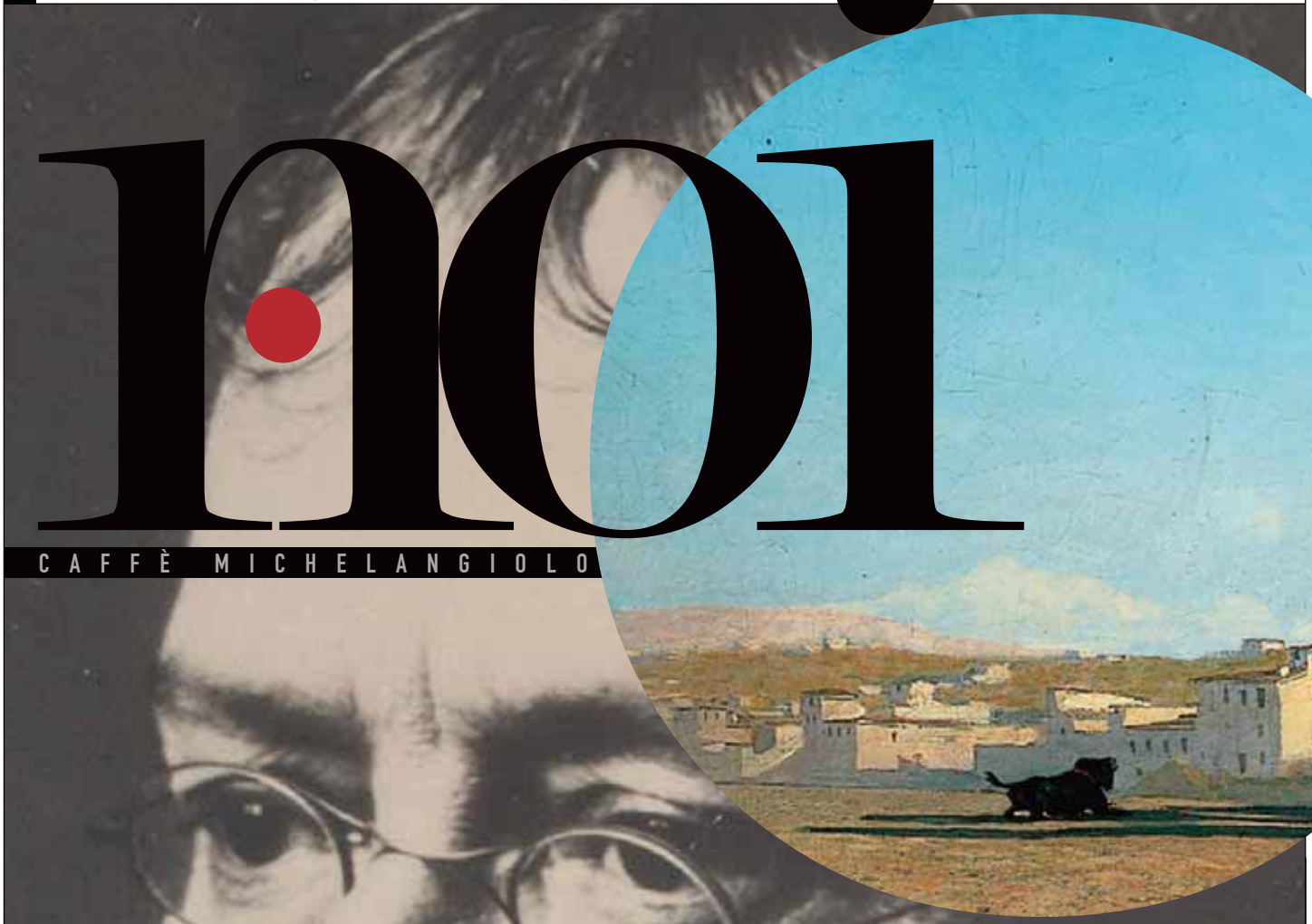
Rivista del Caffè Michelangiolo e dell'Accademia degli Incamminati

numero 7 anno IV | Aprile 2021

semestrale | ISSN 2611-4089

noi

CAFFÈ MICHELANGIOLO



TELEMACO

Noi Caffè Michelangiolo
n.7 anno IV Aprile 2021
Rivista semestrale

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

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

Direttore responsabile
Andrea Del Carria

Segretaria di redazione
Chiara Lotti

Redazione
Chiara Lotti
Maria Grazia Fantini
Lorenzo Tofi

Per la stesura della bibliografia
Lorenzo Tofi

Social media manager
Maria Grazia Fantini

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

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

Caffè Michelangiolo
caffemichelangiolo
@CMichelangiolo

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

indice

incopertina | Ritratto fotografico di Telemaco Signorini
Telemaco Signorini, *L'alzaia*, 1864 (part.)

