica e tela

di Marco Licari

Un brusio sommesso pervade una piccola stanza buia nella quale entro schermi retroilluminati sono riprodotti dei *loop* di videoarte con annesse melodie, producendo bagliori di diversa intensità: due figure antropomorfe ricoperte di filamenti e cavi – che ricordano quelli di collegamento per le periferiche *hardware* di componenti del pc – si stanno abbracciando. La figura sulla sinistra ci dà le spalle di tre quarti; ne percepiamo la *silhouette* e solamente la mano sinistra poggiata sulla spalla sinistra dell'altra figura. Di quest'ultima riusciamo a distinguere di più: entrambe le mani gravano poco sotto le spalle della prima figura, ricambiando l'abbraccio; nel mentre, con la parte bassa del viso a noi visibile, accenna un sorriso appena percettibile, sereno. L'immagine, espandendosi, degrada nel punto in cui le figure sono rese un tutt'uno dai filamenti che le avvolgono e, al contempo, ciò che dapprima ricordava il fruscio del vento si trasforma in una malinconica melodia, misto tra suoni vocalici, litanie e lamenti. Questi suoni accompagnano lo sprofondare dell'immagine in se stessa, via via sempre più a fondo e allo stesso tempo sempre più viva, in quanto maggiormente si scruta e tantopiù assistiamo al nascere di architetture surreali, composte inizialmente dai medesimi filamenti e cavi, ma che sembrano ora costituite da fibre legnose. Queste, ulteriormente ingrandite mostrano trame più sottili: formano nuovi spazi alveolati che continuiamo ad esplorare. Nel beige sinora predominante, derivato dai filamenti, appaiono i primi accenni di luce, in colori e forme che ricordano vagamente vetrate gotiche di qualche cat-

Peter Gric, frame di Deep Zoom Hallucination – Attachment, 2022 ©gric.at

tedrale non ben a fuoco nella nostra memoria, e nello sprofondare si riescono meglio a definire. Al beige si mescolano i toni del rosso, mentre le fibre legnose complicano e dettagliano il panorama, che repentinamente ingrandito in pochi secondi si semplifica, prima di tornare a intricarsi. Il beige lascia completamente il passo ad un rosso sempre più carminio; le fibre legnose sono sostituite da condotti simili a vene e arterie, che presto degradano in etere. Sembra di assistere al flusso spaziale: vento solare; luci di stelle lontane; immagini che portano alla mente quelle dello spazio profondo che abbiamo esperito grazie al telescopio spaziale Hubble. Tuttavia, solamente il rosso e il nero qui prevalgono. La melodia accresce il senso di inquietudine, che ci pervade, dato dallo sforzo di esplorare quest'etere irrequieto, quando in pochi secondi traspare dal fondo e si impone via via nuovamente l'abbraccio che inizialmente ci aveva ammaliato.

È il 23 settembre 2022: a Firenze al primo piano di palazzo Ramirez-Montalvo, in seguito alla conversazione *Arte e Innovazione: da Donatello agli NFT*, si è inaugurata la prima asta di NFT in Italia: *Renaissance Digital Revival*[1]. Ebbi in quel momento l'occasione di ammirare l'opera di Peter Gric, prima descritta, *Deep Zoom Hallucination – Attachment*[2] della durata di 4 minuti e 49 secondi. L'opera di videoarte – registrata come NFT sulla *blockchain Ethereum* – è il frutto dell'elaborazione grafica eseguita con l'ausilio dell'AI Disco Diffusion a partire dall'acrilico su tela *Attachment II*, realizzato nel 2017[3]. Dopo essermi imbattuto in questo artista a me sconosciuto, consultate le informazioni biografiche presenti nel suo sito[4] e mosso da ulteriore curiosità, ho deciso di contattarlo per porgli alcune domande a cui gentilmente ha risposto.

Riguardo la formazione, si legge sul suo sito web che si è avvicinato all'arte sin dalla tenera età, grazie alla guida di suo padre, Jaroslav Gric, diplomandosi in seguito all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Quale motivo l'ha spinta a servirsi del computer come mezzo per creare immagini dipinte poi su tela?

Peter Gric, Attachment II, 2017
©gric.at

Ho iniziato fare pratica con i computer nello stesso periodo in cui ho cominciato a dedicarmi seriamente alla pittura e al disegno, cioè durante l'adolescenza. All'epoca si trattava di un computer *Atari 800XL* a 8 bit con possibilità molto limitate, quindi, creare qualcosa di interessante con questo mezzo era possibile solo imparando a programmare fino al linguaggio macchina. Con l'Atari ho appreso molto su come funzionano i computer e come programmarli[5]. Il mio computer successivo fu il *Commodore Amiga*, che era già in grado di eseguire semplici rendering 3D e manipolazioni fotografiche. Con questo computer avevo la possibilità di creare semplici prospettive come riferimento per alcuni dei miei dipinti. Poi nel 1992 ho acquistato il mio primo PC con MS DOS e Windows 3.11. Con questa macchina sono stato finalmente in grado di creare geometrie complesse per i miei dipinti di architettura.

