Rivista semestrale del Caffè Michelangiolo - Firenze

numero 4 anno II | Ottobre 2019

ISSN 2611-4089

noi

Egli è di quelli che vissero di pensiero

Noi Caffè Michelangiolo
n.4 anno II Ottobre 2019
Rivista semestrale

Pubblicata per conto di:
Accademia degli Incamminati
Via dei Frati, 19 | Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

Associazione Culturale Caffè Michelangiolo
Via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze)
www.caffemichelangiolo.it

Direttore responsabile:
Andrea Del Carria

Segretario di redazione:
Maria Grazia Fantini

Redazione:
Chiara Lotti

Per la stesura della bibliografia:
Lorenzo Tofi

Ufficio stampa:
Giulia Bertelli
Costanza Peruzzi

Redazione: Associazione Culturale Caffè Michelangiolo,
Via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze)
noi@caffemichelangiolo.it

Edizione: Associazione Culturale Caffè Michelangiolo,
Accademia degli Incamminati di Modigliana

Progetto grafico e impaginazione:
Alessandro Innocenti - alessandro@numero45.it

Stampa:
Litografia Fabbri - Modigliana

ISSN 2611-4089

CAFFÈ MICHELANGIOLO
Sede storica Via Cavour, 21 | Firenze
www.caffèmichelangiolo.it
info@caffemichelangiolo.it

Caffè Michelangiolo
caffemichelangiolo

Accademia degli Incamminati
Via dei Frati, 11 | Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

indice

incopertina | Foto di Silvestro Lega (nd) - Silvestro Lega, "*L'adolescente*" (nd)

Lucrezia Caliani — pag. 06
"Mi fermo a Firenze"

Chiara Lotti — pag. 08
Le ramificazioni dell'arte

Massimo Innocenti — pag. 10
Il sole basso e...

Erika Vita — pag. 14
La poetica del vero

Francesca Bertini — pag. 18
Le bambine che fanno le signore

Maria Emirena Tozzi — pag. 22
Silvestro Lega e le amicizie fiorentine

Stefania Balocco — pag. 24
Dello sguardo nel tempo. Occhi che sentono

fuoripagina

Andrea Del Carria — pag. 28
La frontiera

Valentina Ciardelli — pag. 30
Le Lamentazioni della famiglia Puccini

Leonardo Ostuni — pag. 32
Alberto Giacometti: la verità nel deforme

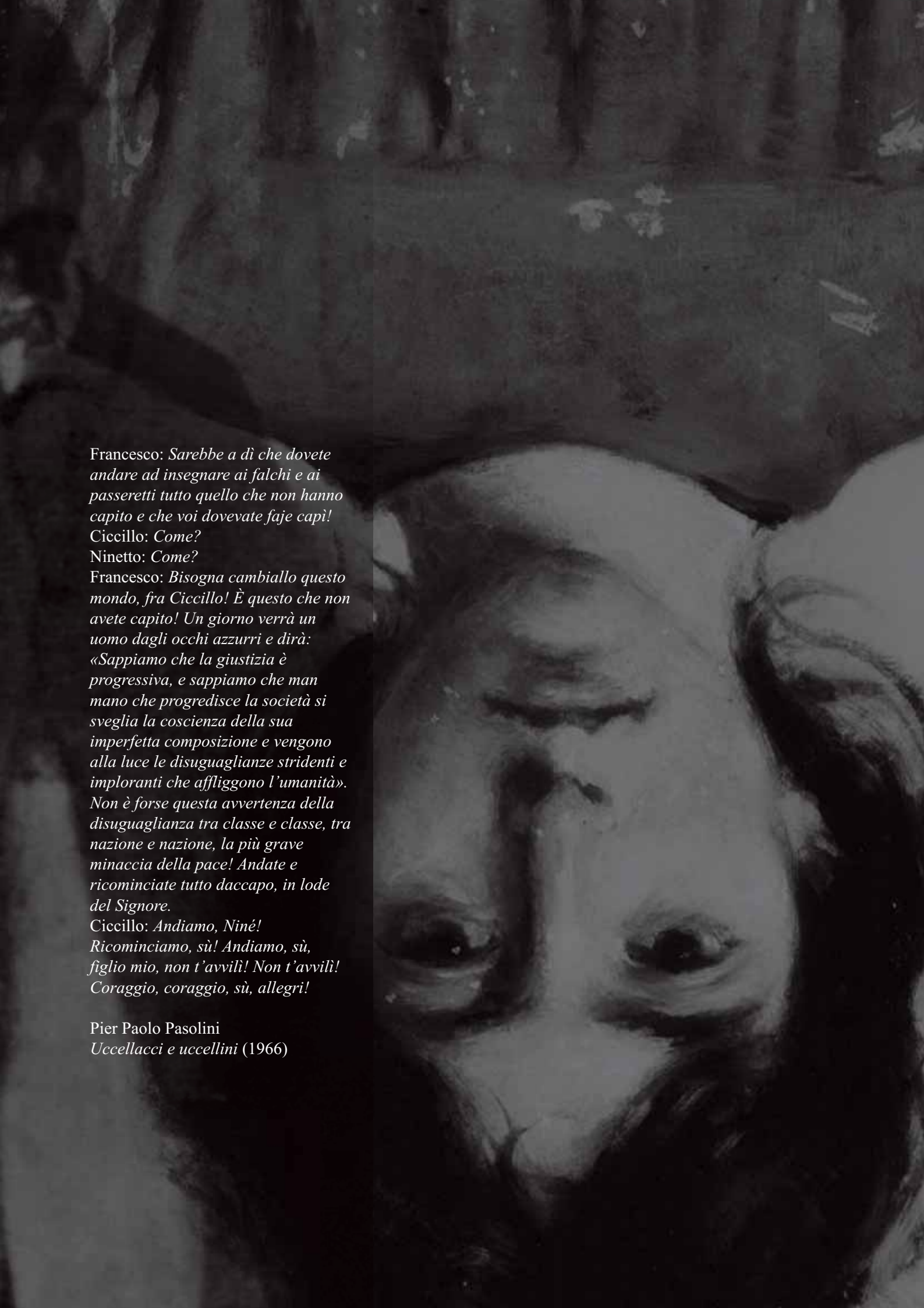
Stefania Balocco — pag. 34
Mark Rothko, il silenzio all'orizzonte

infondo — pag. 36-39
la redazione - bibliografia

notizie dal caffè — pag. 40
locandina

"...essi mi attribuiranno un umore bisbetico per rimproverarmi lacune arbitrarie. Ma io non volevo parlare del Risorgimento che essi volgarizzano dalle loro cattedre di apologia stipendiata del mito ufficiale. Il mio è il Risorgimento degli eretici, non dei professionisti."

Piero Gobetti
Risorgimento senza eroi



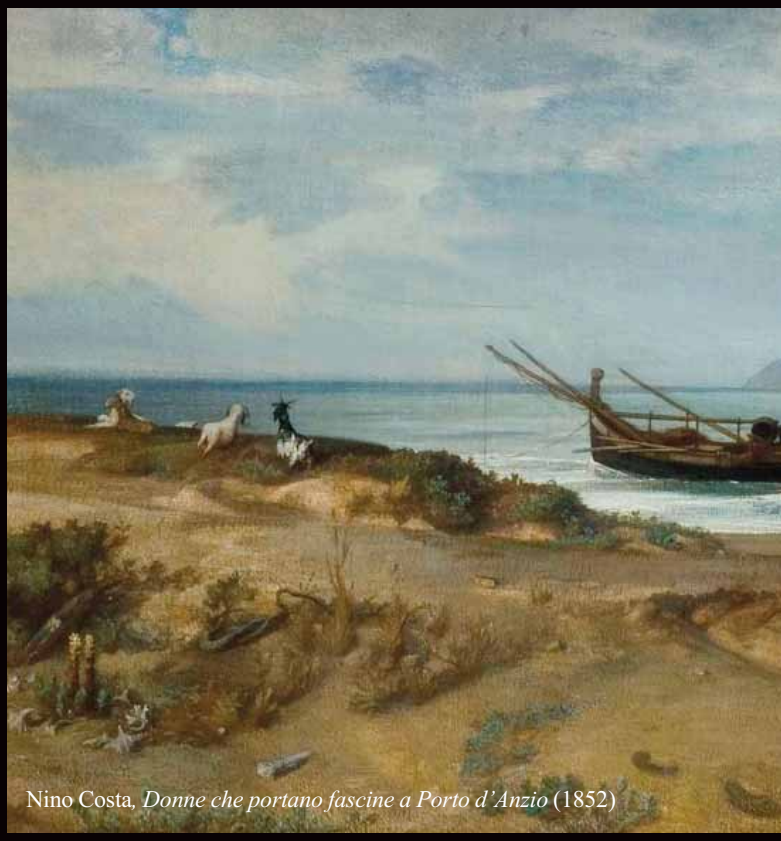
Francesco: *Sarebbe a dì che dovete andare ad insegnare ai falchi e ai passeretti tutto quello che non hanno capito e che voi dovevate faje capì!*
Ciccillo: *Come?*
Ninetto: *Come?*
Francesco: *Bisogna cambiallo questo mondo, fra Ciccillo! È questo che non avete capito! Un giorno verrà un uomo dagli occhi azzurri e dirà: «Sappiamo che la giustizia è progressiva, e sappiamo che man mano che progredisce la società si sveglia la coscienza della sua imperfetta composizione e vengono alla luce le disuguaglianze stridenti e imploranti che affliggono l'umanità». Non è forse questa avvertenza della disuguaglianza tra classe e classe, tra nazione e nazione, la più grave minaccia della pace! Andate e ricominciate tutto daccapo, in lode del Signore.*
Ciccillo: *Andiamo, Niné! Ricominciamo, sù! Andiamo, sù, figlio mio, non t'avvilì! Non t'avvilì! Coraggio, coraggio, sù, allegri!*

Pier Paolo Pasolini
Uccellacci e uccellini (1966)

“Mi fermo a Firenze”

Nino Costa al Caffè Michelangiolo tra Fattori, De Tivoli e Lega

“*Mi fermo a Firenze*”: così il pittore Giovanni Costa, o come amava farsi chiamare, Nino, intitola il capitolo della sua autobiografia[1] dedicato al periodo di permanenza nel capoluogo toscano. Nato e cresciuto a Roma, in seguito all’arruolamento nel Regio Esercito piemontese, alla fine del 1859 Costa arrivò infatti a Firenze, città divenuta punto di ritrovo di molti patrioti dopo l’abbandono di Napoleone III. In Toscana pensava di rimanere solo una settimana e invece qui trovò stabile dimora per oltre dieci anni; a trattenerlo fu inizialmente il fascino che su di lui esercitarono i paesaggi della costa di San Rossore e delle Alpi Apuane, luoghi che gli davano l’agio di poter dipingere quella pittura deserta di uomini che tanto amava. Ma la ragione principale che lo spinse a permanere in una città che, nel profondo del suo animo, non lo fece mai sentire davvero a casa, fu il contatto con quel gruppo di giovani pittori che, di lì a poco, avrebbero preso il nome di Macchiaioli. Costa fu affascinato dalla loro aperta ribellione, in atto già da qualche anno, contro l’imperante pittura romantica che andava allora per la maggiore in città, in un periodo in cui tutte le energie artistiche erano tese alla glorificazione dei fasti del passato e alla scoperta di Giotto. In quel piccolo gruppo che era solito riunirsi nelle sale del Caffè Michelangiolo e che ascoltava con trepidazione i racconti di qualche coraggioso spintosi fino a Parigi, nell’intento di scoprire quel misterioso *ton gris* della realtà osservata dagli specchi anneriti dal fumo, Costa vide la lotta per l’arte sincera e personale e ciò fu ragione sufficiente per trattenersi un decennio al loro fianco. Nelle sue memorie Costa ricorda una “bella gioventù” di cui facevano parte tra gli altri Silvestro Lega, i due fratelli Serafino e Felice de Tivoli, Cristiano Banti, Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Odoardo Borrani e Vincenzo Cabianca, il caricaturista Angelo Tricca, il mecenate del gruppo, Diego Martelli e quei pittori della generazione successiva come Giuseppe Abbati, Raffaello Sernesi, Francesco e Luigi Gioli, Eugenio Cecconi, Niccolò Cannicci e Telemaco Signorini. Non è un caso che tra tutti questi artisti, quello con cui Nino Costa legò maggiormente fu Serafino De Tivoli, tra i più attenti alle novità che imperversavano oltre i confini nazionali. Quando il romano si trasferì a Firenze, De Tivoli vi aveva appena fatto ritorno a seguito di un soggiorno a Parigi dopo l’esposizione del 1855, durante il quale era entrato in contatto con la nuova pittura di Manet e dei pittori dell’Ecole de Barbizon. Tra quei giovani artisti che definiva i “rinnovatori della pittura”, Costa piombò con la stessa irruenza di una frana, dando un contributo essenziale all’affermazione della pittura che tutti oggi conoscono come macchiaiola. Come lui stesso ricorda, infatti, quest’ultima diede un grande contributo



Nino Costa, *Donne che portano fascine a Porto d’Anzio* (1852)

alla rivolta verso lo “stucchevole romanticismo pittorico”, nutrendola di nuove idee e di una migliore tecnica. Con la loro fede, il loro ingegno e il loro entusiasmo dettero vita a una nuova e più sincera pittura, più nobile ed espressiva. Lo stesso Martelli ricorda come quei pittori accorressero sovente a casa di Costa, in via Maggio, e di come rimanessero ammirati da quegli studi dal vero che vi trovavano e da cui traevano gran profitto.
Tra gli altri Costa conobbe, tramite De Tivoli, Fattori, il pittore che agli occhi del romano sorpassava tutti gli altri del gruppo «*per vigore di temperamento artistico, un animo rude e sincero, una volontà di ferro*» [2]. Quando Costa visitò il suo studio vi trovò le opere di un seguace della scuola romantica, generalmente di soggetto medievale secondo l’uso del tempo, ma nelle quali si intravedeva già un certo talento, capacità tecnica e uno spiccato gusto personale; perciò Costa non esitò a dirgli: «*questi vostri maestri vi hanno ingannato. Voi avete un buon cervello e non ve ne accorgete!...*»[3]. Quello fu l’inizio di un sodalizio duraturo, che portò sovente Fattori nello studio di Costa, dove ebbe modo

di vedere i suoi studi dal vero come *Donne che imbarcano legna a porto d'Anzio* e gli altri della stessa epoca, nonché ad andare con lui a dipingere. Nei suoi scritti autobiografici anche Fattori ricorda la visita di Costa al suo atelier: "*Venne a Firenze […] Nino Costa. […] Felice Tivoli […] lo condusse nel mio studio… il Costa entrò, esaminò i miei tentativi della macchia fatti in campagna - i bozzetti - e con un certo cinismo messe gli occhi sul mio grande quadro mediceo e mi disse in romanesco «ti imbrogliano tu hai un paro de c… così» e fece atto con le mani, «e non lo sai!»*[4]*. Mi fecero senso quelle parole, e ci pensai molto. Mi misi alle sue costole e lo seguii per strada, per casa, alla campagna e lui molto benevolmente mi apriva la mente all'arte*".

A conferma di quanto riportato in questo aneddoto dai toni coloriti, sappiamo che fu proprio Costa a convincere Fattori a partecipare al concorso bandito dal Governo Provvisorio Toscano del 1860, rivolto alle migliori pitture che avessero per soggetto episodi della guerra nazionale. È proprio qui si trova l'origine de *Il campo italiano alla battaglia di Magenta*, attualmente alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze.

Eppure è Costa stesso che, nelle sue memorie, ricorda: «*Io, per quanto partecipassi alle strenue lotte di questi artisti egregi, i quali si sono assicurati un degno posto nella storia dell'Arte Italiana, e li aiutassi e li sostenessi, mai con essi mi confusi. Chi la mia pittura conosce ed intende, […], da quella dei Macchiaioli sostanzialmente si distingua per il sentimento come per la tecnica*» [5]. Infatti, per quanto il romano considerasse il gruppo dei Macchiaioli i suoi "confratelli fiorentini", rimase artisticamente un isolato; i toni e i soggetti dei pittori del Caffè Michelangiolo erano troppo crudi e, con tutta probabilità, ritenuti bassamente realistici da lui che ricercava non tanto l'impressione del momento, quanto quel vero eterno da poter tradurre in atmosfere suggestive e simboliche, tanto da spingerlo ad approdare a più lontani lidi artistici, fino alla foresta di Fontainbleau e alle opere di Corot. Infatti già nel 1861, o nel 1862, si recò a Parigi ed espose al Salon proprio *Donne che imbarcano legna a porto d'Anzio*. Nell'estate di quello stesso anno arrivò a Londra e fu nella capitale britannica che Costa, introdotto nel circolo artistico inglese da Frederic Leighton, trovò il suo ambiente di vita ideale, sia dal punto di vista personale che professionale. Nonostante infatti Costa fosse rientrato a Firenze nel 1863 dove incontrò nuovamente Banti, Cabianca e Abbati, ed avesse frequentato la tenuta di Diego Martelli a Castiglioncello, alternò sempre i soggiorni fiorentini a quelli romani fino alla fine degli anni Sessanta, quando i viaggi in Inghilterra divennero via via sempre più frequenti. George Howard divenne uno dei suoi maggiori sostenitori e collezionisti; in poco tempo espose alla Royal Academy di Londra e trovò quell'approvazione che in Italia non era mai riuscito a raggiungere. La critica si era sempre mostrata molto severa nei suoi confronti, ed è lo stesso Costa a raccontarcelo a più riprese, come quando nella sua autobiografia ricorda che, in occasione dell'esposizione annuale della Società Promotrice delle Belle Arti di Firenze, espose un dipinto del giardino di Boboli che rappresentava "*un cantuccio di bosco in ombra nel quale campeggiavano le parti inferiori dei fusti di due grandi alberi*" e un giornale della città ne parò dicendo che "*un certo Costa espone due tubi di stufa*"[6].