Maria Grazia Fantini — pag. 06
La rivoluzione frettolosamente beveva caffè

Lucrezia Caliani — pag. 08
Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo

Roberto Viale — pag. 10
Il «Gazzettino delle arti del disegno»

Andrea Del Carria — pag. 12
Lo Zibaldone

Damiano Primativo — pag. 14
Il ghetto di Firenze

Chiara Lotti — pag. 18
Un altro genere di poesia può esistere!

Giulia Bloise — pag. 22
Rifugio nell'intima ispirazione di una semplicità "segreta"

Maria Cora Carraro — pag. 26
Un giorno di primavera a Settignano

fuoripagina

Alessandro Monaco — pag. 30
Schedaturalab

Alessandro Zampieri — pag. 32
L'iconografia boccacesca di Semiramide

Asia Simonetti — pag. 34
Ieri e oggi, villaggi operai a confronto

Umberto Sereni — pag. 36
Mesto na zemle

infondo — pag. 38-40
la redazione - bibliografia

Un luogo non è mai solo "quel" luogo: quel luogo siamo un po' anche noi. In qualche modo, senza saperlo, ce lo portavamo dentro e un giorno, per caso, ci siamo arrivati.

Antonio Tabucchi

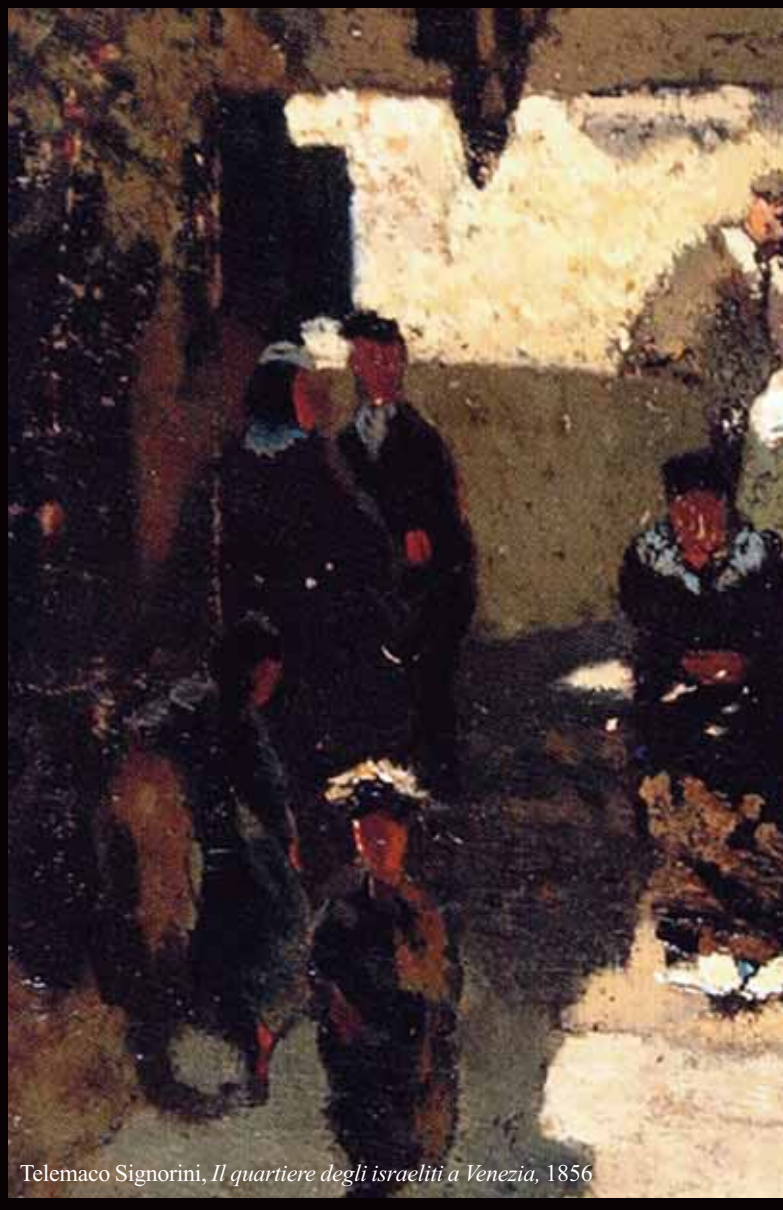
Il Signorini non fa col pennello della rettorica; non pensa, quando si trova di faccia a un motivo, se piacerà o non piacerà; il motivo gli ha fatto impressione ed egli lo eseguisce, senza pensare ad altro, nonostante l'esempio della poca o niuna vendita per dato e fatto del soggetto. E nel subire questa forza che è in lui, si riconosce la struttura dell'artista moderno. È realista per sentimento più di quello che egli stesso non creda; la prova di ciò è il suo entusiasmo per la realtà pura e semplice, e il suo sdegno per le cose accomodate a fine di piacere altrui. Non è il lato romantico della natura che gli piace, ma quello storico, non tanto considerato dal punto di vista filosofico, quanto subordinato al suo proprio modo di sentire.