Ne deduco, quindi, oltre che per passione, che ciò che l'ha spinta ad usare il computer sono proprio le capacità offerte da questo medium. Ho avuto modo di ammirare le sculture di suo padre; lei ha mai sperimentato la scultura?

Finora non ho trovato interesse a creare sculture, almeno non nel modo tradizionale. Tuttavia, ho intenzione di far stampare in 3D alcune delle mie geometrie in formati più grandi.

Sarebbe certamente interessante osservare gli esiti di una tale ricerca, date le possibilità offerte dalle moderne stampanti 3D, capaci di "scolpire" con diversi materiali forme difficilmente riproducibili con altri mezzi.

Quando è venuto a conoscenza degli NFT e ha deciso di utilizzarli nella sua arte? Come mai si è interessato agli NFT?

Sono venuto a conoscenza degli NFT nel 2018, ma in quel momento non li presi sul serio. Ho creato i mie primi NFT nella primavera del 2019 su *SuperRare* e *MakersPlace*[6]. All'inizio il motivo principale dietro il produrre NFT era la possibilità di guadagnare criptovalute.

Dopo l'asta tenuta da Pandolfini ho molto riflettuto sulla sua ricerca artistica, rispetto al suo percorso di formazione. Mi sembra di osservare che per mezzo dell'AI e grazie agli NFT come modalità di "autenticazione" delle sue creazioni digitali, la sua arte stia procedendo a un'inversione del processo creativo: se prima partiva dalle immagini computerizzate per tradurle sul supporto

Peter Gric, 3D-Ink, 2021, frame col dettaglio della firma dell'artista ©gric.at

tela, noto adesso che da quella stessa tela stia tornando al digitale, proprio grazie al mezzo dell'AI, producendo le sue esplorazioni/allucinazioni. È d'accordo con questa mia considerazione o ci sono altre ragioni per cui si è confrontato con l'AI e gli NFT?

Anche se i miei dipinti potrebbero apparire ad alcuni come tradizionali o addirittura anacronistici, non mi considero un pittore tradizionale. Per me la pittura è solo uno strumento tra i tanti. Così come la fotografia, il video, la modellazione 3D, la manipolazione delle immagini e, ultimamente, anche l'intelligenza artificiale. Il processo va in entrambe le direzioni: talvolta uso immagini create digitalmente come riferimenti per i dipinti, altre uso i miei dipinti (o i riferimenti 3D sottostanti) per creare animazioni 3D, a volte uso i miei dipinti come immagini iniziali per produrre esplorazioni/allucinazioni servendomi dell'AI e certe altre combino tutto questo.

Quindi, mi pare di capire che questi nuovi ausili le abbiano permesso di spaziare ulteriormente i processi creativi della sua arte. Qual è la sua opinione riguardo l'uso dell'AI e del medium NFT applicati all'arte? Pensa che nei prossimi anni queste tecnologie offriranno buone opportunità, magari nuove sperimentazioni, o pensa che stiamo attraversando una fase di transizione verso nuovi orizzonti? Inoltre, ritiene di servirsi di AI e NFT per molto tempo, o si tratta di una fase di transizione per le sue opere d'arte?

Gli NFT mi hanno dato l'opportunità di approfondire l'animazione e la videoarte. Ovviamente, tecnicamente avrei potuto farlo anche senza NFT, ma difficilmente avrei potuto dedicare settimane alla creazione di un'animazione complessa, se non ci fosse stato un modo per monetizzarla.
Con gli NFT è stato finalmente possibile. L'AI, invece, è per me uno strumento nuovo e affascinante, o forse "assistente" sarebbe un termine migliore. Capisco le polemiche sulle immagini generate dall'AI, ma capisco anche che non scompariranno.
Credo che emergeranno nuove forme d'arte basate sull'AI. Tutto sta nel modo in cui viene utilizzata.
D'altra parte, l'interesse per le opere d'arte "reali", come i dipinti, aumenterà come conseguenza dell'iperinflazione di immagini digitali innescata dall'AI.

Peter Gric, The Power Plant, 1986 ©gric.at

Volevo, infine, chiederle: prima di partecipare all'asta indetta da Pandolfini, aveva già esposto le sue tele in Italia (in gallerie o mostre)?

Finora non ho partecipato a mostre importanti in Italia.

È un vero peccato.
Noi tutti possiamo visionare le sue opere di videoarte, grazie alla loro traduzione in NFT; spero che l'Italia possa presto accogliere una mostra che approfondisca maggiormente la sua produzione e personalità artistica!

[1] Tenutasi da 22 settembre al 3 ottobre seguendo la modalità asta online; per maggiori informazioni in merito all'asta si veda la recensione uscita in questa stessa rubrica: Licari 2022. I lotti e i risultati della vendita sono visibili sul sito della fiorentina casa d'aste Pandolfini. <https://www.pandolfini.it/it/asta-1159/renaissance-digital-revival.asp?action=reset> (15.11.2023).