Non stupisce dunque che all'ambiente culturale italiano, Costa abbia preferito quello inglese, che maggiormente apprezzava per le ricerche simboliste in atto ma anche per l'accoglienza entusiastica che vi trovò. Perciò, avendo la possibilità di osservare le riproduzioni fotografiche dell'agenda in cui il pittore annotava tutti i nominativi e relativi indirizzi dei suoi contatti[7] , non è difficile comprendere l'assenza, a prima vista anomala, di riferimenti fiorentini e la scarsità di quelli italiani in genere. Quella di Costa a Firenze, dunque, fu in effetti, come scrive lui stesso, una "fermata", se si considera la piena fortuna che trovò successivamente in territorio britannico dove rimase per gran parte della sua vita. Ma fu una fermata particolarmente fortunata, grazie alla quale il movimento macchiaiolo acquistò quel vigore e quella forza di tecnica e idee che lo hanno reso una delle realtà artistiche italiane più all'avanguardia nel secondo Ottocento.

Lucrezia Caliani

NOTE

[1] G.Costa, *Quel che vidi e quel che intesi*, a cura di Giorgia Guerrazzi Costa, Milano, 1983.
[2]Ibidem, p.184
[3]Ibidem, p.187
[4] G.Fattori,*Scritti autobiografici editi e inediti*, a cura di Francesca Errico, Roma, De Luca, 1980.
[5]Costa, 1983, p. 187
[6] Ibidem, p.186
Non sappiamo dove sia conservata l'agenda ma la sua riproduzione fotografica è conservata nell'archivio di Alessandro Marabottini, dal 2013 presso la fototeca di Storia dell'Arte del Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo dell'Università di Firenze. Si veda Caliani, 2014-2015.

Le ramificazioni dell'arte

L'adolescenza da Silvestro Lega a Edvard Munch

La potenza dell'arte risiede nella capacità di rendere visibile l'inconsistenza astratta delle emozioni, delle paure, delle gioie e delle angosce: ancorandosi al senso della vista traduce ciò che l'essere umano concettualizza ed elabora nel regno privato della mente. Il collegamento empatico tra chi guarda e chi dipinge avviene nel momento in cui la specificità generata dalla mente dell'artista acquista, attraverso l'arte, carattere universale. Una sorta di sineddoche visiva in cui un dato soggetto simbolizza, per estensione, un'intera gamma di significati. Quando mi interrogo su un'opera, la mente comincia a ramificarsi, ad estendersi, diventando ricettacolo di stimoli e congiunture. Questa volta il punto di partenza è stato *L'adolescente*, un dipinto di Silvestro Lega, pittore macchiaiolo di Modigliana. L'opera, non molto conosciuta, è priva di datazione e appartiene alla Collezione privata Borgiotti di Firenze. Si tratta di un olio su tela rappresentante un ritratto frontale di una giovane ragazza, un'adolescente appunto, i cui tratti fisiognomici sono restituiti da una pennellata morbida e fluida. Sappiamo che Lega è, tra i macchiaioli, il più intimo e delicato. Sono famose le scenette di vita quotidiana che ritraggono donne della borghesia intente a suonare il piano, a conversare sotto un pergolato, a cucire in compagnia di un cane domestico accucciato ai piedi. I soggetti, spesso femminili, sono calati in varie situazioni, contesti e ambientazioni capaci di restituire uno spaccato della società della seconda metà dell'Ottocento. Generalmente sono dipinti che trasmettono un senso di serenità atemporale, una sorta di irreale momento di stasi, non soggetto alle leggi del tempo. Ciò che colpisce de *L'adolescente* è che si distingue dal resto della sua produzione per il turbamento che genera in chi lo guarda. Non c'è ambientazione a contestualizzare il volto della ragazza, che galleggia su uno sfondo composto da pennellate irregolari e dinamiche. Qui l'intento di Lega non è quello di bloccare sulla tela una scena di vita quotidiana, né restituire una determinata situazione. La stringente frontalità del volto costringe ad un confronto emotivo, oltre che visivo, e gli occhi diventano il perno di tutta la composizione, facendosi carico di trasmettere il significato dell'opera. Il dipinto non si esaurisce nell'essere un ritratto di una specifica ragazza, bensì contiene in sé l'universalità di una fase di vita con tutte le contraddizioni che comporta. La fissità dello sguardo, venato di noia e malinconia, rassegnazione e insieme orgoglio battagliero, riassume le oscillazioni emotive che appartengono a tutti in adolescenza, e nelle quali tutti possono riconoscersi. La vibrazione prodotta dalle pennellate esteriorizza ciò che agita l'interiorità della ragazza ritratta, ricoprendo di turbamento i lineamenti del volto. Lo stridente contrasto tra il viso così giovane e infantile e il carico di angoscia che permea lo

Edvard Munch, *Puberty* (1894-95)

sguardo produce quello che, da Freud in poi, viene chiamato il sentimento del perturbante: un indeterminato senso di disagio in ciò che credevamo familiare. Qui si genera nel momento in cui le nostre attese di uno sguardo vispo e vivace vengono tradite, e ci troviamo a fissare le pozze nere degli occhi di una bambina già adulta.
La stessa cosa avviene in *La pubertà* di Edvard Munch, dipinto che ha anch'esso come soggetto l'indagine psicologica dell'adolescenza. Con quest'opera siamo in un contesto completamente diverso: non più in Italia ma nella Berlino del 1894-95, nella quale l'espressionismo tedesco sta per deformare forme e colori sulla scia dell'artista norvegese. Vicine sia per procedimento che per tematica, queste due opere fanno vibrare le stesse corde. Anche nel dipinto di Munch è raffigurato solo l'essenziale. La ragazza stavolta è nuda, e vediamo per intero il corpo snello e acerbo, le braccia sono intrecciate a coprire le parti intime, assumendo una posa che esprime disagio e timidezza. Qua si intravede anche l'ambientazione cupa e spoglia di una camera da letto, la parete che fa da sfondo è invasa da un'ombra minacciosa e densa. Ma ciò che più interessa, è lo sguardo fisso dell'adolescente che spalanca attonita gli occhi, come la ragazza ritratta da Silvestro Lega. Attraverso l'espediente dell'ombra, dei toni terrosi e cupi, delle pennellate dinamiche e irregolari, Munch esteriorizza il traumatico passaggio all'età adulta. Il corpo che cambia, il futuro che incombe, le emozioni che si fanno intense e ingestibili. Rispetto al ritratto di Lega, *La pubertà* è venata di un'oscurità più tangibile, l'angoscia è palpabile e le linee sono ondulate e distorte alla maniera espressionista. Siamo alle soglie del Novecento e le Avanguardie stanno per diventare le ruggenti protagoniste del mondo dell'arte, incarnando le pulsioni e i tormenti di tutta una generazione di artisti ai quali non bastava più ritrarre le forme della realtà così come si davano alla vista. In questo senso Silvestro Lega è molto più vicino agli impressionisti francesi, e proprio la convergenza di sguardo con un dipinto di Eduard Manet mi porta ad estendere il discorso. Ci spostiamo adesso in Francia, nel 1881-82, al bar delle Folie-Bergère. Nel noto dipinto il fulcro della scena è lo sguardo della ragazza ritratta in primo piano, dietro al bancone del bar. Alle sue spalle uno specchio riflette la festosa vita mondana, il picchiettio delle pennellate indistinte restituisce il brioso chiacchiericcio ai tavoli, sembra quasi di sentire il suono tintinnante dei bicchieri e le squillanti risate delle donne. Ma, non appena ci spostiamo nuovamente sul volto della ragazza, il contrasto è stridente. Gli occhi atoni guardano alla scena che noi vediamo riflessa alle sue spalle, spalancati su un mondo che non le appartiene. Sono gli stessi occhi dell'adolescente di Lega, venati della stessa apatia rassegnata in fondo alla quale si incista il germe della ribellione. Le ragazze ritratte da Lega e Munch guardano al futuro di donna che si para loro davanti, incerto e tortuoso. La ragazza di Manet guarda a una vita irreale e patinata.
Questo muoversi nel tempo e nello spazio non è un esercizio per il solo diletto della mente, serve bensì a capire come una stessa tematica attraversi luoghi e generazioni, e come ogni artista interpreti uno stesso soggetto dando rilievo a una determinata sfumatura, o soffermandosi su un dettaglio. Emerge così la peculiarità stilistica di ognuno, la poetica intrinseca. La pennellata di Silvestro Lega sa essere tenue e irreale, scapigliata e naturalistica. Realismo e impressionismo, macchia e sintesi, si succedono nella sua produzione. Nell'opera qui analizzata i toni sono più cupi e il naturalismo si è stemperato e sciolto nella pennellata impressionista. Una commistione di introspezione psicologica e emotività coloristica rende il ritratto difficilmente inquadrabile all'interno della sua produzione, ma il respiro ampio che, dall'atmosfera dello sguardo, ci porta a sorvolare la Francia e la Germania, rende evidente che le ragioni della pittura derivano dalla fusione e dall'incontro di più stimoli.

Silvestro Lega, *L'adolescente* (nd)

Chiara Lotti

Il sole basso e...

"l'imperturbabile solitudine dell'orizzonte"

Lo storico Piero Dini definisce, in uno scritto di qualche tempo fa, la poetica della macchia come una "*imperturbabile solitudine dell'orizzonte*", racchiudendo in questa frase un po' tutto il percorso dei Macchiaioli. Prendo in prestito questa frase per entrare nel processo artistico di Silvestro Lega e, nello specifico, quando l'artista si "ritira" a Piagentina. Qui, insieme ad altri artisti, fonderà la così detta scuola di Piagentina.

Piagentina non è un paese e neppure una città, bensì è un posto, un fuori porta, la periferia che si trovava - e si trova - oltre Porta alla Croce di Firenze, l'attuale Piazza Beccaria. Un luogo di campagna, di giardini e ville borghesi appena fuori le mura. Oggi non esiste più: al posto degli orti e della vegetazione si è edificata una normale periferia cittadina priva di carattere, se non quello dell'evoluzione urbana senza logica e ancor meno rispetto. Il percorso artistico di Silvestro Lega subisce una proiezione esistenziale, trasferendo l'impeto rivoluzionario, sia di matrice politica che artistica, verso un "caso", ribaltando la crisi storica nel recipiente esistenziale, tanto da assoggettare l'azione all'agire, come un personaggio che esprime in prosa una liricità inespressiva. Un costante recupero mistico e primitivo, che arriva a trovare cause ed effetti solo nella sensazione di un momento: quando il sole è basso. Per questo scelgo il lavoro svolto da Lega a Piagentina, ma è meglio dire in quegli orti e campi dove l'orizzonte attendeva la giusta prospettiva. E non è importante adesso specificare i motivi e i fatti per cui Lega "decide" di trovarsi in quelle circostanze, molto è già stato scritto a riguardo. È invece necessario tracciare, fuori dall'aneddotica, il pensiero dell'artista attraverso una necessità, una solitudine e un'attesa. Se le origini di un pensiero sono condivise fino al punto di essere azione diretta per un radicale cambiamento, in Lega esiste però una "sfumatura" esistenziale: la luce, e di conseguenza la "macchia", diventa poesia, inserendosi in un'aurea che denuncia i "fatti" della natura. Questa, la natura, non è più solo una visione reale o un "indifferente" sguardo critico, ma si riempie di presenze che diventano silenziose protagoniste.

Deluso dall'azione e tradito dagli ideali, Lega cerca nella purezza silente e nei tranquilli pomeriggi una variazione concettuale. Costruisce ipotetici o reali incontri come fossero trame predisposte per una scena. Lega fissa le immagini come visioni, come un nomade che si è fermato a vedere, a sorvegliare ciò che potrebbe accadere. Gli interni, ma anche alcuni esterni che dipinge, sono costruiti come se attendessero, nell'ombra proiettata su un'aia e tra i pergolati, il tempo, o qualcosa che avrebbe dato senso all'intero avvenimento. Lega non tradisce il "dinamismo" della macchia e non torna a una classicità accademica, ma va oltre: con il suo vagabondare da una famiglia ad un'altra, supera la descrizione fine a sé stessa per entrare in una visione

orfica e simbolica. È quasi un accenno metafisico che non tradisce la realtà bensì, attraverso la poesia e l'essenza della metrica, la trascrive al punto di creare un linguaggio fatto di parole mute che si rovesciano nel mito astorico. In *Orti a Piagentina* ad esempio, pur costruendo l'opera come una pittura di Piero della Francesca, Lega seziona lo spazio visivo in una sequenza di piani scenografici nei quali la prospettiva si appiattisce, divenendo un pentagramma su cui segnare una melodia. I soggetti, sia umani che naturali, si posizionano come note che regalano un'unica lettura, un'istantanea che non mette a fuoco solo una parte, bensì racchiude tutto in una sola visione. È un'opera che apre a interpretazioni ampie, entrando in un diverso concetto e accompagnandosi con linguaggi molteplici e letterali, tanto da ricordare la poesia del Novecento. Ma non solo quella crepuscolare, come sarebbe logico pensare, bensì ci ricorda quella ermetica e simbolica che va da Ungaretti a Montale, ma ancor più quella di Dino Campana: "*Era una melodia, era un alito? Qualche cosa era fuori dai vetri. Aprii la finestra: era lo Scirocco; e delle nuvole in corsa al fondo del cielo curvo (non c'era là il mare?) si ammucchiavano nella chiarità argentea dove l'aurora aveva lasciato un ricordo dorato.*"[1] Il "cenacolo" di Piagentina lascia a Silvestro Lega la facoltà di interagire con il suo *nomadismo-invito*, sceglie di raccontare un quotidiano che si prolunga come commedia. Entra nella tradizione per uscirne, dando all'evidenza delle immagini un valore, un'importanza, un ideale. La donna diventa paesaggio di un interno e il paesaggio affiora come sostanza pulsante. Amiche, compagne e conoscenti, madri e figlie precedono un concetto e la donna diventa Natura, l'essenza stessa su cui, in quel terreno, potrebbero incontrarsi fisionomie irriconoscibili. Ne *Una visita*, opera suggestiva al limite dell'esistenzialismo, Lega raffredda la presenza, trovando nella scelta del tempo un significato. Forse è in un pomeriggio invernale, freddo, che le tre donne dipinte si salutano sull'aia di una casa. Due sono identiche nei vestiti e nella postura, una quarta è distante, ferma, immobile come una presenza inattesa, spettrale al punto di mimetizzarsi con la fredda stagione e tra i rami scuri e scarni, in un paesaggio che traduce l'essenza stessa della dimensione naturale. È un'opera che preannuncia una scelta e Lega lo lascia intuire: in un lato della scena, dove si trova la facciata della casa, il portone non è chiuso ma semiaperto, come un varco inesplorato, fermo e in attesa, talmente scuro che non fa trapelare alcuna vita, nessuna sostanza. Un minimalismo arcaico nel quale impianta l'idea stessa della trasfigurazione purificatrice. La porta e la parete sono altro da sé, diventando suggestioni metafisiche. L'enigma di un'ora mai stabilita, come lo sono le piazze italiane di De Chirico, dove le ombre diventano soggetto in attesa di una reale presenza. Lega si mostra al pari di uno spettatore ed è libero di entrare e uscire da quella porta semichiusa. Sceglie, nelle sue opere, di raffigurare l'interno e l'esterno con le stesse mute protagoniste. Un'altra opera dove, dal mio punto di vista, Lega tenta un salto essenziale e rivoluzionario al punto di sperimentare ogni possibile ambiguità concettuale, è *La visita in villa*. Molte sono state le analisi di questo lavoro e tutte ben congeniali e riferibili a quell'idea "pre-raffaellita" che giustamente viene evidenziata. Credo che in quest'opera si nasconda qualcosa che non sia da ricercare tanto nell'idea compositiva e nella staticità plastica tardo medievale (come la si trova ad esempio nei bassorilievi dell'arte romanica che descrivevano la vita o lo scorrere delle stagioni), quanto nella sua inesauribile incertezza temporale.

Silvestro Lega, *Orti a Piagentina* (1865)

È come se l'ora e il sole avessero sospeso il tempo, e le figure si assentassero dalla loro esistenza. Per un attimo, solo per un momento, quel tanto che basta per ricomporre un'idea organica che qualifichi l'insieme dell'opera. Questa pittura rende noto un metodo che non è solo un mezzo, ma è l'idea stessa di recuperare un insieme e farne una concezione rappresentativa. La scelta di dipingere su una misura stretta e lunga rimanda immediatamente alle formelle scultoree del tardo medioevo; ma oltre a questo c'è la funzione del racconto, in un insieme come nelle pale d'altare, nella quali il centro è occupato dalla storia principale, mentre al di sotto, la predella narra i fatti in sequenza e su misure limitate, come a formare una cornice. Fino a qui è altamente esplicito un possibile significato, ma la composizione che Lega esercita nella pittura è ancora qualcos'altro. L'artista compone su linee orizzontali tutta la sequenza visiva e lascia solo ad un lato lo slancio verticale, come se volesse dividere

con una quinta un'altra storia. Questo è evidente in Lega nel grande muro bianco della casa con al centro la porta semiaperta, la quale taglia la sequenza scenica, creando un soggetto: vi posiziona, infatti, una presenza, una figura immobile, ferma, in attesa di entrare in scena. L'artista è attentissimo a suddividere lo spazio: tutte le azioni hanno la stessa distanza, come se fossero momenti separati di una solita raffigurazione, ma tenuti in sospensione, causando un'astrazione concettuale tra spazio reale e interiore. Le figure hanno in sé la loro dimensione vocale, ma non la vocis, la parola non serve, o non è ancora pronta. È in questo ancora che vengono alla mente certi tagli pittorici che Giorgio De Chirico costruisce quando compone i ritratti che hanno per sfondo una probabile finestra. Come anche i paesaggi di Giorgio Morandi, e questo è ben visibile nel quadro di Lega osservando il paesaggio di fondo: leggero e vibrante, quasi una pittura acquerellata e rinforzata solo dalle lunghe ombre di "invisibili" alberi. Un'opera in esterno che vive come un interno, il teatro di azioni "morte", essenziali, al pari di un minimalismo espansivo, dove l'essenza dello spazio diventa presenza descrivendone l'assenza, come nell'opera di Matisse *Vue de Notre-Dame*. Prima di riflettere sulle opere d'interno di Silvestro Lega, voglio chiudere con un'altra opera, dove i soggetti sono ancora raffigurati all'aperto: *I fidanzati*, opera non molto conosciuta di Lega, ma che colpisce ancora di più l'animo di chi scrive. Anche in questo lavoro Lega sceglie una misura stretta e lunga, come se cercasse di aggiornare un racconto.