Adriano Cecioni

La rivoluzione frettolosamente beveva caffè

Telemaco Signorini al Caffè Michelangiolo

Dal 1848, tra le mura del Caffè Michelangiolo, nell'antica via Larga a Firenze, "*la rivoluzione frettolosamente beveva caffè*".[1] Luogo chiassoso, pervaso da una forte vitalità culturale, oltre che politica, gestito dall'oste Gigi Porco, si poneva in antitesi ai salotti letterari borghesi dell'epoca. Era lo specchio di un fervore artistico e culturale, in cui vigeva la libertà di sperimentare e superare i confini della pittura tradizionale, per aprirsi ad un respiro internazionale. Telemaco Signorini, poco più che ventenne, fu tra i primi a varcare la soglia del Caffè; giovane audace, assecondò il volere del padre Giovanni, pittore vedutista al servizio di Leopoldo II, iscrivendosi all'Accademia di Belle Arti fiorentina, pur non condividendone gli insegnamenti. E degli esordi al Caffè raccontava: "*difatto le burle di tutti i generi erano all'ordine del giorno, gli stornelli popolari delle campagne toscane cantati con mirabile armonia trattenevano la folla che sotto alla finestra del caffè inondava la strada e frammezzo alle nubi del fumo dei sigari e delle gambe levate sulle tavole, vedevi [...] da una parte un gruppo d'amici impegnati in una seria questione [...] e in mezzo a tutto questo, la terribile ironia fiorentina".*[2] L'eterogeneità dei frequentatori del Caffè fin dagli esordi fu fonte di estrema ricchezza, anche per Signorini: dal romano Nino Costa, al veneto Federigo Zandomenighi, all'emiliano Antonio Fontanesi ed il pugliese Giuseppe de Nittis per citarne alcuni. Ma Signorini presto iniziò a distinguersi: abbandonò sia la pittura di storia, ancora prediletta dalla generazione di pittori a lui precedente, che la pittura di Barbizon, appropriandosi del genere del paesaggio per esplorare le novità della macchia. Dal 1854 egli si recava nelle campagne fiorentine coi colleghi Vincenzo Cabianca e Odoardo Borrani per compiere studi luministici e chiaroscurali all'aria aperta, come testimoniano i taccuini dell'epoca di Cabianca. Egli però non scelse come unica fonte d'ispirazione il paesaggio toscano, a differenza di altri del gruppo macchiaiolo; infatti le sue opere sono il risultato dei suoi assidui viaggi nel nord Italia nella prima fase della sua carriera, in particolare tra Venezia e la Liguria. Appresi il colorismo veneziano, gli studi architettonici di Ruskin e la padronanza nell'uso della luce, li rielaborava in chiave provocatoria, scegliendo luoghi e soggetti anticonformisti, quali il ghetto veneziano e gli umili nella realtà del lavoro quotidiano. Tra le opere più significative del periodo si ricordano: *Il ponte della Pazienza a Venezia* (1856), *Il merciaio diLa Spezia* (1859), *Pescivendole a Lerici* (1860) e *Aquaiole a La Spezia* (1862). Il suo peregrinare era appena iniziato, dedicando tutta la sua carriera alla ricerca di continui stimoli, sia in Italia che oltralpe. Il Caffè Michelangiolo era un porto sicuro a cui poter tornare dopo viaggi di studio, come nel caso delle tecniche del *ton gris* e dello specchio nero, apprese da Saverio Altamura dai *barbizonniers*, prontamente condivise di rientro dall' Esposizione Universale parigina del 1855; oppure l'attenzione posta da Nino Costa sulla pittura francese *en plen air*. Lo stesso fece Signorini nel 1861 dopo aver visitato il Salon e scoperto con Cristiano Banti e Vincenzo Cabianca la pittura di Camille Corot, Charles-