[2] È possibile visionare l'opera sul marketplace *OpenSea* al seguente link: <https://opensea.io/assets/ethereum/0x8a619c585741f77d76813feee4284d-12278dfd48/1> (15.11.2023).

[3] Sul sito dell'artista sono forniti pochi dettagli sul dipinto. <https://www.gric.at/gallery/bild327.htm> (15.11.2023).

[4] Per la formazione e le esperienze dell'artista si veda <https://www.gric.at/home.htm> (15.11.2023).

[5] Interessante il riscontro della prima opera d'arte digitale dell'artista, tradotta in NFT, della quale riportiamo la descrizione fatta dallo stesso Peter Gric: «Considero "The Power Plant" del 1986 la mia prima opera d'arte digitale. Ho creato questa immagine con un programma scritto da me per il mio computer Atari 800XL che mi permetteva di usare un joystick e la tastiera per disegnare. La risoluzione dell'immagine di questo computer a 8 bit era limitata a 320 x 200 pixel con solo due colori possibili. Per ottenere un'immagine colorata come questa, la risoluzione doveva essere limitata a 80 x 200 pixel, il che si traduceva in un rapporto di pixel estremamente ampio di 4:1. Questa modalità permetteva di selezionare 8 colori dalla palette di 128 colori disponibili. Per ottenere qualcosa di simile allo sfumato del cielo dovetti codificare un piccolo programma in linguaggio macchina (Display List Interrupt) per hackerare il processore video al fine di produrre quelle linee orizzontali in colori aggiuntivi. All'epoca questa immagine fu pubblicata sulla rivista austriaca "Die Ganze Woche" dove vinse un premio in un concorso di computer grafica». <https://makersplace.com/product/my-digital-genesis-in-8-bit-1-of-1-74990/> (15.11.2023).

[6] Si tratta di due tra i primi marketplace di NFT, ancora tra i più usati.
Questi offrono la possibilità sia di mettere in vendita un NFT già registrato su blockchain, che di produrre, ovvero procedere al *mint*, di un NFT, a partire da file digitali precedentemente prodotti. Si consiglia di visitare soprattutto il profilo dell'artista su *MakersPlace*, in quanto contiene molte creazioni, tra le quali la sperimentazione grafica già menzionata nella nota 5. <https://makersplace.com/gric/shop?> (15.11.2023).

STUDIO TECNOLOGICO DI DONNA CHE SCENDE DAL LETTO

Scultura di Libero Andreotti

DI MERJ NESI

Il processo di fusione che interessa un'opera artistica porta con sé una serie di procedure tecniche oramai *normalizzate*. Ciò nonostante, le ripetute fasi eseguite nel tempo e da tempo, concedono non di rado delle caratteristiche uniche ad ogni getto; questa peculiarità è riscontrabile anche nelle repliche, donando ad ognuna l'unicità. Non di una replica tratteremo in questo breve articolo, ma di un unico, un'opera che è sempre stata legata all'intimità della famiglia Andreotti.

Ai proprietari è noto da tempo che la scultura presenta problematiche legate al proprio processo fusorio; in particolare, la frattura che cinge quasi completamente il collo della donna. Da questa criticità prende avvio lo studio tecnologico volto a indagare la statica del getto e le sue caratteristiche esecutive.

La tecnica di realizzazione è definita *fusione indiretta con metodo a sciacquo*[1]. Il motivo di questa denominazione è riscontrabile osservando l'interno dell'opera: nelle aree dove la terra di fusione non è più presente, la superficie appare liscia e con alcune percolazioni a forma di goccia, che sono conseguenti all'eliminazione della cera ancora calda dalla forma cava utilizzata per realizzare il modello in cera prima dell'esecuzione del getto in metallo. Lo studio è stato condotto con differenti tecniche non invasive che consentono valutazioni della superficie interna ed esterna dell'opera. L'*endoscopia* eseguita all'interno della scultura ha in alcuni casi confermato, in altri svelato, tipologie di riparazione eseguite tramite *sopraffusioni*, saldature e barre filettate inserite nello spessore del metallo, tutti procedimenti comunemente utilizzati nelle fonderie dell'epoca[2]. Per mezzo della sonda si è potuti accedere dallo stretto passaggio che conduce alla testa della donna, superando le ampie creste di fusione presenti all'attaccatura tra capo e collo, rilevando che l'interno della cavità contiene per buona parte residui di *terra di fusione* – solitamente una composizione di gesso e argilla.

È stata, inoltre, riscontrata la presenza di una barra in ferro, che partendo dall'apertura nella testa si immette nella terra di fusione all'altezza della calotta. Altro aspetto interessante da sottolineare nell'esplorare la parte interna dell'opera è la *rifusione* presente in corrispondenza della frattura evidenziata esternamente nel collo della scultura. Tale operazione è da ritenersi eseguita nello stesso periodo delle altre, presumibilmente coeve alla realizzazione dell'opera. Il sistema di riparazione è stato maggiormente rinforzato per mezzo delle già citate barre filettate: esse consentono una maggiore aderenza tra i due getti, che mostrano una non completa connessione delle parti.