La visione è totalmente orizzontale, quasi divisa a metà, ma lasciando all'orizzonte la sua reale espansione. È un campo con fiori un po' più alto, o almeno è questa la sensazione che l'artista proietta sul limite come se fosse un altipiano. Le figure non sono centrali ma disposte ai lati, come a incorniciare due storie in apparenza diverse, e in un certo senso lo sono, vista la scena rappresentata. L'ingombro delle figure è speculare: i due fidanzati sono entrambi di spalle, mentre la donna con i due bambini è frontale e con lo sguardo assente, lontana da ciò che è più avanti a loro. La donna con le bambine guarda nel lato opposto senza nessuna espressione, se non quella di dare l'impressione di vedere l'arrivo di altre persone.

Un'immagine completamente priva di "rumore" vitale, così piena di interiorità che avvia ad un espressionismo quasi "tragico", un'agghiacciante simmetria che si ritrova solo nei quadri di Munch. Di più è il fondo di questo quadretto, di più nel senso che lo stesso fondo va oltre, cerca un altrove. Ed è evidente: Lega posiziona al limite della prospettiva una parte di una casa, allineata come sono i cespugli e i piccoli alberelli che mette in riga sul filo dell'orizzonte, e il tutto si allunga nell' infinito realismo, come i paesaggi della pittura "verista" della nuova frontiera americana. Come ho detto, è un'opera che colpisce e molto sarebbe da dire, ma non è questo il momento. Entriamo in una tensione interamente manifesta: le persone in interno, ovvero l'estraneità familiare. Uso il titolo di un film di Luchino Visconti, *Gruppo di famiglia in un interno*, non per un puro caso, invito anzi chi legge a rivederlo, cercando di trovare assonanze non temporali ma interiori. In un certo senso è davvero un gruppo di famiglia che da un interno si sposta in esterno. Nelle opere del periodo di Piagentina, Lega sembra circondarsi sempre degli stessi soggetti, delle stesse "comparse" di una "tragedia" da lui stesso scritta con parole inafferrabili. Lega sceglie i "personaggi"

Francesca Bernardi *e successo*, Torino (2019)

cui dare immagine e sospensione, incontra le donne nel loro momento meno intimo, quello più domestico e rilassante, concentrate nel fare o nel dialogare.

A vederle sembrano letteratura, *Le sorelle Materassi* dello stupendo racconto di Aldo Palazzeschi. Sembrano, ma non lo sono. Ancora l'ironia e l'ambiguità non avevano reso ragione, è invece presente e ricercata la stranezza e il ribaltamento del quotidiano verso l'assenza stessa della vita, per trovare nell'estasi più antica quell'esistenzialismo che porta a denunciare un senso vero della ragione umana. Le donne di Silvestro Lega vivono nella luce, in quasi tutte le sue opere risplende il taglio luminoso di una finestra aperta, dove accenni di paesaggio determinano l'ora. Quando la finestra non si vede, l'ora si intuisce dai toni e dalle giuste macchie di colore tenute a intervalli separati.

Donna che ricama è un'opera che Lega considera non conclusa, ma succedeva spesso che i macchiaioli non decidessero la fine un'opera. È proprio in questa contraddizione che si perde la forza della loro rivoluzione artistica, lasciando ai francesi la sicurezza di impadronirsene. *Donna che ricama* è essenzialmente una visione estemporanea di un atteggiamento, dove il senso della macchia è evidentissimo. In questo quadro il soggetto è rappresentato su una sedia, con alle spalle un caminetto bianco appoggiato su una parete azzurra. La figura della donna ha una gonna dove i colori tendono tutti al bianco, accanto a lei un cagnolino bianco. Opera d'impressione ma non impressionista,

lontana dalla velocità della luce, ma completamente immersa nell'ombra, da cui emergono i colori sezionando lo spazio e la forma fino a ricomporre un senso grafico, nel quale i contorni tagliano le diverse superfici. Le macchie e le campiture si alternano come un'unica visione, tenuta ferma solo dall'essenza stessa della percezione visiva. È un'opera che potrebbe annunciare le libere "profezie" dei Nabis. Aggiungo a ciò che ho detto in precedenza, un altro lavoro di Lega: *La lezione di pianoforte*, definito dallo stesso Signorini come uno studio. Non si può negare questa dichiarazione, ma possiamo prendere spunto da questa puntualizzazione e comprendere quanto fosse difficile, nel clima culturale fiorentino, affermare un punto di vista diverso. Nascondevano dietro l'idea del bozzetto preparatorio ciò che invece avevano ben compreso per rivoluzionare l'arte, ma questa loro autodifesa è comprensibile, visto che nulla li poteva aiutare e nessuno avrebbe mai compreso l'essenza della novità. Come è noto, era così forte in loro questa sensazione che tutte le strade furono percorse, anche quella di auto presentarsi; furono i primi al mondo ad aprire una galleria fatta da artisti, all'interno della quale la ricerca veniva presentata, ma non durò, anzi si disperse nel dimenticatoio culturale.
Rispetto agli esempi di alcuni lavori che ho citato, a Piagentina Lega concentra la sua sensazione verso una visione di un vero silenzio di fondo. Questo si avverte nelle opere che possono sembrare le più "concluse" e le più vicine a un'abitudine, ed è proprio in queste che è più forte quella luce "catastrofica" che immobilizza ogni figura, immergendole nella tenerezza del ricordo. Qui il tempo perde la sua progressività, interiorizzandosi nello scorrere del silenzio e in una genetica sospensione dove note e suoni silenti fanno da colonna sonora. *L'educazione al lavoro* è un'opera "conclusa", Lega osserva la scena e il soggetto principale gli dà le spalle. Una donna seduta è colpita dalla luce di una finestra alta e aperta, un po' sopra la visione prospettica, dove si intravede un paesaggio *de-caratterizzato* dalla sua essenzialità espressiva. La stanza sembra vuota, o almeno è la sensazione che crea la superficie della parete, completamente spoglia e solo un tavolo, con pochi oggetti, rimanda ad una necessità. La donna è seduta e di spalle, indossa un vestito di un unico colore, quasi marmoreo, fermo, scolpito con il colore. Di fronte a lei una bambina la osserva tenendo teso un filo di lana, il gomitolo è nelle mani della donna. Gli sguardi non s'incontrano, quello della bambina cerca di individuare qualche atteggiamento, la donna non dona emozione, o forse ne ha troppa da dare. Il silenzio e l'attesa, l'inquadratura angolata della scena, preannunciano l'assenza proiettando, nella tenue luce, l'essenzialità che potrebbe diventare mito. È una delle prime opere che Silvestro Lega esegue quando è ospite della famiglia Batelli a Piagentina. Ne eseguirà molte altre e tutte con questo "bisogno" di recuperare il filo della memoria, l'illusionistica neutralità dell'assenza che lascia disporre i soggetti rappresentati come forme innate in quei luoghi, imposte dalla loro imparzialità emotiva, tanto da assentarsi in un infinito spazio astratto alla conquista di ombrati fantasmi. C'è ancora tanto materiale da mettere in evidenza nel lavoro di Silvestro Lega, ma concludo con uno sguardo più attuale, nel quale ho risentito le mute parole di quelle stanze a cui Lega ha dato voce.
A Torino, nel mese di maggio 2019, in un antico e abbandonato edificio sabaudo, ho visto l'installazione di una giovane artista. Francesca Bernardi ha "occupato" una sola stanza, una stanza vuota, abbandonata, con una finestra aperta. Le pareti crepate e segnate dal tempo lasciavano intravedere il colore del fondo, quello di una volta, quello che determinava l'organico piano della realtà. Nel vuoto della stanza abbandonata, l'artista ha cosparso di gesso l'intero pavimento, è diventato tutto bianco. Dalla finestra aperta, la luce bassa della sera distribuiva ombre e presenze. L'attesa era richiesta per entrare e scoprire il senso ottico delle sequenze invisibili. In quella stanza vuota e adesso bianca, si rigenerano le presenze, il suono di macchie e colori ricompone spirituali soggetti. Il gesso non invade, bensì modella il frammento di storie mute, così come silenziose rimasero le donne di Silvestro Lega, nel concettualismo delle loro emozioni. Francesca Bernardi non sapeva di ridar vita a qualcosa che esisteva all'ombra di qualche pergolato, ma ha saputo esaltare la purezza dell'assenza attraverso "il canto di un usignolo" che lentamente saltella su un orizzonte di gesso bianco.

Massimo Innocenti

NOTE

[1] Dino Campana, *Canti Orfici,* Tipografia Ravagli, Marradi 1914

La poetica del vero

Dialogo tra arte e poesia: Silvestro Lega, Emily Dickinson

Quella di Silvestro Lega è un'arte che va ascoltata, nasce per trasmettere un'emozione; egli dipinge immagini che catturano non solo il colore, ma anche la luce, il suono, persino il sapore del tempo che racconta. Si parla, riferendosi all'arte di Lega, di un "realismo spirituale" o di "irrealismo", riferendosi così a quell'aura sospesa che circonda gli ambienti, l'aria ed i soggetti da lui dipinti. Quel che è certo è che la "macchia", per Lega, fu solo un mezzo e non il fine delle sue opere. La luce, che per gli altri artisti a lui contemporanei era spesso sinonimo di scoperta e rivelazione della realtà della natura, fu per lui volta ad accogliere una verità più intima. Nelle sue opere si fece interprete e testimone della contemporaneità storica della tranquilla medio borghesia, raffigurata soprattutto attraverso le figure femminili, di cui seppe cogliere ogni aspetto.

"*Silvestro Lega è uno dei pochissimi che hanno dell'arte un concetto chiaro, nettamente delineato. Egli non riconosce che il vero, nulla, assolutamente nulla all'infuori di questo. Per lui, tutto ciò che non è fatto dal vero non può essere buono, mentre con qualunque pezzo di vero si può fare un buon lavoro; egli non lo idealizza, non lo compone, non lo accomoda, non lo svisa. Egli ama il vero per se stesso, tale e quale è in tutta la sua semplicità e realtà. Questo è ciò che costituisce per lui il principale ed assoluto merito dell'opera d'arte; su questo punto ha chiara l'idea.*"[1]

Osservando attentamente la realtà non con semplici intenti mimetici, ma cogliendone i significati più profondi, il contenuto dei suoi quadri tende ad esaltare la semplicità delicata e gli affetti puri che caratterizzano la piccola borghesia italiana di quegli anni, facendo dell'esperienza del quotidiano la sua forza ispiratrice.

Il Canto dello stornello, dove la quotidianità viene celebrata con una gestualità naturalissima, è considerato un capolavoro del periodo trascorso da Lega a Piagentina. Qui il pittore, dall'animo molto introverso, troverà finalmente una quiete mai conosciuta prima. Il dipinto ritrae Virginia Batelli, musa del pittore che, seduta al pianoforte, accompagna il canto di due giovani in piedi alle sue spalle. La scena è avvolta da una luminosità nitida e ferma, la luce si posa sulle figure con dolcezza, e dalla finestra aperta si sente quasi il profumo delle campagne toscane, accompagnato dal coro leggero delle note musicali.

Nella pittura delicata di Lega e nella luce di quegli ambienti quotidiani si percepisce una poesia che parla di storie di vita e di intimità, espresse alla perfezione dalle parole della Dickinson.

Silvestro Lega, *Il canto dello stornello* (1867)

È come la Luce –
Un Piacere – che non conosce la stagione –
È come l'Ape –

Una Melodia – al di là del tempo –
È come i Boschi –
Un segreto – come la Brezza –
Priva di parole – eppure capace
Di muovere gli Alberi più superbi –

È come il Mattino –
Al suo meglio – quando si chiude –
E gli Orologi che non conoscono la fine –
Rintoccano – il Mezzogiorno!

(c. 1861, dalla raccolta *Sillabe di seta*)

La poesia della Dickinson, come la pittura di Lega, congela l'istante. Entrambi viaggiano con la luce, con i suoni, con la percezione; ma mentre la prima non è interessata alla realtà quanto alla propria immaginazione, Lega trova nel reale la sua vera forma di espressione.
Testimonianza celebre di questa espressione è l'opera *Il pergolato* nella quale le macchie, fini e raffinate, non deformano le figure, quanto piuttosto le impreziosiscono, facendole risaltare con vibrazioni di luce. Lega ritrae una scena di vita familiare all'aria aperta, ma nell'immagine è la luce ad essere la vera protagonista, l'ombra del pergolato serve proprio ad enfatizzarla, mentre circonda la scena. La rappresentazione di un momento di vita quotidiana semplice ed ordinaria serve a Lega per cogliere quell'attimo fuggente di piaceri semplici della vita piccolo borghese, in tutti i suoi aspetti, nei suoi tempi e nelle sue sensazioni. L'opera, accentuata nel realismo dal perfetto gioco di colori che dona il controluce, sembra un'istantanea; il numero di dettagli è dettato dal grande spirito di osservazione del pittore, un'osservazione attenta e ricorrente in ogni sua opera. Ne è un ulteriore esempio *La passeggiata in giardino* nella quale il pittore si ritrova di nuovo a dipingere un momento rubato alla quotidianità. La scena sembra quasi essere squadrata da una finestra, da lontano, in un luogo nel quale al pittore è concessa l'invisibilità e la tranquillità per osservare le due giovani dipinte che proseguono con la loro serena passeggiata, immerse in una tranquilla conversazione. Trovo che la sua capacità pittorica di indagare i soggetti sia estremamente simile a quella poetica di Emily Dickinson nell'indagare il mondo, studiandolo dalla finestra della sua stanza.

Silvestro Lega, *Il pergolato* (1868)

Fu dal Bozzolo - che un Pomeriggio d'Estate
Come una Gran Dama sulla Soglia di Casa
Emerse una Farfalla -
Volava erratica alla ricerca di un riparo -

Non c'era un Disegno - che sapessi riconoscere
Se non quello di un viaggio lontano
Senza una meta - alla volta di Eclettiche Imprese
Solo i Trifogli - capivano -

E il suo Parasole grazioso
Sempre più piccolo si levava su un Campo
Dove gli Uomini tagliavano il Fieno -
Per poi battersi contro una Nuvola
Che ne intralciava il volo -

Là dove - Fantasmi come Lei - altri
Sembravano girare e girare alla volta del Nulla -
Un Cerchio Perfetto, senza una meta -
Come uno Spettacolo ai Tropici -

Dal Cielo spettatori Oziosi ignoravano il tutto -
Nonostante il lavoro - dell'Ape

Silvestro Lega, *La curiosa* (1869)

Silvestro Lega, *La passeggiata* (1870)

Nonostante lo zelo - dei Fiori
Che si schiudevano solleciti -

Finché si insinuò il Tramonto - una Marea costante -
E gli Uomini che tagliavano il Fieno -
E il Pomeriggio - e la Farfalla -
Svanirono lenti - nel Mare -

(c. 1862, dalla raccolta *Sillabe di seta*)

Lega studia con acuta attenzione ogni aspetto della scena che dipinge, dalle arieggiate visioni all'aperto fino agli intimi momenti interni. In *La curiosa*, il pittore dipinge una donna che sbircia da dietro la persiana chiusa di una finestra, sorpresa mentre cerca di cogliere qualcosa che si svolge al di là delle mura di casa. La finestra è aperta, così da far entrare i suoni, ma le persiane sono chiuse, come per impedire al sole diretto e al caldo di entrare. La luce dalle imposte filtra in un ambiente in penombra e illumina solo parzialmente la scena; questa falla luminosa permette all'esterno di entrare nell'interno attraverso suoni che non ci è permesso sentire e immagini che non ci è dato vedere.
Solo alla protagonista del dipinto, che si nasconde ma che non può fare a meno di guardare, è concesso di curiosare e sapere cosa c'è fuori. L'evento che desta la sua curiosità potrebbe essere straordinario oppure banalissimo, potrebbe essere il semplice passaggio di qualcuno o l'attesa dell'arrivo di una persona cara. Lega ci fa viaggiare con una semplice immagine, ci incuriosisce come curiosa è la donna da lui dipinta, ci fa immergere in quella stanza, stimola la nostra mente a cercare risposte.
"*Un usignolo canta tra i rami di noce. Il poggio è troppo bello sul cielo troppo azzurro. Il fiume canta bene la sua cantilena. È un'ora che guardo lo spazio laggiù e la strada a mezza costa del poggio che vi conduce. [...] Nessuno viene per la strada. Mi piace dai balconi guardare la campagna deserta abitata da alberi sparsi, anima della solitudine forgiata di vento. [...]*"
L'espressione poetica di Dino Campana si svolge quasi allo stesso modo, è una sorta di racconto di esperienze visionarie denso di immagini, suoni e colori, immersivo quanto immersiva è la pittura di Lega. Silvestro Lega fu un artista che all'arte ha sempre dedicato studio ed emozione, un ritrattista di soggetti tra i più comuni ed innocenti, capace di cogliere quel carattere interiore che li caratterizzava. I suoi lavori sono realizzati con una totale interiorizzazione delle immagini della realtà domestica e della natura rurale in cui era immerso, ricchi della stessa carica poetica che la Dickinson e Campana catturavano dalle loro visioni, dai loro viaggi mentali, in una vera e propria geografia dell'anima.