Telemaco Signorini, *Il quartiere degli israeliti a Venezia,* 1856

François Daubigny e Costant Troyon. La sua irrequietezza ed eterna insoddisfazione lo portava a nutrirsi dei progressi esteri come anche a riscoprire le proprie tradizioni nel Quattrocento italiano. La prima affermazione pubblica dei nascenti macchiaioli, ricorda Adriano Cecioni, avvenne a Torino nel 1861, di cui Signorini racconta: "*ebbi i miei primi lavori rigettati alla mostra Promotrice per eccessiva violenza di chiaroscuro e fui attaccato dai giornali come macchiajuolo*",[3] in particolare *Il Quartiere degli israeliti a Venezia* (1860) venne definito come "*il più sovversivo*" di quelli esposti. Una breve pausa dal tema del paesaggio venne presa da Signorini in occasione della sua partecipazione volontaria alla Seconda Guerra d'Indipendenza; quasi tutti gli artisti del Caffè si arruolarono; per Signorini era una chiara prosecuzione del suo animo ribelle, che si estese anche all'ambito politico e sociale, oltre che artistico. La pittura di paesaggio lasciava spazio momentaneamente a quella di guerra, che gli permise di incontrare il gusto di critici e committenti, come per l'opera *L'artiglieria toscana a Montechiaro salutata dai francesi a Solferino* (1860). Il 1861 fu un anno particolarmente significativo: all'indomani dell'Unità italiana, Signorini era ritornato alla pittura di paesaggio, dividendosi tra Piagentina e le campagne di Castiglioncello, dove era ospite con gli altri del Michelangiolo di Diego Martelli, che nello stesso anno aveva ereditato una villa ed ettari di terreno tra Pisa e Livorno. Iniziò una stagione feconda per gli artisti del Caffè, fatta di vita quotidiana, arte e semplicità, come ricordano le opere di Signorini *Pascoli a Castiglioncello* (1861) o *Il ponte sull'Affrico a Piagentina*

(1863). Signorini, lucidamente, si convinse che la macchia fosse ormai superata; l'estrema soggettività, l'esclusività della pittura impedivano un dialogo tra l'artista e il suo pubblico, così rispose alla critica del tempo sia su «La Gazzetta del Popolo» che su «La Nuova Europa» agli inizi degli anni Sessanta. E così si spiega l'alternarsi di opere di paesaggio, sempre più realistiche, alla scelta di temi sociali e di denuncia della condizione umana, sostenendo che la pittura di genere fosse l'unica in grado di rappresentare la vita contemporanea. Esemplificative sono *L'alzaia* (1864) e *La sala delle Agitate* (1865). L'idillio del Caffè Michelangelo giunge al termine: "*Dopo la prima esposizione italiana in Firenze nel 1861, dopo gli avvenimenti politici che ogni giorno più incalzavano fino a portar fra noi la capitale d'Italia; il Caffè Michelangiolo si cambiò tanto, che dell'antico non rimase più vestigia di sorta. Morì la caricatura, e se rimasero i caricaturisti e i caricaturabili, persero tanto il loro color locale, da rimaner confusi e spersi nella baraonda, mezzo lieta e mezza gioconda, di altri studenti d'arte accorsi nella capitale, da tante altre provincie italiane*", testimonia criticamente Signorini.[4] Quella caratteristica eterogeneità aveva portato ad una perdita identitaria, di unità tra i frequentatori del Caffè. Nacque quindi in Signorini il desiderio di perpetuare questa memorabile esperienza, determinante per la sua maturazione. Dapprima vi fu l'idea di creare un giornale artistico, forse tra le cause della "scaramuccia" tra Signorini e Serafino de Tivoli del 1863 sull'avere un'ideologia ben definita all'interno del gruppo, ma questa naufragò tra discordie e mancanza di fondi.[5] E poi finalmente la "*predilezione allo studio delle lettere piuttosto che a quello dell'arte"*,[6] che fin da giovane aveva contraddistinto Signorini, prese forma, alimentato dagli scritti dei positivisti francesi Pierre-Joseph Proudhon ed Èmile Zola. Dal 1867 scrisse, anche del Caffè, sulle pagine del «Gazzettino delle arti del disegno», rivista fondata da Diego Martelli, di respiro sempre più internazionale. Negli stessi anni vince il premio della Promotrice fiorentina con l'opera *Novembre* (1870) e presta la sua penna anche alle pagine de «L'Arte in Italia». Ormai il Caffè aveva chiuso i battenti nel '66 e Signorini volle porgere il suo estremo saluto, scrivendone un'opera tarda, ironica ed aneddotica: *Caricaturisti e Caricaturati* (1893).