L'*analisi termografica* avalla non solo quanto già descritto grazie alle verifiche effettuate dall'interno, ma soprattutto pone in evidenza i probabili interventi di riparazione celati sotto la qualificazione della superficie dell'opera[3], la quale è, infatti, per gran parte interessata dalla presenza di piccole porzioni circolari a rilievo[4]. Alcune di queste parti sono in realtà le barre filettate di ancoraggio e di riparazione, *ribadite* e levigate. La linea di frattura presente nel retro del collo è definita da una separazione netta della parte metallica che trova invece continuità nella porzione frontale, riducendo il pericolo di una *cricca* interna. Per quanto riguarda la testa, la presenza della terra interna non consente un lettura chiara delle zone interessate da discontinuità; tuttavia, è ipotizzabile la stessa modalità di trattamento presente in altre aree. La calotta cranica mostra un espediente non nuovo nella realizzazione delle opere in metallo; la porzione è completamente estranea al *getto* principale ed il *rigetto* è ancorato alla fusione principale. Interessante è osservare che tale procedimento spesso era eseguito proprio per effettuare lo svuotamento interno dell'area, mentre in questo caso segnala una incongruenza tecnologica. In ultimo, questo mezzo diagnostico evidenzia alcune saldature non palesemente rilevabili da una lettura autoptica della superficie sia esterna che interna.

L'acquisizione di un modello 3D della scultura permette di valutare asetticamente le aree indagate, ponendo in evidenza quelle morfologie che l'occhio non riesce a cogliere[5]. Si osservano, infatti, le aree di congiunzione del modello in cera, le linee demarcate

te soggette a interazione antropica, come le braccia, solitamente utilizzate per la movimentazione dell'opera.
Tutte le analisi effettuate ha avuto come primo interesse la valutazione statica dell'area interessata dalla frattura, al fine di valutarne la criticità. Tali indagini hanno potuto meglio definire la problematica; nonostante la statica dell'opera non risulti compromessa, è richiesta una maggiore cura nella sua conservazione, doverosa e necessaria anche in virtù del fatto che l'intera fusione ha spessori minimi tali da arrivare, in alcuni casi, a *microfessurazioni*, le quali non compromettono comunque la stabilità.

[1] Per una migliore comprensione di tecniche e del glossario tecnico, si veda Baruffetti 2017-2021.
[2] La fusione è stata realizzata nella fonderia Vignali negli anni Venti del Novecento.
[3] L'indagine è stata eseguita dal restauratore Antonio Mignemi.
[4] Indicate in alcune fonderie come lavorazione a pastello, in ricordo dell'utilizzo delle stecche cilindriche di cera definite pastelli.
[5] La scansione e la realizzazione del modello digitale 3D è stata svolta dal restauratore Mattia Mercante.

Libero Andreotti, Donna che scende dal letto, 1920

Rifusione, vista interna in corrispondenza della frattura del collo

Barre filettate, sistema di riparazione, particolare della schiena

Immagine 3D, individuazione delle caratteristiche superficiali, interazione antropica

Termografia, riconoscimento delle discontinuità del materiale

La redazione

Diego Martelli è generalmente il critico principale dei macchiaioli e figura ponte tra le due rivoluzioni artistiche di metà Ottocento in Francia e Italia. Questa lettura limitativa e – ci venga permesso – ottusa è in realtà frutto di un'enfasi retorica che ha esaltato il singolo aspetto della critica pittorica, solamente uno dei numerosi interessi che Martelli rende concreti nelle sue pubblicazioni. Si tratta della punta di un iceberg, una facciata di una personalità complessa per la sua capacità di unire, in un legame bellissimo e indissolubile, sentimento ed intelletto. Quindi, per noi, non ha l'etichetta di "critico dei macchiaioli", mentre gran parte delle persone che lo incontrano legge in maniera rapida il "contenuto della confezione" in cui si trova il nostro Martelli. Ancora più fuorviante dal leggere in maniera corretta e completa un personaggio così complicato è il tentativo insulso di fascinazione per l'uomo, pensato per incuriosire un poco concentrato lettore; questo discorso non vale solamente per Martelli ma per tutte le figure che vanno distorte, semplificate, rese accessibili e quindi ridotte ai minimi termini: vale a dire disumanizzate. Complice di questa postura critica è il proliferare delle mostre macchiaiole – di cui parleremo in un futuro numero appositamente dedicato –, tanto gonfie di opere e zeppe di capolavori quanto incapaci di creare un discorso intorno ad esse che sia onesto e chiaro, come era invece Diego Martelli. Troppo occupate nel *battage* mediatico per attirare frotte di avventori e turisti di passaggio, circondati da "carri di buoi di Fattori" dappertutto: per lungo sulla navetta dell'aeroporto e per largo nella tovaglietta della trattoria tipica con il lampredotto in scatola, queste mostre e il modo in cui sono concepite avrebbero sicuramente animato il nostro Diego a prendere carta e penna, per denunciare alla sua maniera tagliente questo ennesimo atto di inciviltà della società moderna. Sì, perché Diego Martelli, si percepisce dagli articoli in questo numero, è prima di tutto un intellettuale innamorato della verità e, come tale, seziona la realtà che lo circonda per scoprirne la vera essenza: spoglia "re", toglie maschere, sposta veli, distrugge orpelli e addobbi, così come i suoi compagni pittori. Per questo motivo va "ridotto" e distorto. Scoprire che Diego Martelli è un uomo prima che un critico, oggi non è concepibile.