Erika Vita

NOTE

[1] Adriano Cecioni, *Scritti e ricordi,* Tipografia Domenicana, Firenze 1905

Le bambine che fanno le signore

...gli effetti di cinque anni di Firenze capitale come "una tazza di veleno"

Nell'autunno del 1865 Silvestro Lega presentò alla Promotrice di Belle Arti di Genova *Le bambine che fanno le signore*, la prima delle quattro redazioni di questo tema che sedusse il pubblico e la critica genovese; anche Lega amò particolarmente questo soggetto perché, cinque anni più tardi, scelse di nuovo il dipinto per presentarsi all'Esposizione italiana d'Arti Belle a Parma nel 1870, ottenendo la medaglia d'argento[1]. La genesi dell'opera trae origine dai soggiorni di Lega degli anni Sessanta alla Piagentina, sobborgo campestre vicino a Firenze, fuori Porta alla Croce, in prossimità del torrente Affrico, a ridosso delle mura fiorentine, proprio in quegli anni demolite per rinnovare Firenze, capitale d'Italia. Le opere di questo periodo, nel quale sono coinvolti anche altri artisti, sono incentrate su esperienze individuali, sul contatto diretto con la società dell'epoca nella difficile fase di transizione da una realtà ancora agricola a quella industriale dove, però, la realtà osservata viene mediata e proiettata in mondo interiore e soggettivo. I temi affrontati in questi soggiorni sono il riflesso di un contesto fatto di poche intime persone, dove soggetto ricorrente è la donna amata, Virginia Batelli. Lega, infatti, entrò in amicizia con lo stampatore fiorentino Spirito Batelli, già proprietario di una casa editrice che entrò in dissesto dopo gli anni Quaranta. Questo viveva con la moglie e due figlie, una delle quali, Virginia, abitava con i genitori dopo la sfortunata esperienza matrimoniale. Il pittore si legò a lei sentimentalmente e l'amò fino a quando la relazione si interruppe bruscamente per la morte della giovane, stroncata dalla tisi. La scena, ambientata nella casa borghese della famiglia Batelli, richiama un tenero momento di gioco tra fanciulle, complici della balia che sorride da dietro la porta. Lo spazio dell'ambiente domestico è curiosamente semplice (così lontano dalla ricchezza dei colori e dalla lussuosa ambientazione della seconda versione del dipinto del 1872); ha un impianto compositivo classico di ampio respiro, che ricorda le austere impaginazioni quattrocentesche toscane: un pavimento rosato fatto di mattoni, le pareti spoglie dai colori tenui, sulla sinistra un divanetto, una sedia, i panni morbidi sul tavolino da lavoro, con l'occorrente per il cucito e un libro poggiato nell'angolo. Il soggetto è giocoso, si discosta dalla solennità delle scene di vita domestica delle altre sue opere, dove la figura femminile è mediata e nobilitata dall'elaborazione intellettuale; lo spirito del dipinto è semmai accostabile all'atmosfera di benigna "ironia" del dipinto *Gli sposi*

novelli. Lega rende alla perfezione questa atmosfera scherzosa di un gioco di ruolo, mai passato di moda, ovvero il travestimento: due bambine vestono i panni della madre per camuffarsi da signore e si mostrano alla mamma con orgoglio, osservate dalla domestica dall'aria complice che, sicuramente, le ha aiutate a vestirsi e che adesso si affaccia divertita, curiosa di cogliere, da dietro la porta, le reazioni della loro madre. Come ebbe a dire Signorini, sulla "*Rivista Europea*" il dipinto "*è semplice come il suo titolo, vero come questa scena di cui è testimone chiunque ha figli. La schietta sincerità nel riso della bambina più grande che muove incontro alla madre seduta al lavoro, l'atto di alzarsi l'immenso vestito per farle un inchino, il modo comico della più piccina impacciata in quell'ampio cappello, rendono così chiaro il soggetto che, ad onta della poco simpatica tinta di fondo, di una fattura timida, guidata più dalla ragione che da una lunga abitudine a spennelleggiare sulla tela, fanno di questo quadro il migliore di Lega, uno dei più pregevoli dell'Esposizione*"[2] . Il ritmo lento della vita che scorre in questo ambiente borghese è evidenziato da accorgimenti scenici che dilatano lo spazio, come la pausa narrativa del muro dai colori tenui che divide le figlie dalla madre e, ancora, le bambine dalla balia. Le bimbe, divertite, indossano abiti colorati che staccano dal candore della veste della mamma, gli occhietti ridono, vispi e fieri; evadendo dalla quotidianità, interpretano il ruolo di dame, di nobili signore. La più piccola ha lo sguardo appena impacciato ma emozionata dall'essere protagonista, oggetto dell'attenzione degli adulti. Travestirsi, mettersi nei panni di qualcun altro, sentirsi diversi imitando persone che vorremmo essere: tutto questo rimanda al mondo del teatro dove si cela il doppio-gioco, dove ognuno ha una

Silvestro Lega, *Le bambine che fanno le signore* (1865)

maschera per non essere scoperto, dove la finzione è il compito principale di ogni attore che si muove sulla scena, simulando atteggiamenti, comportamenti, voci, accenti e posture. Anche Lega, in questo suo reiterare momenti di vita femminile, si rifugia nelle dolcezze dell'intimità e della sensibilità dei suoi ritratti, affascinato e attratto, apparentemente pago della quiete che offre. L'artista si crea così un microcosmo di affetti, uno stato di beatitudine funzionale ad uno dei momenti di massima fioritura espressiva del pittore, un piccolo mondo di quiete, ambientato secondo i canoni tradizionali della raffigurazione teatrale, dove coglie momenti della vita quotidiana dispensatrice di serenità, immune ancora del progresso urbanistico che stava trasformando Firenze, Capitale d'Italia che si ammodernava. Anche Firenze, quindi, si apprestò a entrare nel meccanismo della trasformazione, diventando quello che per vocazione non è, ma che per volontà politica divenne, quando la legge n. 2032 dell'11 Settembre 1864, decretò che Firenze fosse la nuova capitale del Regno e dispose il trasferimento delle sedi dei poteri e della burocrazia statale entro i sei mesi successivi. La città si trasformò in un vero e proprio cantiere, si riversarono in città decine di migliaia di impiegati ministeriali provocando speculazione sugli affitti e aumento del costo della vita. Il nuovo assetto urbanistico progettato da Giuseppe Poggi cambiò la fisionomia della città e le dette il volto di Capitale. Molte strade vennero allargate, altre nuove collegarono la campagna con la città, nuovi quartieri sorsero, molte case del nucleo storico dove abitava la povera gente vennero demolite, molte botteghe sparirono, come scomparvero le abitudini. Non solo l'aspetto estetico, ma anche la fisionomia morale e sociale della città cambiò. Il progresso non portò all'auspicato trionfo della giustizia sociale: il benessere di alcuni aumentò, insieme ai divertimenti e agli svaghi per i cittadini ma, con il lusso, dilagò anche la corruzione e i debiti contratti dal Comune. Nelle modeste e pur agiate ville borghesi che lo ospitavano, Silvestro Lega viveva,

Piazza della Fonte nel ghetto di Firenze, cartolina postale, (part.)
Collezione Caffè Michelangiolo (post 1865)

invece, come di riflesso, la pace, l'idillio domestico, trovando rifugio nell'universo femminile, di cui è diventa indagatore, proprio lui che non si è mai sposato ma che ha colto nelle donne ogni sfumatura. Allontanatosi dal villino Batelli alla Piagentina, dove la tisi decimò, dopo Virginia, tutti i membri di quella famiglia, i Tommasi lo accolsero a Bellariva e poi i Bandini lo ospitarono al Gabbro, nell'entroterra di Livorno. Sono tutte dimore suburbane, rifugi fuori città di una bellezza selvaggia e poetica. La finzione allora diventa una necessità, perché la realtà ha perso ormai l'attrazione di un tempo, cadute da anni le speranze di un rinnovamento sociale e politico, traditi gli ideali risorgimentali in cui Lega, ma anche il gruppo dei macchiaioli, aveva fermamente creduto. E allora l'artista sente il bisogno di ancorarsi al sogno, alla serenità domestica che gli appare intramontabile con le sue abitudini quotidiane, deluso dal tramontare non solo delle illusioni giovanili, ma anche dell'armonioso equilibrio della città di Firenze, con la demolizione del cerchio delle mura antiche, del mercato vecchio e di tante altre vestigia. Lega dipinge, incurante del mondo che intorno sta cambiando, del "progresso" urbanistico che investe rapidamente la città, distruggendo anche la memoria della sua storia, provocando un vero e proprio sconquasso sociale e arrecando disagi e danni economici, tanto che Bettino Ricasoli definì gli effetti di cinque anni di Firenze capitale "una tazza di veleno".

Francesca Bertini

NOTE

[1] Giuliano Matteucci, *Due bambine che fanno le signore* , in *Silvestro Lega, l'opera completa*, vol.II, Giunti, Firenze 1987, p.81, n.85.
[2] Telemaco Signorini, *Mostra italiana di belle arti - Parma 1870*, in "*Rivista europea*", a.II, vol.II, fasc.I, Firenze 1870 p.195.

Piazza della Repubblica, prima dell'intervento urbanistico di Firenze Capitale

Silvestro Lega e le amicizie fiorentine

Il vecchio pittore gli chiese "E te cosa farai?"

Intorno al 1890, l'adolescente Enrico Sacchetti, figlio di Giuseppe[1] , si recò insieme al padre presso lo studio del pittore Angiolo Tommasi, suo parente acquisito, che si trovava nella zona di San Marco Vecchio a Firenze. Lo scopo della visita di Enrico era conoscere il "*gran macchiaiolo e repubblicano di fede inconcussa* "[2] Silvestro Lega, che il Tommasi ospitava in nome di un'antica amicizia risalente ai tempi in cui gli era stato maestro.[3] Il livornese Tommasi, infatti, lasciata la città natale con l'intento di dedicarsi alla pittura, si era trasferito a Firenze per frequentare l'Accademia di Belle Arti, non restandovi però troppo a lungo. Scelse di intraprendere un percorso meno accademico e più personale che lo avrebbe portato ad affrontare tematiche legate alla vita dei campi. La famiglia Tommasi, a questo proposito, aveva affidato a Lega il compito di formare artisticamente tutti e tre i figli, Adolfo, Angiolo e Lodovico, con l'intento di fornire loro le migliori tecniche e suggestioni artistiche che il giovane Angiolo recepì in maniera immediata.
L'incontro tra Enrico Sacchetti e Lega avvenne nel periodo in cui Tommasi era impegnato ad ultimare una delle sue opere più note, il grande quadro dal titolo Gli emigranti, che terminerà nel 1895. Si ritrovarono nello studio del Tommasi, che pareva uno "*scatolone di vetro posato tra i cavoli*"[4], in mezzo all'orto. Il giovane Enrico, entrando, vi sorprese Lega che, quasi cieco, era intento a dipingere una *Maternità*, approfittando della presenza di una modella che il Tommasi stava utilizzando per la sua opera sull'emigrazione (*Gli emigranti*, 1895). All'annuncio dell'arrivo degli ospiti, Lega posò la tavolozza e si diresse verso di loro. Credendo di compiacere il vecchio pittore, alla sua domanda di affettuosa cortesia "*E te cosa farai?* "[5], Enrico rispose di voler fare anch'esso il pittore, cosa che gettò in un immediato e palese sgomento il Lega. Questi, con "*due occhi stanchissimi sotto una gran fronte cerea, due occhi che parevano guardassero più dentro che di fuori* "[6], toccò la spalla del ragazzo con gesto affettuoso e gli rivolse un esplicito: "*Grullo!*"[7]. Il Sacchetti apparve stupito dalla reazione di Lega che, con gli occhi rivolti al pavimento, elencava contandoli sulle dita della mano tutta una serie di costosi materiali da pittura che percepiva ancora come preziosissimi. L'umana fragilità del grande artista, che ancora si preoccupava dell'aspetto economico del suo mestiere, contrastava con la determinazione che invece mostrava nel dedicarsi a dipingere nonostante fosse ormai "*malato mezzo cieco poverissimo*"[8]. L'opera a cui, nonostante tutto, stava lavorando viene descritta dal Sacchetti come "*una cosa bellissima di colore*"[9]. L'epiteto tipicamente fiorentino con cui Lega aveva apostrofato Enrico, mostrava una vena di paterna tenerezza che nasceva da solidi rapporti familiari intessuti da tempo anche con il ramo materno del ragazzo. Lega, infatti, aveva conosciuto intorno al 1858, le sorelle Maria, Isolina ed Anna Cecchini, stringendo con la loro famiglia rapporti di amicizia che si erano creati fin dai tempi in cui abitavano sul colle di Settignano. I Cecchini-Settimelli si spostarono poi a Firenze e qui i rapporti si consolidarono. Lega, infatti, di temperamento malinconico, di carattere scontroso e continuamente assillato da preoccupazioni di tipo economico, si ritrovò a vivere grazie a queste amicizie fiorentine, in un ambiente familiare borghese e affettuoso che lo sostenne nei suoi non rari momenti di cedimento e di insicurezza. Risale allo stesso periodo l'incontro tra Lega e la famiglia Batelli con la quale entrò in amichevole confidenza. Questa apertura inaspettata in una personalità poco propensa agli entusiasmi, si ebbe grazie all'amicizia con le ragazze Batelli, amiche delle sorelle Cecchini. La produzione del Lega di questi anni, siamo intorno al 1865, risentì fortemente di queste gioiose frequentazioni che culmineranno emotivamente nel sentimento di amore nato tra il pittore e Virginia Batelli; le ragazze Cecchini e le Batelli compariranno spesso nelle sue opere, colte in am-

Angiolo Tommasi, *Gli emigranti* (1896)

bientazioni intime e rappresentate con lirico naturalismo. La madre di Enrico, Isolina Cecchini, fu la modella preferita di Lega. Di famiglia borghese, era nata nel 1849 e aveva conosciuto a Firenze Giuseppe Sacchetti quando questi aveva cominciato a frequentare il gruppo di artisti gravitante intorno al Caffè Michelangiolo. Sia Isolina che la sorella Anna, infatti, erano pittrici e, come maestro, la famiglia aveva scelto Silvestro Lega che cominciò così a vivere stabilmente presso di loro come ospite. Isolina compare spesso nelle opere risalenti a quel periodo: esplicitamente nel *Ritratto di Isolina Cecchini* e *La pittrice* o più velatamente ne *I fidanzati*, dipinti tutti intorno al 1869. I soggetti di quest'ultimo sono stati identificati o in Isolina e Giuseppe Sacchetti, che si sposeranno di lì a poco[10] , oppure in Isolina insieme al fratello Giuseppe che successivamente si sposerà con Eleonora Tommasi[11] , rafforzando con vincoli della parentela, i già stretti e amichevoli legami tra le famiglie Tommasi, Sacchetti e Cecchini. Nell'opera del 1867 dal titolo *Il canto dello stornello*, vi è rappresentato un interno, probabilmente il salotto di Virginia Batelli. Virginia dava infatti lezioni di piano alle sorelle Cecchini, Maria e Isolina, da riconoscersi con ogni probabilità nelle due ragazze poste alle sue spalle. Il titolo si riferirebbe al tipo di canto a una voce sola, lo stornello appunto, dal momento che mentre una delle ragazze suona e un'altra canta, la terza appare in atteggiamento di ascolto. Isolina è modella riconoscibile anche nel dipinto *La visita*, che si trova a Roma nella Galleria d'Arte Moderna, mentre le donne e i bambini di casa Cecchini sono utilizzati anch'essi come modelli per l'opera *Donne sul prato*, del 1886. L'ambiente borghese che accolse e rassicurò Lega ebbe il suo fulcro nella villa che i Tommasi-Cecchini possedevano a Bellariva, lungo l'Arno. Qui si erano trasferiti intorno al 1880, mantenendo però lo studio in San Marco Vecchio, quello in cui il giovane Sacchetti incontrò Lega. La villa, punto di incontro di artisti e letterati, base per escursioni e gite in campagna, era il luogo ideale per il costituirsi di un ambiente familiare e, al tempo stesso, intellettualmente stimolante. Ciò permise al tormentato Lega di trascorrere del tempo lontano dalle preoccupazioni che da sempre lo assillavano. Approfondire maggiormente la storia di queste famiglie, o ricostruire in modo più organico la figura di Isolina Cecchini, modella e pittrice, amica e sostenitrice, potrebbero aiutarci a comprendere più chiaramente l'anima tanto ricca quanto tormentata del Lega, riunendo questi fragili frammenti di memoria che al momento ancora persistono.

Maria Emirena Tozzi

NOTE

[1] Giuseppe Sacchetti (1845-1906) fu scrittore e pittore e lavorò come impiegato nell'amministrazione militare nel settore approvvigionamenti. Sposò in seconde nozze Isolina Cecchini dalla quale ebbe i figli Elvira, Enrico, Giotto, Pia (comunicazione orale di Alessandro Sacchetti).
[2] Enrico Sacchetti, La bottega della memoria, Vallecchi, Firenze, 1953, p. 16.
[3] Angelo De Gubernatis, Dizionario degli Artisti italiani viventi, Pittori, Scultori e Architetti, Firenze, Le Monnier, 1889, ad vocem.
[4] Ibidem.
[5] Idem, p. 17.
[6] Ibidem.
[7] Idem, p. 16.
[8] Idem, p. 17.
[9] Ibidem.
[10] Celebrato il 15 gennaio del 1870 e al quale sarà presente Lega. Comunicazione orale di Alessandro Sacchetti.
[11] Caterina Zappia, Enrico Sacchetti, Comune di Monsummano Terme, Villa Renatico-Martini, 14 luglio 1989, p. 3.