Maria Grazia Fantini

NOTE

[1] P. Bargellini, *Caffè Michelangiolo*, Firenze, Vallecchi, 1944, p. 161.
[2] Si veda lo scritto di Signorini *Il Caffè Michelangiolo*, diviso in cinque parti, comparso sul «Gazzettino delle arti del disegno» tra maggio e luglio del 1867.
[3] A. Marabottini, *I Macchiaioli. Origine e affermazione della macchia (1856-1870)*, Catalogo della mostra, 2000, Roma, Edizioni De Luca, p. 14.
[4] T. Spignoli, *Caffè letterari a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2011, p. 36.
[5] Si veda la lettera inviata da Diego Martelli a Gustavo Uzielli, cfr. P. Dini, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Firenze, Il Torchio, 1975, p. 186.
[6] Si veda quanto scritto da Signorini *nella Lettera Informativa* del 1892, testo biografico inviato al direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, in seguito al riconoscimento del titolo di professore onorario.

Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo

Un racconto per ricordi

"[...]E questo mio passato, mi ritorna tutto in mente, né solo con le sue pazze gioie e le sue balde imprese, ma anco con le sue tristezze profonde e le sue noie infinite... Rievocando nella memoria tutti gli amici che passarono [...] ricordo di loro che furono, gli alterni affetti e gli odii; i dubbi e le speranze; il riso palese che illustrò la caricatura, e il pianto nascosto che solo rammenta chi intimamente gli ha conosciuti e gli amò [...]".[1]
Così si chiude il racconto di Telemaco Signorini del suo *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo*; poche righe che riescono a riassumere, meglio di quanto potrebbe qualsiasi altro commento, lo spirito di questo testo, ironico e allo stesso tempo affettuoso, divertente e irriverente ma a tratti velato di malinconia. Era il 15 dicembre 1892 quando venne fatta la proposta "in pubblica adunanza" di creare un racconto di tutti i personaggi che negli anni di vita del Caffè Michelangiolo furono caricaturati o furono caricaturisti, cosicché si venne a creare nel corso del tempo una vera e propria collezione, tra le più preziose del Caffè, grazie ai doni di quei disegni che spontaneamente furono fatti alla società dai suoi stessi membri. È lo stesso Signorini nell'introduzione al racconto a spiegare che uno dei soci, lo scultore Luigi Frullini, gli fece notare come quella collezione di caricature del Caffè avrebbe acquisito molta più importanza qualora si fossero conosciuti tutti i nomi dei caricaturati. Così l'incarico ricadde subito sullo stesso Signorini, uno dei "superstiti" del Caffè Michelangiolo, come lui stesso si definiva, con l'obiettivo di tracciare per ognuno dei personaggi un piccolo cenno, più aneddotico che biografico, per sua stessa volontà e ammissione. Quel Caffè situato nei locali a pianterreno di Palazzo Morrocchi di via Larga (odierna Via Cavour) - che sarebbe poi stato conosciuto da tutti come il luogo d'incontro di un gruppo di giovani artisti in rivolta con l'arte accademica della vicina San Marco, che per la loro maniera di dipingere con macchie di colori puri vennero definiti macchiaioli - fu in vita per circa quarant'anni, fino alla definitiva chiusura nel 1867. Gli artisti che vi transitarono furono, dopo la restaurazione del governo granducale, quasi tutti pittori che avevano preso parte alle campagne di Lombardia del 1848 e alla difesa di Venezia, Bologna e Roma del 1849, nonché alle campagne garibaldine del 1859, 1860 e 1866. Spiriti rivoluzionari e valorosi gli artisti del Caffè Michelangiolo ma soprattutto giovani pieni di talento e forti dell'animo della loro giovane età, di cui Signorini riesce a cogliere l'aspetto più autentico e intimo, restituendo a chi si trova a scorrere tra le pagine di questo suo racconto l'atmosfera festosa e confusionaria che si doveva respirare in quella saletta nel retro del Caffè. Scorrendo tra le pagine si comprende come quella stanza, che