Abbiamo parlato lo scorso numero della figura semidivina del critico moderno, di colui che fa e disfa in nome di un Sistema dell'arte, mascherando la spontanea verità dell'arte, facendone un qualcosa di elitario, esclusivo e lontano dalla quotidiana dimensione della vita. Recuperare una lettura "umanistica" di Diego Martelli è l'antidoto che ci permette di smascherare il nostro fangoso Sistema dell'arte e riportare il critico moderno in mezzo alla gente, richiamandolo alla sua vocazione civile e alla dimensione massima della verità.

Il primo articolo, i ritratti raccontati da Camilla Moscardini, dimostra certamente i vari punti di vista degli artisti relativamente al ritratto del critico, ma un'analisi di insieme rende evidente la presenza di uno stesso comune denominatore: l'attenzione per l'aspetto umano di Martelli, una quotidianità palese e netta, che ci permette fin dall'inizio di questo numero di comprendere da che postura critica ci ergiamo a osservarlo. Riportandolo ad una dimensione intima e personale, gli scrolliamo di dosso tutte le patine d'oro che gli sono state affibbiate fino

infon

ad oggi. Ciò che speriamo riesca ad emergere è una figura più profonda e complessa, rispetto a quella che siamo abituati a conoscere. Per questo abbiamo voluto raccontare la biografia di Martelli, aprendo la rivista con due *scivoli grafici*. Nel primo, immagini e parole si incastrano in un collage dove sono riassunti i suoi pensieri, in maniera del tutto casuale, significando la straordinaria complessità di interessi; il secondo è una biografia composta con frasi tratte dagli scritti di Martelli, che ne inquadrano i vari periodi della vita in ordine cronologico: dai salotti letterari della madre, al Caffè Michelangiolo con i primi macchiaioli, poi a Parigi dagli impressionisti e di nuovo a Firenze. Una lettura ermetica ma, riteniamo, evocativa e utile per entrare in contatto con la sua personalità più profonda. Infatti, fin da subito uniamo gli interessi per la storia dell'arte, per la rivoluzione macchiaiola e impressionista, con la sua vocazione politica prima di stampo risorgimentale, poi avvicinandosi a Agostino Depretis e Francesco Crispi e al socialismo umanitario. Non possiamo prescindere dall'ideologia politica, che Martelli declina in un profondo e passionale legame con la società civile, se vogliamo comprendere il Martelli critico d'arte. Così gli articoli di Emanuela Bruno, Annadea Salvatore, Marta Spanò e Caterina Innocenti, che fanno luce su alcuni aspetti del critico d'arte e collezionista, vanno letti come strettamente connessi e per giunta intrecciati agli articoli di Chiara Luci e di chi scrive le righe che state ora leggendo, dove l'intento è far emergere la personalità intellettuale e politica. Capirete che questo numero assume la forma di un vortice composto da *scivoli* e articoli. Un vortice che significa il pensiero sempre attivo, l'intelletto perennemente attento e pronto a mettere nero su bianco ciò che la realtà offre agli occhi al fine di renderne la vera faccia della medaglia, quella nascosta ai più e certamente visibile a chi ha interesse a celarla, vuoi per pochezza o per lucro. Ne è esempio il giornale nato in seno al partito di Depretis e durato solamente pochi mesi, a causa delle stoccate che Martelli dava persino al partito che finanziava la sua pubblicazione. La verità fino alla morte, a tutti i costi, che non guarda in faccia nessuno.