Silvestro Lega , *La visita* (1868)

Dello sguardo nel tempo. Occhi che sentono

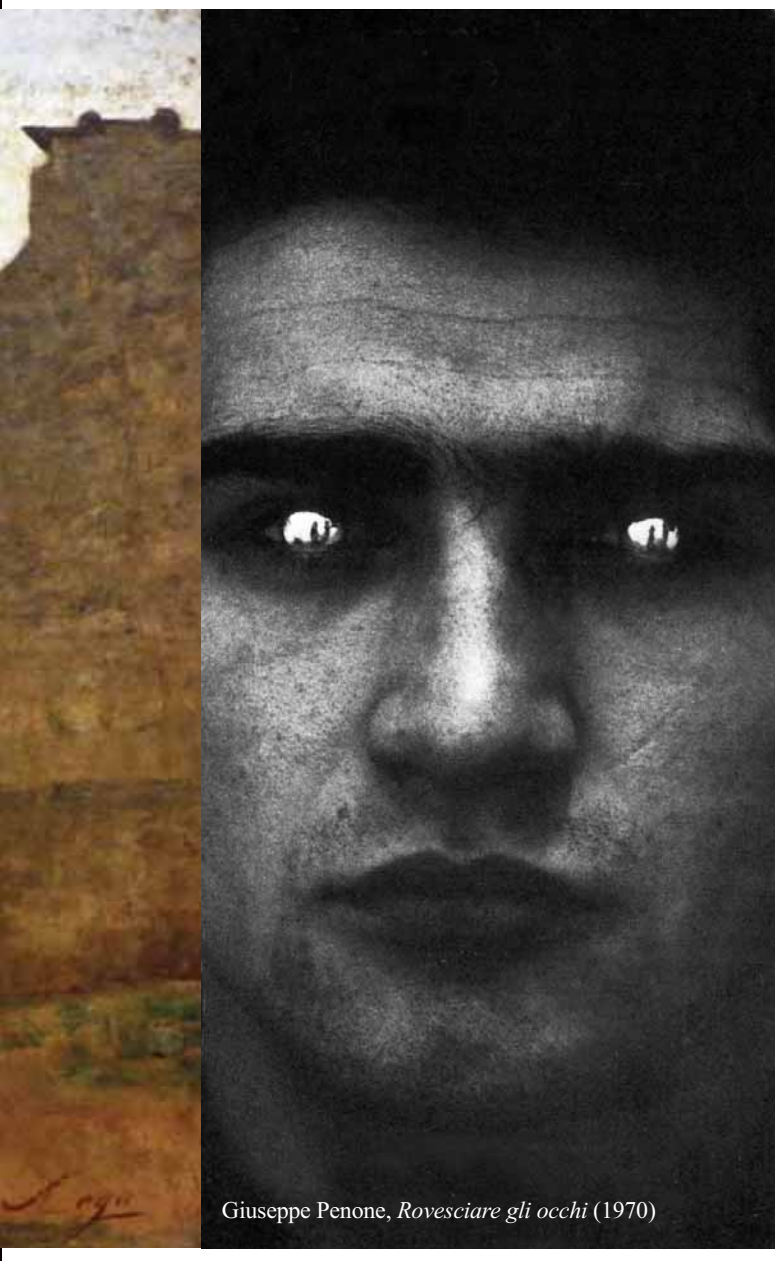
"L'arte che riflette le immagini viste, assorbite e la poesia sono entrambe azioni che presumono gli occhi sulla punta delle dita" (G.Penone)

Vedere è qualcosa che facciamo costantemente. Il semplice gesto di aprire gli occhi dà inizio alla giornata; scorrerli rapidamente sullo schermo ci fa sentire partecipi di ciò che accade attorno a noi nel mondo. Il fatto non è che, una volta svegli, passiamo la maggior parte del tempo guardando schermi: è in gioco il modo in cui guardiamo la vita quando rialziamo gli occhi. In un'epoca in cui la novità rimane tale per un brevissimo tempo, incalzata com'è dal suo aggiornamento istantaneo, non c'è da stupirsi se anche il nostro modo di vedere sta cambiando rapidamente. Ci capita sempre più spesso di non credere pienamente a ciò che guardiamo, diffidando della veridicità delle innumerevoli immagini che animano la nostra vita quotidiana fino ad arrivare, talvolta, a dubitare anche della realtà più concreta e reale. La censura della visione che attuiamo volontariamente su noi stessi o l'astensione dall'esprimere un parere critico riguardo qualcosa sono prove schiaccianti della mancanza di fiducia d'esistenza in ciò che vediamo. Talvolta semplicemente non crediamo ai nostri occhi. Come imparare allora a fidarsi ancora, a guardare e ad indagare per sentirci nuovamente parte di uno spazio, di relazioni, della storia? Forse andando alla deriva, in contemplazione, potremmo dimenticare il tempo ed il senso in cui ruota il mondo; bello è incantarsi su un particolare. Perdersi nella profondità di una visione attraversando ed esplorando piani e livelli, tende al vento che celano e svelano, come morbido tessuto indossato dalla realtà. Quali forme nasconde, quali lascia intravedere? Cosa ci induce a voler scoprire? L'ostacolo suggerisce il suo superamento. Pensiamo ad un muro e alla sua opacità, al suo spessore. Pensiamo alla sua umidità e alla sua età. E ora pensiamo a quella sequenza di piani che è *Passa il viatico* di Silvestro Lega: il quadro raffigura tre bambine, forse già ragazze, inginocchiate di fronte al portone che separa il cortile della casa dai campi tutt'intorno. Il muro che si impone tra noi e il paesaggio ha una concretezza umida, opaca e spessa, sicuramente vissuta.

Lega innesca un meccanismo che col tempo abbiamo imparato a sedare, stuzzicandoci la vista e la voglia di indagare il mondo. Lui, docente di realtà che poi interroga. Artista che ha saputo vedere, lui che ha osservato e vissuto le estati afose e quell'umidità da impazzire che abbracciano le campagne fiorentine. Quella pace che volteggia assieme al vento sui campi per pettinarne i

Silvestro Lega, *Passa il viatico* (1864)

pelli di erbe selvatiche. Il respiro incessante della storia anima un attimo di assoluta concretezza e traccia, con segno rapido, il profilo in penombra dell'epoca. L'urgenza del vero spinge Lega a cercare qualcosa di concreto, immediato e reale, che possa riportare l'espressione ad uno stato grezzo, sporco di terra perché appena estirpato. La macchia è una voglia sulla pelle; è al contempo veleno per la pittura accademica e antidoto per curarsi dallo stanco rigore formale, ripulito dall'eccesso e svuotato dall'interno. Il colore rapido e deciso coglie il semplice quotidiano e l'intimità dei gesti di Piagentina, in quel tranquillo universo borghese dove l'artista era stato accolto all'indomani dell'unità d'Italia. Un luogo che avrebbe ispirato poetiche scene di domestica serenità di casa Batelli, anche se paiono escluse dallo scorrere del tempo. Una concretezza che trasfigura grazie al segno lasciato da un sentimento sincero. La quiete del quadro è apparentemente intramontabile, o almeno desiderata tale dall'artista, per poter fissare dei valori umani e una storia che, già allora, stavano cambiando velocemente. Ecco che il suo sguardo cattura e ricostruisce sentimenti e aspettative, speranze e piccole abitudini, elevandole a momenti universali. Il suo punto di vista diviene il nostro, ora bloccato da quel muro, ora attratto dalle spighe dorate che, come frecce, indicano qualcosa che sta proprio lì dietro.



Giuseppe Penone, *Rovesciare gli occhi* (1970)

Abbiamo quindi cercato di superare con lo sguardo e ci siamo scoperti a fantasticare sul futuro; in ginocchio avanti ad un portone, siamo in attesa di ciò che verrà. Guardando siamo entrati nel quadro, rinfrescati dall'ombra del possente muro della casa, in uno spazio profondamente plastico in cui potremmo camminare e che tocchiamo, come sostiene Penone, con gli occhi in cima alle nostre dita. E così, con un salto da ipertesto, scorriamo cent'anni: attorno a noi ora troviamo le interpretazioni militanti di una tradizione italiana, o forse più propriamente antitaliana, che proseguono quel modo di guardare radicalmente diverso nato con la macchia. La cosiddetta Arte Povera, di cui Giuseppe Penone fa parte, rivendica la relazione differente tra corpo e ambiente, tra il pensiero concettuale e lo strato emotivo, tra spazio e temporalità. Anche i poveristi, come i macchiaioli, ripugnano l'idea modernista di purezza estetica in nome di una povertà avente forza di rivendicazione radicale. L'essenzialità, la condivisione, il rifiuto delle gerarchie e la critica permanente del potere osservano la storia umana secondo il punto di vista di una necessità di vero e di libertà. L'artista guarda fra le persone e dentro le persone, ritraendo un ecosistema fatto d'esterno e d'interno. *Rovesciare i propri occhi* è un'opera del 1970: l'iride riflette l'ambiente, ma non ci mostra ciò che sta vedendo. Assorbe la natura e si fa assorbire: stare al buio è una questione personale.
Lo sguardo dei due artisti incontra davanti a sé degli ostacoli da sfidare, delle novità a cui rispondere. La trasformazione delle città e del paesaggio dell'epoca del boom tra gli anni Cinquanta e Sessanta, l'evoluzione urbana e dell'industrializzazione, le azioni e le urla delle lotte studentesche e operaie fanno da sfondo alla vita di Penone, riprendendo le vicende che un secolo prima avevano pervaso gli occhi di Silvestro Lega. Dopotutto, "*il continuatore della natura, l'artista, si trova pienamente immerso nelle attività umane, il cui sviluppo in tutti i sensi, scientifico, industriale, economico, politico, può definirsi una continuazione dell'opera creatrice. [...] l'artista è chiamato alla creazione del mondo sociale, continuazione di quello naturale*"[1]. Il passato si ripete rubando immagini già viste di situazioni già incontrate.
Noi, ciechi nell'era della *visual culture*, oggi più che mai dovremmo adottare la politica/poetica dello sguardo: per non rimanere lì a guardare e incominciare a vedere.

Stefania Balocco

NOTE

[1] Francesca Dini (a cura di), *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, Milano, Silvana Editoriale, 2007, p. 20

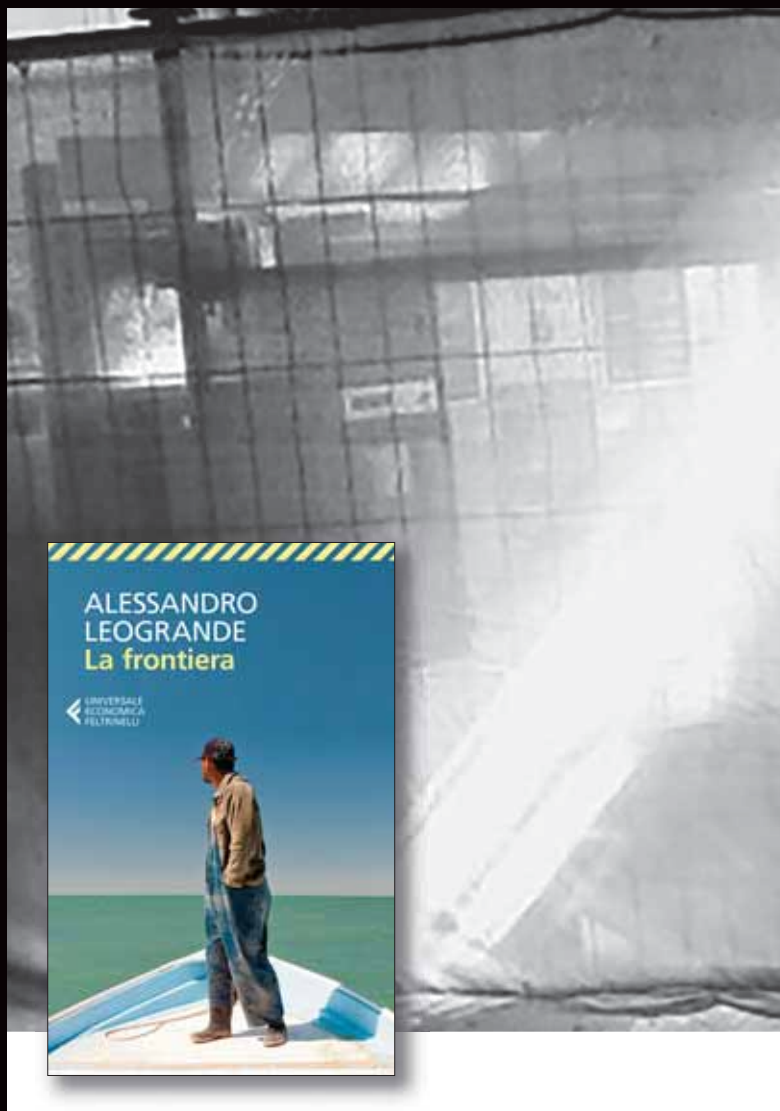
fuori

pagina

La frontiera

...vado a cercare sollievo nel fondo di una bottiglia di birra ghiacciata. Bevo sorsi abbondanti...

È un tardo pomeriggio d'estate a Firenze. Ci si aspetta che da un momento all'altro il sole possa smettere di bruciare l'asfalto, le case e le macchine, lasciando il posto ad una lieve brezza fresca che ti accarezzi la faccia, lasciandoci finalmente respirare. Vado a cercare sollievo nel fondo di una bottiglia di birra ghiacciata. Bevo sorsi abbondanti per non riscaldarla mentre la tengo in mano. Il circolo al Torrino Santa Rosa è gremito di persone, non c'è posto a sedere quindi mi metto in disparte in piedi, a lato del palco. Sopra riconosco le persone che parlano ad una platea silenziosa, attenta, in certi tratti del discorso adorante. Al centro vedo un orgoglio del mio liceo: Don Andrea Bigalli, referente regionale di Libera contro le mafie per la Toscana, cinefilo dal discreto seguito radiofonico, prete "scomodo" come Don Santoro delle Piagge. Alla sua destra, con una polo verde scuro e i folti baffi che gli coprono la bocca, Sandro Ruotolo, uno degli ultimi giornalisti che non si fermano alla superficie della notizia. Seduto accanto ad una quarta persona di cui non ricordo il nome (so solo che fa parte della FIOM, gli organizzatori della festa), stava Don Massimo Biancalani preso di mira da Forza Nuova e dalla giunta leghista di Pistoia per l'accoglienza a migranti, profughi e bisognosi. Avevo scelto di andare al Torrino Santa Rosa dopo lavoro, per ascoltare soprattutto la quarta persona, che stava a sinistra di Don Andrea: Tomaso Montanari. Il tema è l'immigrazione, l'accoglienza e la svolta autoritaria del Paese ad opera non dei neofascisti, ma della sinistra stessa. Sindaci che si fanno selfie su ruspe, pronte a "sgomberare" campi rom, ordinanze antidegrado, malefatte fasciste non punite, assassini a sfondo razziale, zone rosse: tutti eventi figli della politica "democratica" della giunta fiorentina. Oggi si discute di questo, facendo innanzitutto chiarezza sul sistema dell'accoglienza, dell'immigrazione: l'arma più letale dei fascisti (includo anche i leghisti riferendomi ad un libro di Claudio Gatti dal titolo emblematico: *I demoni di Salvini, i post nazisti e la Lega*) per smuovere le masse all'odio e seminare la paura nelle realtà cittadine. Solo ascoltare Sandro Ruotolo per quei brevissimi venti minuti d'intervento, sarebbe bastato per sentirsi appagati e dimenticare il caldo, rimanendo imbambolati con la birra ormai calda nelle mani. Il giornalismo di Sandro Ruotolo è qualcosa per cui combattere. Ma non vende e, per questo, invece di apparire nel telegiornale serale, nelle case di milioni di italiani, parla dal palco della festa della FIOM, circondato dai poliziotti della sua scorta, per snocciolare dati che si uniscono a numeri formando un quadro sull'immigrazione capace, da solo, di rovesciare una ad una le urla di rabbia dei fascisti, le bugie dei suoi sostenitori, le idee che si sono pericolosamente diffuse nelle nostre teste. Forse perché fa comodo pensare di dare in pasto agli italiani - resi vuoti dall'ignoranza, frustrati e impoveriti dalle crisi economiche - qualcuno su cui sfogare la propria rabbia. Su quali persone sfogare la propria rabbia lo spiega poi Montanari, non prima però di aver lasciato la parola a Don Biancalani e ai suoi racconti di Vicofaro. Sono gli emarginati, i malati, i matti, gli omosessuali, i diversi, i meno abbienti, insomma è l'underclass il nostro nuovo pungiball. Sono poveri che vengono bastonati da altri poveri, in una lotta degradante tra chi ha poco e chi ha niente. Una guerra che si combatte nei quartieri delle città, dove un padre incita un figlio a spaccare la testa ad un ragazzo di 28 anni afghano, minacciando il vicinato di starsene in silenzio con le autorità, di non fare gli in-