alla fine il Morrocchi riannesse al suo appartamento, murando la porta di comunicazione col Caffè, fosse il vero cuore di quel gruppo di giovani, che lì si incontravano, scherzavano e si prendevano gioco l'uno l'altro, dibattevano, a volte dipingevano, si scambiavano racconti e novità tecniche apprese in qualche viaggio o da qualche straniero, per ben tre generazioni pittoriche. Per questo motivo il racconto intimo e personale che Telemaco Signorini restituisce del Caffè Michelangiolo è un'importante testimonianza di tutto ciò che ruotava attorno a quel locale, epicentro delle idee del nascente gruppo

La copertina del libro ed alcune caricature

macchiaiolo e della battaglia per l'affermazione di una nuova estetica che avrebbe suscitato un'eco destinata ad essere recepita in tutta Italia e non solo, soprattutto alla luce dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti, allestita al parco delle Cascine di Firenze per celebrare l'Unità d'Italia settembre del 1861, in un periodo di grande fervore anche politico che di lì a pochi anni avrebbe visto il capoluogo toscano come nuova capitale del neonato Regno d'Italia. Come ci lascia intuire il sottotitolo, in questo libro il suo autore si serve delle caricature come guida per farci fare la conoscenza di tutti i personaggi che animarono il Caffè o che anche solo vi transitarono per brevi periodi, e a questo scopo divide la narrazione in tre parti che corrispondono di fatto a tre epoche di quel luogo e a tre generazioni che lo occuparono, inserendo qua e là anche qualche personaggio che a quel ritrovo non prendeva davvero parte ma che, per vicinanza di bottega o per colore del suo "spirito fiorentino", era conosciuto da tutti e di fatto era parte di quell'allegra comitiva. La maggior parte delle caricature presenti nella collezione del Caffè e riprodotte nel racconto sono opera di Angiolino Tricca, che Signorini descrive anche come l'autore di quasi tutte le "*burle e prese di bavero di quei tempi*", acuto e instancabile osservatore delle debolezze del prossimo, per cui tutto era oggetto di caricatura; grazie al suo ingegno abbiamo la rappresentazione di molti membri del Caffè, ma anche di coloro dei quali purtroppo non c'è alcuna rappresentazione Signorini non manca di ricordare i nomi e qualche buffo episodio. Tra gli aneddoti e gli scherzi da camerata, Signorini racconta del suo studio, situato in quegli anni, assieme a quello di altri, in uno stabile in via della Pergola, dal lato del teatro, cosicché la parete degli studi percorreva tutta la lunghezza della strada, da via di Sant'Egidio a via degli Alfani. E sembra quasi di poterli vedere quei giovani pittori, seduti su quei "*pioli in pietra*" che correvano per tutta la lunghezza della via nelle ore di ozio di qualche giornata di sole o in quella stanza del Caffè, che "*il Morrocchi aveva ceduta agli amici artisti*", tutta dipinta con disegni a tempera finché, ormai consunti e sciupati dal fumo, furono rimossi su richiesta di quell'ultima generazione di pittori che ne occuparono le sale. La seconda parte del racconto copre gli anni che vanno dal 1855 al 1860; se nel periodo precedente "*prevalsero le cospirazioni e le burle*", con il ritorno da Parigi del Tivoli e dell'Altamura, l'avvicinarsi della prima esposizione italiana, e l'influenza esercitata dai primi viaggi in Italia e all'estero e l'arrivo di nuovi artisti stranieri, "*i cari matti di via Larga, burlarono meno e si appassionarono molto più all'arte loro*". La prima a risentire di questo cambiamento di attitudine fu proprio la caricatura tanto che, se nel primo periodo abbiamo ben sessanta membri rappresentati sui sessantadue annoverati, di questo periodo abbiamo ugual numero di artisti ma solo sedici caricature appena. E nonostante Signorini nella sua narrazione non si risparmi di raccontare dell'arrivo degli stranieri, americani e soprattutto francesi (Edgar Degas, Aimè Morot, James Tissot e Georges Lafenestre) manca la caricatura della più parte degli artisti cosiddetti di seconda generazione. Si giunge così alla terza e ultima parte del racconto: la caricatura era ormai morta e alla nuova generazione toccò di assistere "*alla morte del Michelangiolo, inasprita dalla politica, artisticamente umiliata nel suo orgoglio nazionale per le esposizioni internazionali di Londra e di Parigi*" che videro emigrare all'estero i più valenti artisti rimasti, che restarono però fedeli a quel Caffè "*fino agli ultimi suoi aneliti*". Morto il Caffè e scomparso anche il nome di quella via che da lì in avanti prese il nome attuale di via Cavour, quella società di artisti si trasferì al Circolo dei Risorti, si sciolse, si riunì di nuovo, ma iniziò lentamente a sfaldarsi quando iniziò a mancare la sua anima, il suo Caffè.