Passando alle rubriche che occupano l'ultima sezione della rivista, Simone De Nardis fa un resoconto per un primo bilancio dell'amministrazione Sangiuliano – e meno male per lui che Martelli non c'è più –; Marco Licari intervista Peter Gric, artista poliedrico che ha sperimentato anche AI e NFT, e ci racconta il suo modo di intendere questo *medium* espressivo. Più tradizionale rispetto all'arte digitale è l'affresco, del quale le diagnoste Serena Capodiferro e Daniela Porcu, mostrano le varie fasi costruttive. La restauratrice Merj Nesi riporta i risultati di uno studio tecnologico sull'opera di Libero Andreotti, della quale abbiamo parlato lo scorso numero. Chiude il nostro articolo di fondo, il contributo di Cora Carraro del Museo Fattori di Livorno, a metà tra gli *inpagina* e i *fuoripagina*. Si tratta di un elaborato su Teresa Fabbrini, la compagna di Diego Martelli ai tempi della Scuola di Castiglioncello. Teresa incarna tutto quanto abbiamo affermato sulla personalità di Diego Martelli: l'arte e la politica, l'ideologia e la verità macchiaiola, ma anche l'oblio dell'una rispetto all'altra. Effigiata da Giovanni Fattori, Teresa non è ricordata per la sua forte e convinta adesione all'anarchismo, ma è una modella ritratta dal più grande dei macchiaioli, in un periodo di profondo sperimentalismo pittorico. Eppure, lei è lì, con i pittori di Castiglioncello, in quel crogiolo di idee, in un ambiente d'apprendimento continuo – Scuola di Castiglioncello – e sembra difficile che nessuno parlasse di ideologia, di politica, di società, specie se a capo del cenacolo c'era l'anfitrione Diego e la sua compagna. Rivalutare sotto questa luce la figura di Teresa Fabbrini, così come quella di Diego Martelli, ci permettono di rileggere la rivoluzione macchiaiola come una rivoluzione prima politica e poi pittorica e far cadere l'ipocrisia dei fumi e degli incensi che vengono profusi in pubblicazioni, cataloghi e mostre: i macchiaioli non sono gli impressionisti italiani. Sono rivoluzionari, anarchici, socialisti, utopisti, carbonari, che col pennello sono riusciti a portare le istanze della rivoluzione sociale su tela, intrecciando arte e vita, dove vita sta nella complessità di un Diego Martelli di riuscire ad essere libero da padroni e servo solo della verità. Riprendendo le parole con le quale Teresa Fabbrini denunciava come la società postunitaria tratta il lavoratore, «Lo si ubbriaca con frasi altisonanti, con inni al lavoro e marce trionfali, per poi mandarlo a smaltir la sbornia sopra un lurido pagliericcio ed a meditare sulle gioie del lavoratore, in mezzo a cenci e senza pane!», possiamo dire che Martelli è colui che fa chetare gli inni, interrompe le marce e sveglia dal sonno l'ubriaco, ovvero l'uomo comune, il suo concittadino, mostrando chi sono in realtà i suonatori d'orchestra e mandando in frantumi una cantina intera di bottiglie di vino marcio.

Andrea Del Carria

do

Fonti manoscritte

Archivio della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze, Testamento di Diego Martelli, 31 dicembre 1894

Biblioteca Marucelliana di Firenze, Carteggio Martelli, C.Ma. 557.F.15, Diego Martelli, Lettera a Matilde Bartolommei Gioli, Parigi, luglio 1878

Biblioteca Marucelliana di Firenze, Carteggio Martelli, C.Ma. 557.F.20, Diego Martelli, Lettera a Francesco Gioli, Parigi, 13 ottobre 1878

Biblioteca Marucelliana di Firenze, Manoscritto D XIV III 39

Fonti a stampa

Ballerini 1904
T. Ballerini, *Dalla schiavitù alla libertà*, La Spezia, Camera del Lavoro, 1904

Baruffetti 2017-2021
M. Baruffetti, *Per un glossario interdisciplinare rivolto alla conservazione della scultura in bronzo*, Università degli Studi di Firenze, tesi di dottorato, a.a. 2017-2021

Bensi 1990
P. Bensi, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*, in *Le pitture murali* 1990, pp. 73-102

Cinelli 1999
B. Cinelli, *Da Firenze a Parigi. Martelli, Zola e gli Impressionisti*, in *L'eredità di Diego Martelli* 1999, pp. 97-109

Dai Macchiaioli agli Impressionisti 1996
Dai Macchiaioli agli Impressionisti. L'opera critica di Diego Martelli, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori Villa Mimbelli, 3 ottobre 1996 - 12 gennaio 1997) a cura di S. Bietoletti, L. Lombardi, Firenze, Artificio, 1996

Del Bravo 1971
C. Del Bravo, *Disegni italiani del XIX secolo*, Firenze, Olschki, 1971

Del Puppo 2021
A. Del Puppo, *Arte contemporanea. Tra le due guerre*, Roma, Carocci, 2021

Diego Martelli 1996
Diego Martelli. L'amico dei Macchiaioli e degli Impressionisti, catalogo della mostra (Castiglioncello, Castello Pasquini, 3 agosto - 31 ottobre 1996) a cura di P. Dini, F. Dini, Firenze, Il Torchio, 1996

Dini 1979
P. Dini, *Diego Martelli e gli Impressionisti*, Firenze, Il Torchio, 1979

Dini 1986
P. Dini, *Dal Caffè Michelangiolo al Caffè Nouvelle Athenes*, Torino, Allemandi, 1986