fami. Una guerra che si combatte anche in mare ed è lì che Montanari cita *La frontiera* di Alessandro Leogrande. Giornalista, viveva e lavorava a Roma, ma i suoi occhi guardavano oltre il Grande Raccordo, interessandosi a quelle notizie di confine poco considerate: la condizioni disumane dei braccianti nel Sud Italia, le guerre nel corno d'Africa, le morti nel Mediterraneo, l'intolleranza delle periferie italiane, la violenza, il fascismo dilagante nel Sud Europa e nei Balcani. Ovvero tutto quello che accade ai confini del mondo, nei pressi della frontiera. La frontiera esiste ed è come una voragine che spacca il mondo a metà. Dall'altra parte c'è la lotta per la sopravvivenza, la disperazione di chi affida la propria vita nelle mani dei trafficanti per oltrepassare il confine e crearsi una nuova vita, lontana dalla morte, dalla guerra perenne. Quello che noi vediamo, dalle comode poltrone del centro del mondo, è il Mediterraneo, l'Italia, i Balcani, la Grecia. I loro confini, i muri, il filo spinato, le motovedette, gli elicotteri, le urla e la disperazione di chi si sente inghiottire dal mare, non lo vediamo, non lo percepiamo. Sembra lontano dal nostro universo, distante dai nostri telefoni, dalla televisione, dai centri commerciali, dal lavoro, dalle ferie. Anche Leogrande sente questa enorme distanza dalla frontiera: "*La storia di Hamid è una nebulosa lontanissima. Per quanto l'abbia lasciato da neanche mezz'ora, tra il suo mondo e quello che ora mi avvolge c'è una fitta foresta di segni, pensieri, vite, preoccupazioni che rende il dramma del fratello e i viaggi picareschi appena percepibili. Appena distinguibili nel frastuono che mi circonda. Appena comunicabili a chi parla al telefono accanto a me. Non è solo una questione di parole […] É come se la consapevolezza del sommovimento del mondo vada scemando a mano a mano che ci si allontana da quei bordi e si penetra nel cuore dell'Occidente*". Le sue non sono cronache dal fronte, sono testimonianze di cosa avviene ai confini del mondo e anche oltre. Leogrande riporta i racconti del viaggio di chi lascia tutto e rischia la morte. Lo fa in maniera inerme, allibita, rimane spesso senza parole. Poi, conclusi i suoi incontri, riflette a lungo e i suoi pensieri si incontrano con alcuni monumenti quotidianamente sotto i nostri occhi e altrettanto quotidianamente ignorati. Tra questi è il monumento ai caduti di Dogali, vicino a Roma Termini, crocevia di molte vite di immigrati, poveri, senza tetto. Un memoriale fangoso, equivoco, che celebra la morte eroica di un esercito invasore, un'armata che ha tolto la libertà e calpestato il diritto all'autodeterminazione dei popoli. Un esercito che proveniva dal centro del mondo ed ha varcato la frontiera. Gli strascichi delle nostre storiche invasioni hanno creato i presupposti per invertire i fattori in gioco: noi non varchiamo più confini, sono gli ex oppressi a farlo. Non per invaderci (parlano i numeri e Leogrande li elenca) ma per sopravvivere, intraprendendo un viaggio lunghissimo, un percorso pieno di morte e disseminato di Signori del Traffico umano che pagano il tuo corpo a peso d'oro, mentre se non puoi permetterti il riscatto è il tuo corpo a pagare per te. Osservare la frontiera non è facile. Guardare oltre il centro del nostro mondo ci rende increduli, spaventati, ma anche totalmente incapaci di cambiare le cose. Tutto si gioca attorno al concetto di vedere. Per questo Leogrande conclude il suo libro nella cappella Contarelli. Da questo luogo sacro, tappa obbligata dei grand tour caravaggeschi, Leogrande riflette sul nostro sguardo, sul concetto di "vedere e non vedere". Nel *Martirio di San Matteo*, Caravaggio non dipinge l'uccisione ma l'attimo immediatamente prima. Il sicario è pronto a pugnalare il vecchio santo, mentre una folla si accalca attorno alla scena urlando il proprio sgomento. Tra questi c'è Caravaggio. "*Dipingendo il proprio sguardo, Caravaggio definisce l'unico modo di poter guardare all'orrore del mondo. Stabilisce geometricamente la giusta distanza a cui collocarsi per fissare la bestia. Dentro la tela, manifestamente accanto alla cose, non fuori con il pennello in mano. Eppure sa anche che tale sguardo è inefficace, non cambierà il corso delle cose. Non impedirà l'omicidio di quell'uomo anziano caduto per terra, mentre prova a parare i colpi delle lama a mani nude. […] Ora mi chiedo se lo sguardo di Caravaggio non sia anche il nostro sguardo nei confronti dei naufragi, dei viaggi dei migranti e soprattuto della violenza politica o economica che li genera*".

Sabina De Meo, *Senza Titolo* (2015)

Andrea Del Carria

Le Lamentazioni della famiglia Puccini

Ritorno alle origini

Nella primavera del 2016 l'associazione musicale Animando di Lucca, in collaborazione con l'istituto Musicale "L.Boccherini" di Lucca ed il centro studi Boccherini, ha indetto una borsa di studio per la riscoperta e valorizzazione di alcuni manoscritti del XVII secolo, presenti nella biblioteca dell'Istituto Musicale Luigi Boccherini o nell'Archivio di Stato. Grazie a questa brillante iniziativa , sono riuscita a proporre un progetto di ricerca e riscoperta di sei piccoli capolavori musicali i cui manoscritti sono custoditi all'interno del Fondo Puccini[1], parte della biblioteca dell'istituto "Luigi Boccherini" di Lucca ed a vincere , nell'autunno del 2016, la prestigiosa borsa di studio.

I frutti di questa ricerca sono la trascrizione URTEXT di sei *Lamentazioni*, sulle venti totali composte durante il XVII secolo da tre generazioni della famiglia Puccini (Giacomo senior, Antonio e Domenico). Il Fondo è ricco di materiale straordinario e la ricerca di un repertorio su cui concentrarsi è risultata davvero difficile. Lucca è sempre stata all'avanguardia sia riguardo la tecnica vocale solista che strumentale e spinta dal mio personale interesse quindi, ho cercato partiture che esaltassero questi due aspetti. Le *Lamentazioni* mi hanno subito incuriosita per la bellezza delle linee vocali (che ricordano le forme dell'elegia) e dell'orchestrazione (snella e coerente con la pratica del basso continuo dell'epoca).

Questi brani, proprio per la concentrazione di tecniche compositive quali rigorosi contrappunti che si alternano a recitativi secchi ed a sezioni cantabili imitando la forma operistica, sono molto importanti per capire quanto la famiglia Puccini sia stata custode delle tradizioni compositive ma anche importatrice di innovazioni che giungevano dall'opera e dalla musica strumentale dell'epoca, specialmente la scuola bolognese e napoletana dove i Puccini ebbero la loro formazione. Il lavoro di ricerca, e realizzazione di edizioni fruibili ed editabili si è svolto nell'arco di sei mesi compresi tra ottobre 2016 e marzo 2017. *Le Lamentazioni* hanno ripreso vita e sono state presentate con una première nel Maggio 2017 nell'auditiorium dell'Istituto Musicale "L.Boccherini" a Lucca. Lucca è una città caleidoscopica che durante i secoli è riuscita a trovare un ottimo connubio tra tradizione ed innovazione. Questo aspetto è riconoscibile e presente in ogni sfaccettatura della vita e cultura lucchese, dall'architettura alla pittura passando per la tradizione tessile fino alla musica. Quest'ultima, in particolare, ha una storia ricca di tradizioni che ha dato i natali ad eccellenze mondiali, sia nel repertorio strumentale che vocale, quali Luigi Boccherini, Francesco Gemignani, Alfredo Catalani e la prolifica famiglia Puccini (dal trisavolo Giacomo senior al celebre pronipote Giacomo) che ha segnato e plasmato l'attività musicale della città per quasi tre secoli. La famiglia Puccini vanta una tradizione musicale che attraversa cinque generazioni di musicisti che culmina con il celebre operista Giacomo Puccini. I tre compositori che sono protagonisti in queste sei *Lamentazioni* sono i primi tre della dinastia Puccini. Giacomo Puccini Senior (Celle 1712 - 1781) fu il capostipite di cinque generazioni di musicisti. Si formò nella scuola bolognese sotto Giuseppe Carretti che era maestro di cappella nella basilica di San Petronio per poi tornare all'inizio degli anni Quaranta a Lucca e cominciare a prestare servizio come organ sta nella cattedrale di San

Martino. Il suo stile compositivo comprende elementi dell'epoca barocca e del primo classicismo ed il suo repertorio è maggiormente a tema sacro. La cappella palatina risplende di grande musica e prestigio durante la conduzione di Giacomo senior. Tra i musicisti della sua orchestra compaiono figure del calibro di Luigi Boccherini, Leopoldo Boccherini, Niccolò Paganini ed il castrato Giovanni Battista Andreoni. Antonio Benedetto Maria Puccini (Lucca 1747- 1832) fondò la sua carriera sulle orme del padre Giacomo e ripercorse le stesse tappe formative, anch'esso allievo di Giuseppe Carretti a Bologna e dell'abate Zanardi. Compositore prolifico ma meno fantasioso del padre e del figlio fu comunque ammesso all'Accademia Filarmonica (1771) ed ottenne gli incarichi di Maestro di cappella di Palazzo ed organist in Cattedrale a Lucca. Domenico Vincenzo Maria Puccini (Lucca 1772-1815) formatosi nella scuola Bolognese è stato contemporaneo di Muzio Clementi e Johann Nepomuk Hummel. Assorbì influenze anche dalla scuola napoletana avendo studiato con Giovanni Paesiello. Prolifico compositore si distingue per le sue linee di estrema agilità melodica sia nelle composizioni strumentali che vocali fu apprezzatissimo ed applaudito a palazzo da Elisa Baciocchi. Tra le sue composizioni conosciute si trovano alcune sonate ed un concerto (si maggiore) per pianoforte e tra i suoi generi si trovano molte pagine dedicate all'opera ed alla musica da camera. Tutti i Puccini furono titolari sull'organo di S. Martino, Cattedrale di Lucca, posto di prestigio che garantiva anche un certo benessere economico.

Giacomo Puccini

Le *Lamentazioni* presenti nel Fondo Puccini sono 20 e così suddivise: 11 di Giacomo senior, 7 di Antonio e 2 di Domenico. I manoscritti contenenti queste composizioni hanno un'estensione che va dalle 7 alle 9 carte e, ad eccezione di due, sono in partitura completa. Queste composizioni sono spesso ad una voce solista (in rari casi due voci duettanti) concertate con due strumenti del registro acuto (spesso violini, flauto o oboe) e continuo (viola, cello, contrabbasso, clavicembalo e/o organo). Come già anticipato in precedenza, i brani sono piccole gemme che contengono una ricchezza melodica straordinaria ed ognuno è custode delle influenze musicali assorbite dai compositori, magistralmente reinterpretate e rielaborate: la tecnica vocale sfiora il virtuosismo mantenendo sempre una cantabilità morbida e di impronta belcantistica; le parti strumentali, di notevole brillantezza ritmica e melodica, cronologicamente diventano sempre più dettagliate fino ad arrivare ad una stesura completa degli strumenti. Dalle parti strumentali si può dedurre anche la qualità dei musicisti che frequentavano Lucca; piacevolmente sorpresa ho constatato come per esempio la parte di contrabbasso, in alcune composizioni, sia scritta in dettaglio (e con la presenza della quarta corda bassa in Italia già nel 1741, fatto che generalmente si attribuisce a Verdi con la stesura dell'Otello) e in maniera virtuosistica per l'epoca, segno della presenza a Lucca di esecutori già tecnicamente avanzati. Dopo aver accuratamente analizzato le partiture, ho selezionato dunque in tutto 6 *Lamentazioni* (tre di Giacomo, due di Antonio ed una di Domenico) che contenessero aspetti compositivi di un certo rilievo (ad esempio tecniche contrappuntistiche, elaborazioni melodiche ed orchestrazione di un certo interesse) e che mostrassero gli aspetti peculiari della scrittura dei tre compositori cosi da poter creare un confronto diretto ed in modo da creare una continuità temporale per rendere evidente le differenze generazionali della famiglia Puccini.

Valentina Ciardelli

NOTE

[1] Fondo Puccini: il fondo è costituito da 696 manoscritti, per la maggior parte autografi, che furono donati nel 1891da Giacomo Puccini Junior alla Biblioteca dell'istituto Musicale. Si tratta di una parte di quella che era stata la ricca biblioteca di famiglia nella quale erano conservate le musiche composte da Giacomo Senior (1712-1781), Antonio (1747-1832), Domenico (1772-1815) e Michele (1813-1864. Il Fondo contiene prevalentemente composizioni sacre destinate ai servizi liturgici delle diverse feste cittadine, le cantate profane che si eseguivano in occasione del rinnovo del senato della Repubblica di Lucca, e che sono conosciute con l'appellativo di tasche, ed un esiguo numero di composizioni cameristiche. Fa parte della raccolta anche un gruppo di autografi di Giacomo Puccini Junior, risalenti al periodo dei suoi studi milanesi (1880-1883), che rappresenta la quasi totalità di ciò che è rimasto dei lavori giovanili del grande compositore. Oltre alle musiche dei componenti la famiglia Puccini, nel Fondo è presente una sezione di opere di altri autori, lucchesi e non.

Alberto Giacometti

La verità nel deforme

Vorrei passare tutta la vita a fare lo scultore. Ho cominciato perché la scultura è la cosa di cui mi intendevo di meno. Mi sono dedicato alla scultura per liberarmene un giorno. Speravo di capirla prima o poi e invece ancora non l'ho capita. E perciò sono costretto a insistere. Non c'è altra scelta.

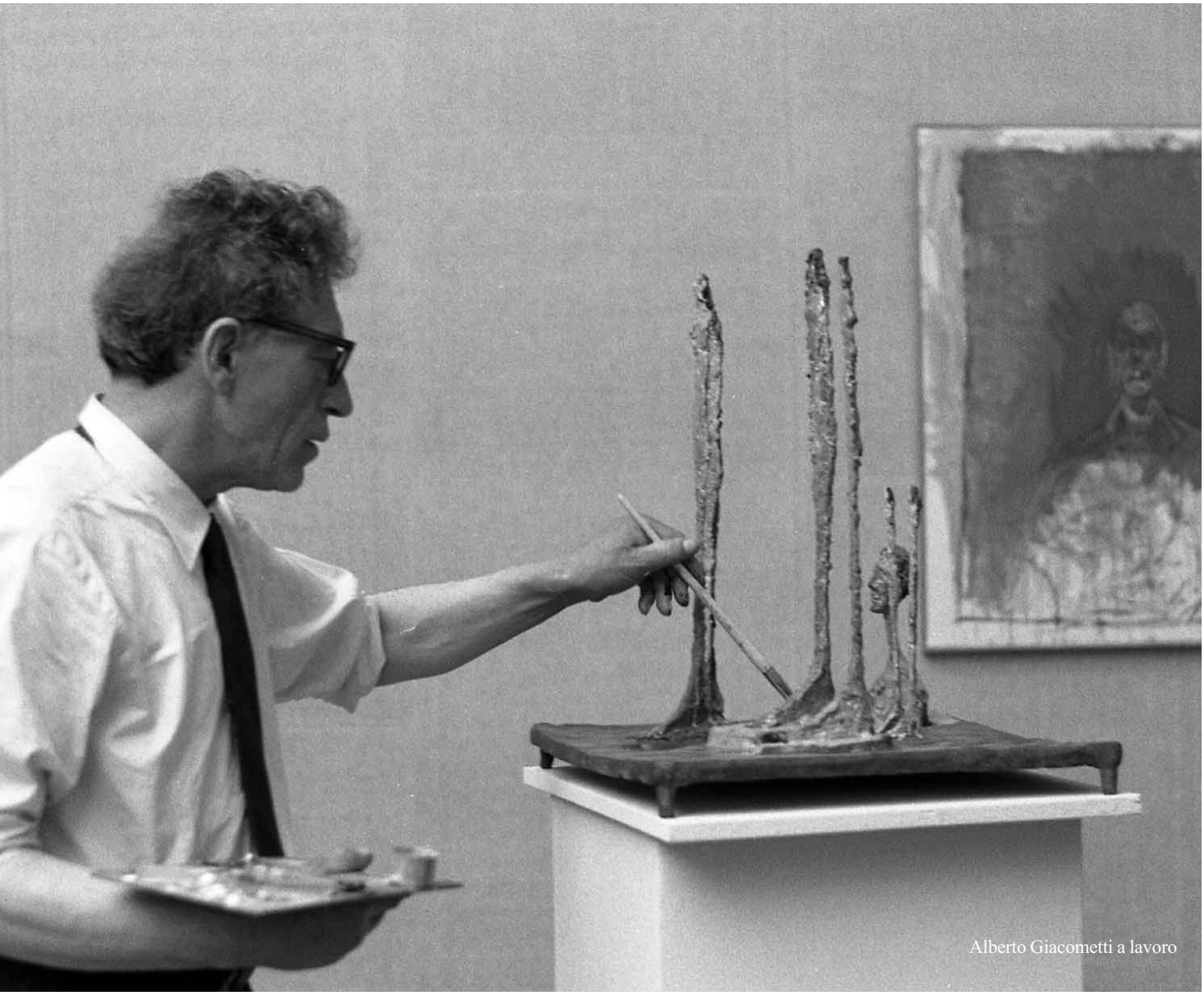
Nella testa di Alberto Giacometti (1901-1966), tra i più talentuosi artisti del Novecento, c'era una vera e propria ossessione per la scultura. Definito spesso come "*lo scultore che non capiva la scultura*", in questa forma d'arte egli ha saputo forgiare un proprio linguaggio, nonostante l'influenza delle maggiori avanguardie di inizio Novecento. Alberto Giacometti nasce nel 1901 a Borgonovo (piccolo villaggio svizzero), figlio del pittore post-impressionista Giovanni Giacometti. È forse proprio nel roccioso paesaggio alpino che Alberto matura il sogno di diventare scultore. Ma la svolta arriva probabilmente nel 1922, quando si iscrive alla parigina scuola dello scultore Bourdelle. Nell'atelier di quest'ultimo, Giacometti rimane profondamente colpito dai teschi, i quali portano l'artista a rappresentare soprattutto volti. È questo il periodo dei ritratti, raffiguranti diversi suoi familiari (madre, padre, sorella Ottilia e fratello Diego), ma è anche quello della massima espansione cubista. Giacometti ne rimane inevitabilmente influenzato nelle sue Composizioni: in *Composition cubiste e Homme* (1927) la realtà è palesemente smembrata ma, come nelle celebri opere picassiane, rimessa a posto grazie all'esercizio della memoria. Già in queste opere legate alla corrente cubista, Giacometti esibisce una parte del proprio linguaggio, ovvero il giusto peso dato alla psicologia nella raffigurazione umana. L'esperienza all'interno del gruppo surrealista, iniziata nel 1928 e terminata all'incirca nel 1935, accentua molto di più la componente onirica e immaginativa delle sue opere, a scapito della ricostruzione mnemonica. Il risultato, in questo decennio, è straordinario: basti pensare a *Sfera sospesa* (1931), simbolica e suggestiva relazione tra il sole e la luna, e chiaro modello per la successiva *Gabbia* (1949-1950), nella delimitazione dello spazio scultoreo. In realtà la vera aspirazione di Giacometti è quella di ritrarre l'anima umana, e non di rifugiarsi nel sogno e nell'inconscio. Nel secondo dopoguerra le sue sculture testimoniano un forte interesse per la corrente esistenzialista. Già a partire dal periodo surrealista, i suoi soggetti si allungano e si deformano nelle loro membra, mostrano una reale sofferenza e una fragilità dell'essere. Ma questa evidente modifica delle proporzioni è per l'artista assolutamente naturale, perché agevola il processo di avvicinamento al vero.