Lucrezia Caliani

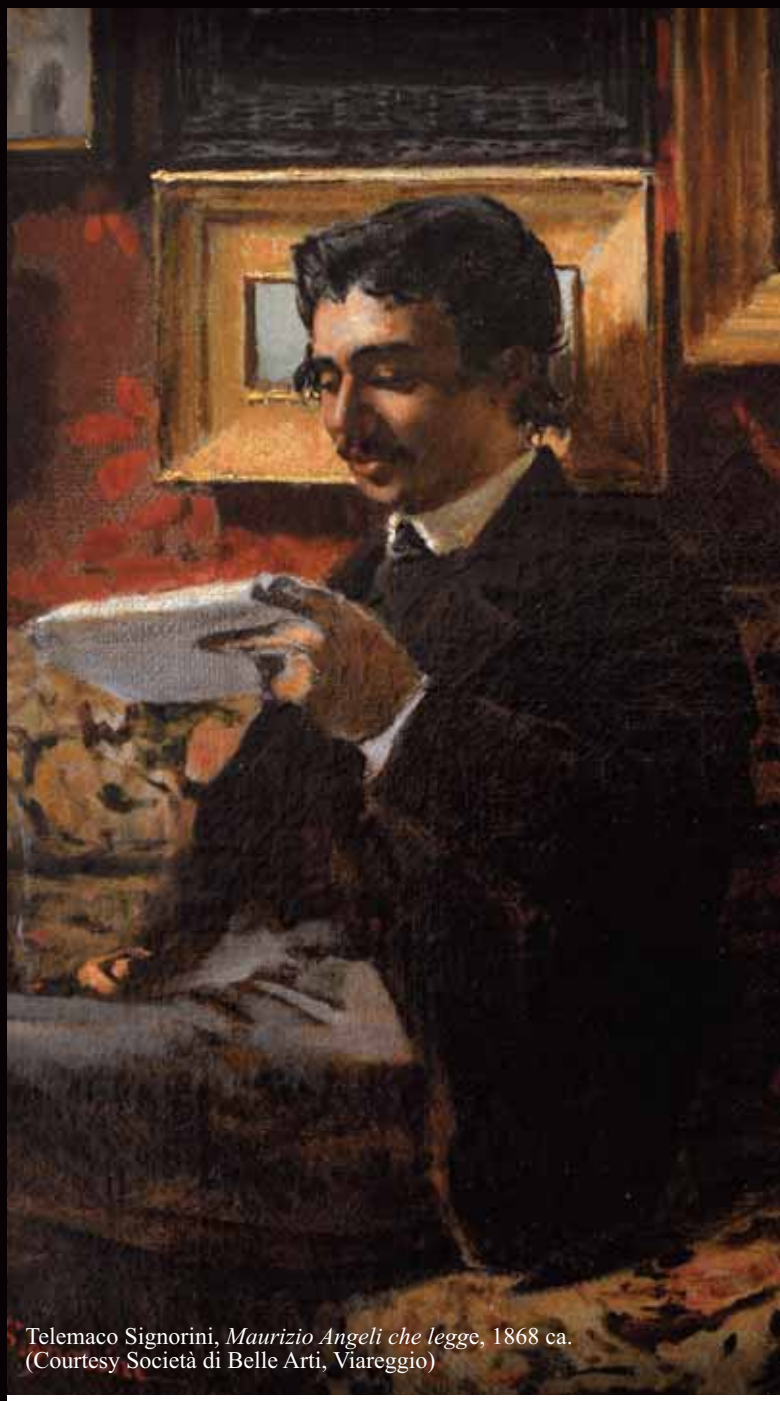
NOTE

[1] Telemaco Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo (1848-1866). Ricordi illustrati da 48 caricature tolte dai vecchi originali del tempo*, Firenze, Civelli, 1893 pp. 138-139. Tutte le citazioni successive, senza indicazioni in nota, provengono da questo testo.