Dini 1989
F. Dini, *Federico Zandomeneghi. La vita e le opere*, Firenze, Il Torchio, 1989

Dini 1996
F. Dini, *Martelli e gli Impressionisti*, in *Dai Macchiaioli agli Impressionisti* 1996, pp. 156-199

Dini, Dini 1996
P. Dini, F. Dini, *Diego Martelli. Storia di un uomo e di un'epoca*, Torino, Allemandi, 1996

Giovanni Fattori 1983
Giovanni Fattori. Lettere a Diego, a cura di P. Dini, Firenze, Il Torchio, 1983

Giovanni Fattori 1987
Giovanni Fattori. Dipinti 1854-1906, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 26 settembre - 31 dicembre 1987) a cura di G. Matteucci, R. Monti, E. Spalletti, Firenze, Artificio, 1987

I disegni della collezione di Diego Martelli 1997
I disegni della collezione di Diego Martelli, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 5 aprile - 30 giugno 1997) a cura di S. Condemi, A. Del Soldato, Firenze, Artificio, 1997

I Macchiaioli 2002
I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica 1861-1869, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli - Castello Pasquini, 20 luglio - 20 ottobre 2002) a cura di F. Dini, Firenze, Pagliai Polistampa, 2002

I Macchiaioli 2022
I Macchiaioli, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 8 ottobre 2022 - 26 febbraio 2023) a cura di F. Dini, Milano, Skira, 2022

L'eredità di Diego Martelli 1999
L'eredità di Diego Martelli. Storia, critica, arte, atti della giornata di studi (Montecatini Terme, 12 ottobre 1996) a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Firenze, Polistampa, 1999

La pittura di macchia 1995
La pittura di macchia e le collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, a cura di S. Bietoletti, Firenze, Coppini, 1995

Le collezioni del Novecento 1986
Le collezioni del Novecento 1915-1945. Presentazione antologica, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 30 dicembre 1986-30 giugno 1987) a cura di E. Spalletti, Firenze, Centro Di, 1986

Le pitture murali 1990
Le pitture murali. Tecniche, problemi, conservazione, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Firenze, Centro Di, 1990

Lettere inedite dei Macchiaioli 1975
Lettere inedite dei Macchiaioli, a cura di P. Dini, Firenze, Il Torchio, 1975

Licari 2022
M. Licari, *NFT e Canaletto alla Pandolfini. L'ardito esperimento della casa d'aste fiorentina*, in «Noi Caffè Michelangiolo», V, 10, dicembre 2022, pp. 38-41

Lombardi 1999
L. Lombardi, *La lezione dei maestri antichi e la tutela dei monumenti fiorentini*, in Sisi, Spalletti 1999, pp. 133-151

Longhi 1937
R. Longhi, *Carlo Carrà. 33 tavole*, Milano, Hoepli, 1937

Longhi 1949
R. Longhi, *Prefazione con un ragguaglio su l'Impressionismo e il gusto degli italiani*, in Rewald trad. it. di Boschetto 1949, pp. VII-XXIX

Martelli 1878 (a)
D. Martelli, *Esposizione Universale. Corrispondenza*, in «La Gazzetta d'Italia», 5 maggio 1878

Martelli 1878 (b)
D. Martelli, *La Sentinella all'Esposizione di Parigi*, in «La Sentinella Bresciana», XX, 125, 7 maggio 1878

Martelli 1879 (a)
D. Martelli, *I pittori Impressionisti francesi. Quarta Esposizione*, in «Roma Artistica», V, 22, 27 giugno 1879

Martelli 1879 (b)
D. Martelli, *I pittori Impressionisti francesi*, in «Roma Artistica», V, 23, 5 luglio 1879

Martelli 1880
D. Martelli, *Gli Impressionisti. Lettura data al Circolo Filologico di Livorno da Diego Martelli Fiorentino*, Pisa, Vannucchi, 1880

Martelli 1885
D. Martelli, *Silvestro Lega*, in «La Commedia Umana», I, 45, 25 ottobre 1885, pp. 10-14

Martelli, Boschetto 1952
D. Martelli, *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze, Sansoni, 1952

Matteini, Moles 1987
M. Matteini, A. Moles, *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*, Firenze, Nardini, 1987

Negri Arnoldi, Prosperi Valenti 2015
F. Negri Arnoldi, S. Prosperi Valenti, *Il disegno nella storia dell'arte italiana*, Roma, Carocci, 2015

Pinto 1975
S. Pinto, *La linea positiva della cultura dei Macchiaioli. Spunti offerti dai documenti e dalle collezioni Martelli e Banti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», ser. 3, 5, 4, 1975, pp. 1511-1535

Ragozzino 2011
U. Ragozzino, *Il Risorgimento in un borgo rurale attraverso la vita di Quirina Mocenni Magiotti e di Pirro Giacchi*, Firenze, Regione Toscana, 2011

Rewald, trad. it. di Boschetto 1949
J. Rewald, *The History of Impressionism* (1946), trad. it. di A. Boschetto, *Storia dell'Impressionismo*, Firenze, Sansoni, 1949