Io non so mica di deformare! Per me le deformazioni sono del tutto involontarie. Io cerco di rifare quello che vedo. Il mio sforzo consiste nel cogliere, nel possedere un'apparenza che di continuo mi sfugge.

Alberto Giacometti *Head of Diego* (1950)

Se già *Donna che cammina* (1936) mette parzialmente in pratica questi concetti, *Grande donna IV* (1960-1961) ne è il risultato più riuscito. Una sicurezza solo apparente del soggetto femminile rappresentato, alto tre metri ma in piena lotta con la propria interiorità. L'ultimo ritratto realizzato da Alberto Giacometti prima della morte (Coira, 11 gennaio 1966), raffigurante lo scrittore americano James Lord (1922-2009), meglio di qualunque altro risulta utile a comprendere l'approccio stilistico dell'artista, ma soprattutto la sua controversa personalità. Il film "*Final portrait - L'arte di essere amici*" (2017), diretto da Stanley Tucci, ripercorre minuziosamente e con grande originalità la genesi del dipinto. La costante insoddisfazione dell'artista nei confronti del suo lavoro e la continua minaccia di distruggere il tutto da un momento all'altro, fanno slittare i tempi di lavorazione da 2 a 18 giorni. Tanti i paradossi nella vita e nell'arte di Alberto Giacometti: coronato dal successo per gran parte della sua esistenza, ma da sempre in preda all'indigenza, alla sregolatezza e al disordine. Riconosciuto unanimemente come un grande artista del Novecento, quasi mai ha ammesso il proprio immenso talento, talvolta preferendo la morte alla vita. Probabilmente la sua grandezza sta nel non essersi sentito mai appagato della propria opera; l'insoddisfazione e l'incontentabilità (molte sue opere sono per questo non finite) hanno un'accezione positiva, ovvero quella di continuare a migliorarsi fino ad avvicinarsi alla perfezione. Nel caso di Giacometti, il suo obiettivo è sempre stato quello di cogliere l'anima del personaggio ritratto, senza soffermarsi sugli inutili dettagli di scena (non a caso il suo modello di artista è stato Cezanne), e per far questo sono necessari tempo e pazienza.

Leonardo Ostuni



Alberto Giacometti a lavoro

Mark Rothko
Il silenzio all'orizzonte

"Anche tu! - sembrava dicesse, - anche tu guasterai il sapore di questa pace e di questa inquietudine in una intima ricerca in te stesso - oscuro come fummo noi, e come noi supremo di fronte a tutti i venti e tutti i mari, in un'immensità che non riceve impronta, non conserva memoria, non tiene il conto delle vite umane"
Joseph Conrad, *La linea d'ombra*

È la primavera del 1959, e in città arriva l'ennesimo turista tra i tanti giunti ad ammirare, con il naso che punta il cielo, l'indiscusso splendore rinascimentale di Firenze. Ha già camminato per le vie del centro qualche anno prima, ma ha sentito il bisogno di tornare. Questa la richiesta che Firenze fa al cuore di alcuni: è la bella che chiede d'essere ammirata più volte. Necessita di un corteggiamento quasi insistente, di innumerevoli appuntamenti e fitti giochi di sguardi. Così il visitatore ritorna e, stregato, cammina sulla sua schiena per scoprirne i segreti. Durante il suo secondo viaggio in Italia, Mark Rothko visita la Biblioteca Laurenziana e rimane estremamente colpito dal vestibolo michelangiolesco. L'artista rinascimentale è riuscito ad ottenere quella sensazione di prigionia, di desiderio di voler uscire da un luogo in cui porte e finestre sono murate, e a trasferire sulle persone che entrano in una stanza un "*senso di clausura già insito nella misura delle pareti, simili a quelle di un pozzo*"[1]. L'artista americano di origini russe sta lavorando invece ai Seagram Murals, una serie di pannelli murali destinati al lussuoso ristorante Four Seasons di New York. Come spesso accade, passato e contemporaneo si prendono per mano. Ciò che è stato suggerisce la meta a quel che sarà, indicando in modo vago un punto all'orizzonte. I grandi lavori concepiti da Rothko per la sala da pranzo non verranno mai appesi alle pareti: l'arte non è contorno di alcun piatto. L'arte semmai divora, assorbe e rapisce. Può imprigionare, come nel vestibolo, per far conoscere la libertà; accompagna, strattona, supera, verso un centro intimo ed essenzialmente umano. A sessant'anni da quel viaggio Mark Rothko torna in Europa, questa volta a Vienna, con un'esposizione che è stata definita come una delle più grandi retrospettive a lui dedicate. La quarantina di opere in mostra provengono dalla collezione di famiglia, dalla National Gallery di Washington, dalla Fondazione Beyeler e dal Jewish Museum di New York. Anche il Kunstmuseum di Berna e il Kunstmuseum di Basel hanno contribuito alla creazione di questa imponente antologica che offre un excursus completo sullo sviluppo della pratica di Rothko, artista ricondotto all'Espressionismo astratto, il movimento artistico che si diffonde in America nel secondo dopoguerra. Quell'America ormai votata al consumismo, un'America che vuole svegliarsi dall'incubo della bomba atomica e riaddormentarsi nel sogno americano. In un dirompente olocausto d'immagini,

Mark Rothko, *Rothko Chapel* (1965)

vien da ritrarre ciò che rimane. È un pianto, è una ricerca disperata di quel che vive ancora tra le macerie; vuole significare ed esprimere, come pittura calda in un tempo di guerra fredda. Camminando tra le sale del Kunsthistorisches Museum percorriamo la linea del tempo che l'artista ha calpestato pesantemente, scavando e indagando a fondo fino a portare il suo operare a quell'estrema e leggera sintesi che lo ha reso riconoscibile in tutto il mondo.

La campitura dei colorfields, tutt'altro che piatta o monotona, trova la sua profondità nell'indagare. Profondità che per Rothko è "*addentrarsi in strati di cose sempre più distanti, ma anche uno svelamento e una rimozione delle apparenze*"[2]. Una vera e propria disciplina dello sguardo: una richiesta di tempo e d'indugio. Come un pastore con il suo gregge, Rothko conduce verso un reale contenuto attraverso l'immagine che incontra il nostro sguardo. Genera uno spazio quasi spirituale, in un orizzonte che guarda e viene guardato. Fermi all'incrocio contempliamo l'altro ritirandoci, con dedizione, in un silenzio stampa che possa mettere in pausa il chiasso mondano. Davanti ai dipinti la sala sembra svanire, o forse sono le pareti ad avvicinarsi terribilmente a noi. Siamo soli, persi nella pittura e nel colore: persi all'orizzonte per scoprirci ancora umani. L'artista ripone fiducia nella natura dell'uomo. Nel discorso di ringraziamento per l'assegnazione della laurea honoris causa dell'Università di Yale nel 1969, afferma che il suo "*è un periodo gravato dalla prolissità, dall'attività, dal consumo*" ma egli sa che "*gran parte di quanti (uomini) sono incalzati da una vita del genere sono alla ricerca disperata di sacche di silenzio in cui possono radicarsi e crescere*" e "*dobbiamo tutti sperare che riescano a trovarle*"[3]. In quegli anni Rothko lavora alla realizzazione di una "sacca di silenzio" quale si rivelerà essere la Rothko Chapel, cappella privata commissionata dai coniugi de Menil nel 1965 per la quale realizzerà quattordici monocromi dai colori cupi. Lo spazio dell'edificio ottagonale viene sapientemente calibrato per raggiungere un'atmosfera ben precisa: l'artista vuole ripristinare il senso di isolamento e di immersione attraverso un ambiente spoglio che ricorda l'amato convento di San Marco a Firenze, dove ogni cella pare l'intimità tradotta in architettura. Il dialogo equilibrato che si crea tra spazio, corpo e pittura dà vita ad un luogo che fa evolvere l'osservazione in sincera contemplazione, facendo della cappella uno di quei rarissimi spazi in cui coesistono l'esperienza artistica e quella contemplativa. "*Per me lo spazio è là dove posso sentire tutti e quattro gli orizzonti [...]. Lo spazio della stanza è vuoto e caotico, ma il senso dello spazio creato dal mio dipinto dovrebbe rendere la persona, spero, piena e viva*"[4]. Lo stesso artista arriverà a paragonare il suo lavoro alla costruzione di un tempio: "*I miei dipinti sono in verità facciate [...]. A volte apro una porta e una finestra, altre volte due porte e due finestre*"[5]. In quell'apertura, zona contesa da mondi differenti, l'uomo si affaccia; e può prendersi il tempo di rubare tempo al mondo.

Stefania Balocco

NOTE

[1] J.S.Ackermann, *L'architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino 1988
[2] Mark Rothko, *Scritti sull'arte 1934-1969*, Donzelli, Roma 2007
[3] Ivi, p. 219.
[4] Riccardo Venturi, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Electa, Milano 2007.
[5] Ivi, p. 111.

la redazione

in fondo

Quando decidemmo, ormai quasi cinque anni fa, di studiare, far conoscere e salvare (senza riuscirci) il Caffè Michelangiolo, il primissimo libro che prendemmo in mano fu *Caffè Michelangiolo* di Piero Bargellini. Il libro, nell'edizione della Vallecchi, con una copertina bianca riproducente il celebre acquerello della caricatura del Caffè di Cecioni, si trovava nel locale del Caffè, su una mensola di un grande mobile in legno, acquistato a un'asta fallimentare di una farmacia storica, oggi adattato a struttura per il bar. Nel ripiano appena sotto al libro c'era un mini-frigo con bottigliette d'acqua, bibite gassate e bevande energetiche, a fianco un fornetto elettrico dove venivano scaldate le pizze surgelate che andavano ad arricchire l'offerta "ticket + pizza + drink" del listino prezzi del Museo di macchine di Leonardo da Vinci. In un drammatico gioco di riflessi, i pittori del Caffè caricaturati nell'acquerello del Cecioni guardavano, nello stesso luogo, i turisti intenti ad addentare un pezzo di pizza industriale e precotta, felici di aver visto le macchine (Made in Osmannoro) di Leonardo ed ignari di trovarsi in un ambiente sicuramente più interessante dei vicini congegni leonardiani prodotti in serie. Il cortocircuito impazziva se pensiamo che il proprietario delle macchine si era anche "mosso" per valorizzare il Caffè Michelangiolo. L'azione di valorizzazione era la seguente: acquisto di cinque o sei titoli di libri sul Caffè Michelangiolo su ebay.it selezionati dalla cura scientifica dei motori di ricerca, arredamento in stile con tanto di tavolini circolari di marmo provenienti dalla Metro e del famoso mobile di cui sopra (l'unico arredo d'epoca, peccato fosse quella sbagliata), destinare quella sala a bar, perché in effetti prima era un Caffè, oggi si dice bar, quindi non c'è sostanzialmente molta differenza. Non tutto il male viene per nuocere e caso volle che tra quei libri ci fosse il nostro *Caffè Michelangiolo*. Tra la stampa di un biglietto famiglia e di uno intero lo lessi. Silvestro Lega componeva nel libro una triade "macchiaiola" di grande spessore assieme a Giovanni Fattori e Telemaco Signorini. Bargellini riservava a tutti e tre un epiteto iniziale allo scopo di sintetizzare lo stile pittorico e l'animo. Signorini era uno "*scrittore e pittore polemico"*, Fattori un "*pittore di soldati, di butteri e di bovi"*, Lega un "*uomo scontroso e artista innamorato"*. I due aspetti, in apparente antitesi, della personalità del pittore modiglianese descrivono una figura bizzarra o quantomeno contraddittoria, ma in realtà non è così netta questa dicotomia. La scontrosità di Silvestro Lega sta nel suo atteggiamento serio e fedele alla linea della rivoluzione mazziniana che egli espresse sia di giorno, sin dal suo apprendistato dal Mussini, adoperandosi nel raggiungere una pittura di spirito, che di notte, quando "*portava il cappello a cilindro proprio da persona per bene; ma se sapeste in quel tubo traditore cosa nascondeva!... In quel cappello, dalle undici a mezzanotte, stavano nascosti, come i greci nel famoso cavallo troiano, altrettanti proclami incendiari: ed un pentolino di pasta; che coperti da quelle oneste apparenze, si andavano mano a mano spargendo e appiccandosi ai muri della città."* Viene da pensare che un simile animo rivoluzionario potesse dirigersi sin da subito al Caffè Michelangiolo, invece "*egli era- come diceva ironicamente Telemaco Signorini- un buveur d'eau, un mazziniano severo e composto, che non ammetteva scherzi, né sopportava facezie*." La scontrosità di Lega fu tale da rifiutare

persino, in prima battuta, la novità della macchia, ritenuta un'imposizione francese, che lo folgorò suo malgrado durante una solitaria visita all'Esposizione nazionale di arti italiana del 1861 che si tenne proprio a Firenze. "*Egli aveva temuto che la "macchia" fosse una maniera imposta dal di fuori, una moda venuta dall'estero, senza radici nell'anima dei toscani. Invece dovette riconoscere che soltanto i macchiaioli riuscivano a esprimersi spontaneamente, con parole franche, non suggerite da stanchi testi. Liberamente, senza rispetti umani, si dichiarò convinto della teoria del vero e della tecnica macchiaiola. Accettò senza riserve il credo realista, con tutti i suoi dommi e con tutti i suoi comandamenti [...]. Perciò dal 1861 Silvestro Lega fu macchiaiolo, come dal 1846 era stato repubblicano, senza discutere e senza neppur ragionare.*" Uscito dalle sale dell'Esposizione non corse al Caffè Michelangiolo, come ci si sarebbe potuti aspettare. "*Silvestro Lega si appartò. [...] il pittore convertito si allontanò dai circoli artistici, per raccogliersi in comunione col nuovo dio che ormai intendeva adorare con cuore puro e anima aperta. Uscì perciò dalla città di pittori incontro a quella natura che fino allora aveva denigrato e dalla quale, di qui innanzi, non intendeva più discostarsi."* Da qui prende il via la stagione di Piagentina, l'area di orti e campagne, appena fuori Porta alla Croce, il momento più lirico della produzione leghiana. E da qui l'uomo scontroso si addolcisce con l'artista innamorato. L'amore per il vero, la natura, la luce incontra finalmente gli occhi di una donna, Virginia Batelli e di tante altre amicizie, come riporta in questo numero il contributo di Maria Emirena Tozzi. Siccome non ci mise piede, furono gli artisti del Caffè ad avvicinarsi a Lega e piano piano si unirono al pittore romagnolo nel sodalizio che prese il nome di Scuola di Piagentina. "*La sua macchia non era mai brutale, sempre cadendo sul quadro con un accento di poesia."*

Nonostante fosse profondamente ateo, mazziniano e repubblicano, portò fra i macchiaioli una sensibilità particolare e una delicatezza propria dell'uomo innamorato. Poi la tisi portò via Virginia, la galleria che aveva fondato insieme a Borrani risultò un fallimento economico. Silvestro Lega si trovò povero e solo. Le sue pitture non trovavano acquirenti, per vendere qualche suo dipinto e campare ricorreva allo sciagurato sistema della lotteria. Vagò ramingo sul litorale tirrenico fino a che non trovò interesse nel paesaggio del Gabbro, vicino Livorno, dove si stabilì, ormai quasi cieco, trasandato e deperito, mentre Firenze si "vestiva" a Capitale come racconta nel suo articolo Francesca Bertini. Appariva così malconcio che ai bagni Pancaldi di Livorno gli artisti amici fecero una colletta e lui l'accolse come un'elemosina. In cambio di un ritratto si fece cucire un vestito da Clara Solferini a Firenze e con quello entrò nell'Ospedale di San Giovanni di Dio dove morì nel novembre 1895. Leggere dietro il bancone della biglietteria del museo leonardiano la storia di un artista così sensibile, profondo e capace, grazie alla sua sensibilità, di opere straordinarie, commoventi e rivoluzionarie, fa rimanere immobili di fronte al degrado culturale a cui si assiste oggi. Se solo quei turisti smettessero di fare chiasso girando manovelle poco oleate, sbattendo pezzi di legno e facendo fracassare a terra modelli interi si potrebbe raccontare loro questa storia. Anzi, forse basterebbe leggere queste righe di Martelli: *Chi è quest'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 che morirono all'ospedale*". Vivere di pensiero, quanto sembra lontano dalla nostra galassia! Quanto appare distante da quei turisti incastrati in orari di prenotazione e velocissime visite programmate. Forse fermarsi un attimo a leggere la storia di Silvestro Lega non solo garantirebbe loro un'offerta culturale qualitativamente migliore di un Leonardo pasticciato e rifatto al forno, ma farebbe anche passare un messaggio diverso, quello del pensiero, perché si vive anche con quello e Lega ha vissuto solo con quello. "Pensiero" inteso come sensibilità, amore e anche rivoluzione, impegno civile, attenzione sociale.

Nella copertina di questo numero c'è proprio Lega, in una fotografia d'epoca dove campeggia la scritta "*Egli è di quelli che vissero di pensiero*, di Diego Martelli". Si, Lega visse di pensiero: non di soldi, non di proprietà, non di affari, non di finzioni, né di apparenze; visse di pensiero, d'amore, di sentimento. Ecco perché appare un adolescente, anzi *L'adolescente* di Lega sulla copertina. Chiara Lotti, che analizza il dipinto nel suo articolo qui pubblicato, afferma che questo ritratto "*costringe ad un confronto emotivo, oltre che visivo, e gli occhi diventano il perno di tutta la composizione, facendosi carico di trasmettere il significato dell'opera. Il dipinto non si esaurisce nell'essere un ritratto di una specifica ragazza, bensì contiene in se l'universalità di una fase di vita con tutte le contraddizioni che comporta."*

Quell'adolescente non è la modella, ma il modello ideale di una donna amata, la personificazione della povertà, della gioventù. Lega non si ferma di fronte all'evidenza del vero ma la analizza interiormente, giungendo a risultati universali, ideali, ma anche ad apici poetici come abbiamo visto a Piagentina e di questo parla Erika Vita. Risultati artistici in linea, possiamo dire oggi, con la modernità, come raccontano Stefania Balocco, Chiara Lotti e Massimo Innocenti nei loro articoli, così come "moderno" era il Caffè Michelangiolo anche grazie all'arrivo di Nino Costa, come evidenzia la ricerca di Lucrezia Caliani. Sotto questa luce, Lega ci appare come una sorta di eretico della macchia e del vero. Eresia viene dal greco, è infatti una scelta, un momento in cui si decide di andare contro ad un'idea pienamente accordata. Così, come di fatto, la rivoluzione del Quarantotto, sia politica che artistica, si combatteva al Michelangiolo, Lega al Michelangiolo non ci mise piede, ponendosi come un eretico, solitario, e creando una sua propria religione sulla riva dell'Arno a Piagentina. Nelle due citazioni iniziali di questo numero si parla proprio di questo concetto di ostinazione nella fede e di eresia. Gobetti, infervorato contro chi si allinea all'idea di Risorgimento ufficiale di re, politici e generali, afferma con forza che il suo Risorgimento è quello degli eretici, di quei giovani che, come Lega, andavano a giro di notte con i volantini repubblicani sotto la tuba. L'ostinazione di Lega, l'uomo scontroso di Bargellini, di combattere fino in fondo per un ideale, è la stessa che troviamo nell'esortazione di San Francesco a Frate Cicillo e Ninetto in *Uccellacci e Uccellini* di Pier Paolo Pasolini. L'ideale per cui combatte Lega è quello del San Francesco pasoliniano: è la libertà, la pace, l'eguaglianza e tutti quei valori messi in secondo piano dalla retorica risorgimentale e nazionalistica. Ad oggi le cose non sembrano cambiate molto. Mentre la retorica nazionalista si macchia di nero, gli "eretici" sono costretti alla solitudine e alla povertà, un po' come Lega. Proprio da Lega dovremmo imparare a vivere di pensiero, di poesia e di amore e non di denaro, di interesse e di apparenza.

Andrea Del Carria

Le citazioni sono tratte dal testo di Bargellini. Fa eccezione la citazione di Diego Martelli.

bibliografia

in fondo

CONSULTATA E CONSIGLIATA

Ackermann J. S., *L'architettura di Michelangelo*, Torino, Einaudi, 1988.

Alessandrini M. (a cura di), *Edvard Munch*, Milano, Abscondita, 2015.

Bargellini P., *Caffè Michelangiolo*, Firenze, Vallecchi, 1944

Bataille G., *Manet*, Milano, Abscondita, 2016.

Bietoletti S., *I Macchiaioli: la storia, gli artisti, le opere*, Firenze, Giunti, 2001.

Bukowsky W., *La buona educazione degli oppressi, piccola storia del decoro*, Roma, Alegre, 2019.

Caliani L., *L'agenda di indirizzi del pittore Nino Costa nella Fototeca del Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Firenze. Un documento inedito dalle collezioni di Alessandro Marabottini*, tesi di laurea, Università degli studi di Firenze, A.A. 2014-2015.

Campana D., *Canti Orfici*, Marradi, Tipografia F. Ravagli, 1914.

Caroli F., *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli*, Verona, Electa, 2015.

Cecioni A., *Scritti e ricordi/Adriano Cecioni; con lettere di Giosue Carducci, Ferdinando Martini ecc.; e con prefazione e note di Gustavo Uzielli*, Firenze, Tipografia domenicana, 1905.

Ciardelli V., *Lamentazioni/Puccini Giacomo sr; [Puccini] Antonio; [Puccini] Domenico; edited by Valentina Ciardelli*, Osaka, Da Vinci, 2019.

Costantini C., *Il Pittore glorioso*, Milano, Sugarco, 1978.

Dickinson E., *Sillabe di seta*, Milano, Feltrinelli, 2014.

Dini F. (a cura di), *Silvestro Lega: da Bellariva al Gabbro*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte «Diego Martelli» - Castello Pasquini, 19.07-19.10.2003), Firenze, Pagliai Polistampa, 2003.

Dini F. (a cura di), *I macchiaioli: sentimento dal vero*, catalogo della mostra (Roma 2007-2008), Milano, Silvana Editoriale, 2007.

Durbé D., *Silvestro Lega (1826-1895)*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 1973), Bologna, Alfa, 1973.

Durbé D. et al. (a cura di), *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 5.03-1.05.1988; Firenze, Palazzo Strozzi,7.05-10.07.1988), Firenze, Artificio, 1988.

Farese-Sperken C., *La Collezone Grieco: 50 dipinti da Fattori a Morandi*, Bari, Dedalo, 1987.

Fattori G., *Scritti autobiografici editi e inediti*, a cura di F. Errico, Roma, De Luca, 1980.

Gatti C., *I demoni di Salvini, i pos nazisti e la Lega,*Milano, Chiarelettere 2019.

Giacometti A., *Why i am a sculptor*, Hachette Livre, 2017.

Giardelli M. (a cura di), *Silvestro Lega*, Milano, Ceschina, 1965.

Giuffré G. (a cura di), *Giorgio Morandi*, in *Maestri del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1970.

Guadagnucci L., *Lavavetri,ovvero il prossimo sono io*, Milano, Cart'armata, 2009.

De Gubernatis A., *Dizionario degli Artisti italiani, Pittori, Scultori e Architetti*, Firenze, Le Monnier, 1889, *ad vocem.*

Guerrazzi Costa G. (a cura di), *Quel che vidi e quel che intesi*, Milano, Longanesi, 1983.

Han B., *Nello sciame. Visioni del digitale*, Milano, nottetempo, 2015;

Landini L., *Introduzione* in Matteucci G., *Lega: l'opera completa*, Firenze, Giunti, 1987.
Leogrande A., *La frontiera*, Milano, Feltrinelli, 2015.
Marabottini A., *Lega e la scuola di Piagentina*, Roma, De Luca Edizioni d'Arte (Milano, Leonardo), 1989.

Matteucci G. et al. (a cura di), *Silvestro Lega, i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14.01-24.06.2007; Roma, 1.10-31.10.2007), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

Matteucci G., *Lega. L'opera completa*, Firenze, Giunti, 1987.

Mirzoeff N., *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini: dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Milano, Johan&Levi 2017

Negri A. (a cura di), *Arte e artisti nella modernità*, Milano, Jaca Book, 2000.

Pepi C. (a cura di), *Silvestro Lega in una raccolta privata*, rassegna promossa dalla Casa natale di Amedeo Modigliani, con la collaborazione del centro civico del Gabbro ed il patrocinio del comune di Rosignano Marittimo (Villa di Poggio Piano, Il Gabbro, 22.07-15.08.1990), Roma, Il Parnaso, 1990.

Rothko M., *Scritti sull'arte 1934-1969*, Roma, Donzelli, 2007.

Rovati F., *L'arte del primo novecento*, Torino, Einaudi, 2015.

Spadolini G. et al. (a cura di), *Gli Anni di Piagentina: natura e forma nell'arte dei Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, Sala delle Reali Poste, 30.09-8.12.1991), Firenze, Artificio, 1991.

Savinio A., *Angelica o la notte di maggio*, Milano, Rizzoli, 1979.

Segre C./Ossola C. (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, Torino, Einaudi, 1999.

Soldini J., *Alberto Giacometti. La somigliana introvabile*, Milano, Jaca Book, 1998.

Tinti M., *Silvestro Lega*, Roma, Istituto Nazionale L.U.C.E., 1931.

Venturi R., *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Milano, Electa, 2007.

Zappia C. (a cura di), *Enrico Sacchetti. Ritratto, moda, illustrazioni*, catalogo della mostra (Monsummano Terme, Villa Renatico-Martini 14.07-31.08.1989), Rescaldina (MI), Editma, 1989.

Zola E., *Manet e il naturalismo nell'arte*, Roma, Donzelli editore, 2006.

Zuffi S., *La pittura italiana*, Milano, Electa, 2001 [1°edizione 1997].

SITOGRAFIA

Tancini F., "Sacchetti, Enrico", in "Dizionario Biografico degli Italiani", volume 89, 2017, in <http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-sacchetti_> (26.09.2019).

"*Silvestro Lega. Il canto dello stornello*", in <https://www.cinello.it/artwork/canto-dello-stornello> (26.09.2019).

notizie dal

Caffè Michelangiolo
Via Cavour, 21 Firenze
www.caffèmichelangiolo.it
noi@caffemichelangiolo.it

caffè

Natalia Goncharova
Una donna e le avanguardie tra Gauguin, Matisse e Picasso

Palazzo Strozzi
dal **28 settembre 2019**
al **12 gennaio 2020**
Palazzo Strozzi celebra Natalia Goncharova, straordinaria figura femminile dell'arte del Novecento, attraverso una grande retrospettiva che ripercorre la sua vita controcorrente e la sua ricca e poliedrica produzione a confronto con capolavori di celebri artisti come Paul Gauguin, Henri Matisse, Pablo Picasso e Umberto Boccioni provenienti dalle collezioni dei più prestigiosi musei internazionali.

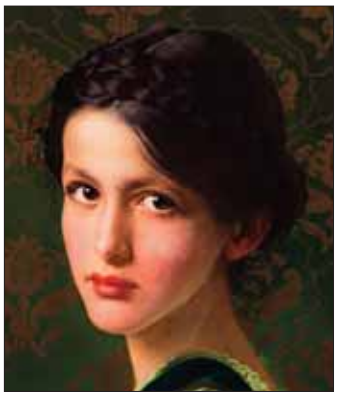
Guggenheim
La collezione Thannhauser. Da Van Gogh a Picasso

Palazzo Reale
Milano
dal **17 ottobre 2019**
al **01 marzo 2020**

La mostra presenta circa cinquanta capolavori dei grandi maestri impressionisti, post-impressionisti e delle avanguardie dei primi del Novecento, tra cui Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Paul Gauguin, Edouard Manet, Claude Monet, Vincent van Gogh e un nucleo importante di opere di Pablo Picasso. La mostra racconta la straordinaria collezione che negli anni Justin K. Thannhauser costruì per poi donarla, nel 1963, alla Solomon R. Guggenheim Foundation, che da allora la espone in modo permanente in una sezione del grande museo di New York.

Biennale di Venezia
La 58. Esposizione Internazionale d'Arte, intitolata May You Live In Interesting Times, si tiene dall'**11 maggio** al **24 novembre 2019**.

Il titolo è un'espressione della lingua inglese a lungo erroneamente attribuita a un'antica maledizione cinese, che evoca periodi di incertezza, crisi e disordini; "tempi interessanti" appunto, come quelli che stiamo vivendo.



Vittorio Corcos
L'Avventura dello Sguardo

Museo Accorsi-Ometto
Torino
dal **03 ottobre 2019**
al **16 febbraio 2020**

La mostra, curata da Carlo Sisi, ripercorre sei 'capitoli' di un'avventura dello sguardo che Corcos traduce in quadri ora intimi ora consacrati ai mille dettagli del lusso.

Donne
Corpo e immagine tra simbolo e rivoluzione

Galleria d'arte Moderna
Roma
dal **24 gennaio 2019**
al **10 novembre 2019**

Una riflessione sulla figura femminile attraverso artisti che hanno rappresentato e celebrato le donne nelle diverse correnti artistiche e temperie culturali tra fine Ottocento, lungo tutto il Novecento e fino ai giorni nostri.

Giuseppe De Nittis
Palazzo dei Diamanti
Ferrara
dal **01 dicembre 2019**
al **13 aprile 2020**

L'esposizione di Palazzo dei Diamanti si propone di rileggere la parabola creativa di De Nittis analizzando per la prima volta la sua produzione da un punto di vista formale e tecnico al fine di mettere in luce la sua peculiare risposta alle poetiche della modernità. La mostra sarà ordinata secondo un percorso cronologico-tematico, la cui scansione troverà ispirazione anche in alcune delle parole che la critica coeva dedicò all'opera di De Nittis, sottolineando la peculiarità di questo pittore: «meridionale al sud, francese a Parigi e londinese a Londra», come scriveva, nel 1914, Vittorio Pica per evidenziare l'universalità e l'europeismo ante litteram della sua arte.

La Firenze di Giovanni e Telemaco Signorini

Palazzo Antinori
Firenze
dal **19 settembre 2019**
al **10 novembre 2019**

La scoperta del carteggio inedito tra Telemaco Signorini, il padre Giovanni e il fratello minore Paolo, ha condotto Elisabetta Matteucci e Silvio Balloni a ideare questa raffinata esposizione che vanta due protagonisti, i Signorini da un lato e la loro Firenze dall'altro. Il tratto di marcata "fiorentinità" che caratterizza la mostra, unito all'indubbio spessore storico-critico, è tra le ragioni che hanno spinto la famiglia Antinori a realizzare il progetto con l'Istituto Matteucci.

Da novembre 2019 il secondo numero della raccolta di poesie ANTO-LOGICA-MENTE a cura del Caffè Michelangiolo è scaricabile gratuitamente sul sito

www.caffemichelangiolo.it

"La poesia, per queste tre giovani artiste, non è solo un mezzo espressivo, ma una prova per convogliare le loro visioni in un'altra dimensione equivalente e nell'ipotesi concettuale del loro sguardo introspettivo" **(M.Innocenti)**

VI° Edizione del Premio di Poesia On line Dino Campana "La Poesia ci salverà"

con il patrocinio del Comune di Modigliana (F.C.)
Marradi Free News-"Accademia degli Incamminati"-Centro Studi "Enrico Consolini"-Associazione Culturale "Opera In-Stabile"-#Poetry

Si è svolta a **Modigliana**, **sabato 28 settembre alle ore 11**, la cerimonia di Premiazione dell'edizione 2019 del Concorso Nazionale ispirato a "Dino Campana" dal titolo "La Poesia ci salverà..." in ricordo di Michele Campana (Modigliana, 1885 - Firenze, 1968) giornalista e scrittore.

Vince il "Campana on line" 2019
Emanuela Dalla Libera
con "*Non mi chiedo che colore avrà il cielo*"
Secondo classificato
Ubaldo Bitossi
con "*Ho visto*"
Terzo classificato
Patrizia Socci
con "*Follia*"

Conquistano la menzione ed il diploma d'onore: "*Potatura*" Lucia Baldini; "*Ad un amico*" Claudio Mecenero; "*Ama-trice*" Osvaldo Crotti; "*Dio Io*" Alberta Tedioli che si aggiudica anche il premio speciale di Opera In-Stabile; "*Silenzio*" Stefano Cammelli; "*C'e una casa*" Thomas Amadei; menzione anche per Grazia Ciampaglione "*La Busta*"; Letizia Banzato "*Sfaccettature*"; Michele Toriaco "*Un amore*"; Martina Cappelli "*Al Contrario*"; Lucio Gibin "*So che ci sei*"; Paola Carmignani "*Tanto Quanto una vita"*; Paola Tassinari "*Il Bosco*".

Se vuoi pubblicare i tuoi articoli, saggi o recensioni per il prossimo numero in uscita ad Aprile 2020 o avere ulteriori informazioni scrivici a noi@caffemichelangiolo.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
CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ

Steve McCurry

CIBO

21 settembre 2019 - 6 gennaio 2020
Musei San Domenico

il più grande viaggio dell'arte mai raccontato

ULISSE
L'ARTE E IL MITO

Forlì, Musei San Domenico 15 febbraio - 21 giugno 2020

Informazioni 0543 19 12 030-031

La Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
per lo sviluppo del territorio attraverso la cultura

www.fondazionecariforli.it