Rinaldi 2011
S. Rinaldi, *Storia tecnica dell'arte. Materiali e metodi della pittura e della scultura (secc. V-XIX)*, Roma, Carocci, 2011

Russoli, Minervino 1970
F. Russoli, F. Minervino, *L'opera completa di Degas*, Milano, Rizzoli, 1970

Signorini 1868
T. Signorini, *Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento*, in «L'Italia Artistica», 4, 17 gennaio 1868

Signorini 1893
T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati del Caffè "Michelangiolo". Ricordi illustrati da 48 caricature tolte dai vecchi originali del tempo*, Firenze, Civelli, 1893

Spalletti 1985
E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo (1848-1861)*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1985

Spalletti 1996 (a)
E. Spalletti, *I viaggi parigini del 1869-1870 e l'elaborazione di una prospettiva storica del naturalismo*, in *Dai Macchiaioli agli Impressionisti* 1996, pp. 96-113

Spalletti 1996 (b)
E. Spalletti, *Martelli all'Esposizione Universale del 1878: arte europea e arte italiana,* in *Dai Macchiaioli agli Impressionisti* 1996, pp. 136-153

Spalletti 1996 (c)
E. Spalletti, *Diego Martelli e la critica del Novecento*, in *Dai Macchiaioli agli Impressionisti* 1996, pp. 212-222

Spalletti 1999
E. Spalletti, *Diego Martelli e la scultura*, in *L'eredità di Diego Martelli* 1999, pp. 111-131

Tabucchi 1999
A. Tabucchi, *Gli zingari e il Rinascimento. Vivere da rom a Firenze*, Milano, Feltrinelli, 1999

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI FORLÌ

GMF Grandi Mostre Fondazione Forlì

Comune di Forlì

Preraffaelliti

Rinascimento Moderno

Forlì,
Museo Civico San Domenico
24 febbraio - 30 giugno 2024

Con oltre 300 opere la mostra ripercorre il profondo impatto dell'arte storica italiana sul movimento Preraffaellita britannico dagli anni Quaranta del XIX secolo fino agli anni Venti.

Informazioni e prenotazioni mostra
tel. 0543 36 217
mostraforli@civita.art
www.mostremuseisandomenico.it

La Fondazione promuove la cultura

La promozione della cultura nelle sue diverse espressioni è considerata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna elemento primario per la crescita, anche economica, del territorio.
Il Complesso degli Antichi Chiostri Francescani è stato mirabilmente restaurato, ampliato e valorizzato strutturalmente e per la prima volta destinato integralmente ad attività culturali, arricchendo e rendendo unica la suggestiva zona Dantesca.
Anche per i prossimi anni, la Fondazione continuerà ad assicurarsi il proprio sostegno a progetti di sviluppo che elevino la qualità della vita e il nostro patrimonio culturale

La Fondazione fa crescere la città

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

www.fondazionecassaravenna.it

FONDAZIONE CR FIRENZE

Da 28 anni promuove solidarietà, cultura, ambiente, ricerca scientifica e formazione giovanile per il territorio

Fondazione CR Firenze è un ente privato nato 28 anni fa con lo scopo di destinare i proventi che derivano dalla gestione del suo patrimonio unicamente allo sviluppo del territorio dove essa opera. Non è quindi in alcun modo un'istituzione creditizia. Per meglio definire il suo ruolo, nel 2016 ha assunto la denominazione di "Fondazione" in sostituzione della precedente "Ente" CR Firenze.
La Fondazione ha tra i suoi ambiti di intervento, tra quelli consentiti dallo Statuto, arte e cultura, ambiente, ricerca scientifica e tecnologica, volontariato e beneficenza (particolarmente importante in questo momento così drammatico), crescita e formazione giovanile e opera sul proprio territorio di intervento: Firenze e Città Metropolitana, le province di Grosseto e Arezzo.

Con l'emergenza provocata dal coronavirus, la Fondazione ha accentuato i suoi interventi verso il mondo della solidarietà e del volontariato ed ha destinato fondi ingenti per l'emergenza sanitaria da destinare al terzo Settore favorendo l'acquisto di 10 milioni di mascherine di vario tipo, di respiratori e di altre apparecchiature sanitarie.
Inoltre sostiene, con i propri fondi, le più importanti e antiche istituzioni fiorentine (dal Teatro del Maggio all'Accademia della Crusca, dall'Accademia dei Georgofili al Teatro della Toscana; dalla Scuola di Musica di Fiesole alla Fondazione Palazzo Strozzi e molte altre) e promuove importanti progetti che hanno lo scopo di valorizzare il territorio sotto il profilo della qualità della vita, della crescita culturale, della salvaguardia del patrimonio artistico ed ambientale, della riqualificazione di spazi non adeguatamente utilizzati.

FONDAZIONE
CR FIRENZE

www.fondazionecrfirenze.it