Il «Gazzettino delle arti del disegno»

"che visse un anno solo agitando il mondo artistico"

"*Nel 1867 coll'amico Diego Martelli feci un giornale d'arte* […] *che visse un anno solo agitando il mondo artistico*".[1] Con queste parole Telemaco Signorini ricordava, ad oltre vent'anni di distanza, la propria adesione a quella "*nobile palestra*" di idee che era stato il celebre «Gazzettino delle Arti del Disegno» fondato a Firenze dal giovane critico d'arte e giornalista Diego Martelli, dal letterato Maurizio Angeli e dall'artista stesso. Il primo numero del nuovo settimanale pubblicato dalla Tipografia Fiorentina vedeva la luce il 26 gennaio 1867 ed era accompagnato dalle parole programmatiche di Martelli, finanziatore e primo direttore responsabile, il quale chiamava a raccolta i suoi sodali indicando loro quella che sarebbe dovuta essere la sfida della nuova impresa editoriale: "*Noi siamo falange che battiamo a raccolta onde riunire nel campo chiuso del nostro giornale quanti amano l'incremento dell'arte, onde con armi cortesi combattere le nostre ragioni, lasciando quindi giudice il colto pubblico e l'inclita guarnigione*".[2] I protagonisti di quella fronda artistica, poi passati alla storia come macchiaioli, e gli intellettuali a loro più vicini avevano finalmente trovato uno spazio dove poter far valere le proprie ragioni, un presidio dove attaccare e difendersi e "*il mezzo di riconoscersi, di raccogliersi, di formarsi in colonna e di marciare all'assalto*".[3] Un "*campo chiuso*", come chiusi erano stati tanti altri fogli pubblicati in città che avevano loro sbarrato le porte, dove però vigeva il sacro diritto di replica e venivano aperte le braccia "*a qualunque controversia, offrendoci a pubblicare tutte quelle polemiche che ci venissero inviate*".[4] Probabilmente furono proprio le varie polemiche divampate fin dalle prime uscite (significativa la proditoria stroncatura nel numero inaugurale del dipinto *Ugo Bassi davanti al Consiglio Statario* di Carlo Ademollo)[5] a regalare al «Gazzettino» un successo sorprendentemente rapido, oltre a quei "*mille Zeffiretti in forma di abbonamento* […] *sulla nostra poppa*"[6] che permisero a Martelli e ai suoi collaboratori di perseguire con sempre maggior vigore i propri obiettivi. Innanzitutto il loro intento era quello di offrire ai lettori una panoramica sul progresso dell'arte nuova, tanto quella che faticosamente cercava di affermarsi nella loro Firenze (particolarmente interessante la finestra aperta sulla Società d'Incoraggiamento a cui Signorini dedicò i suoi contributi più corrosivi e taglienti), quanto quella che stava fiorendo fuori dalle mura cittadine, nel resto d'Italia e nelle maggiori capitali europee. Nella primavera-estate del 1867, del resto, gli occhi di tutti erano rivolti a Parigi e alla grande Esposizione Universale dove,



Telemaco Signorini, *Maurizio Angeli che legge*, 1868 ca.
(Courtesy Società di Belle Arti, Viareggio)

per oltre sette mesi, nei vari padiglioni nazionali allestiti nella spianata del Champ-de-Mars si fronteggiarono le vecchie e le nuove tendenze d'arte: tradizione e modernità che il «Gazzettino» cercò di raccontare sia attraverso corrispondenze particolari, come quella eccellente del pittore Saverio Altamura, sia attraverso il dettagliato resoconto stilato da Théophile Thoré-Bürger per il quotidiano «Indépendance belge» e "*tradotto tutto per intero nel nostro giornaletto*".[7]

Decisamente più audace il secondo obiettivo del settimanale, ossia portare alla luce quelli che venivano considerati i nemici dell'auspicato avanzamento artistico. Tra questi il falso-storico, così comunemente adottato anche dalle nuove generazioni di pittori e scultori (paradigmatico il caso del giovane Raffaello Sorbi "omaggiato" con un articolo, impietoso fin dal titolo, interamente dedicato alla sua opera),[8] e il "grazioso in arte", ossia tutti quegli espedienti adoperati dai pittori per assecondare il cattivo gusto del pubblico: dalla scelta discutibile dei soggetti, al disegno, fino alla "vaghezza del colorito": tutte degenerazioni facilmente riscontrabili in decine di opere presentate alla Promotrice fiorentina, ferocemente stroncate sulle colonne del «Gazzettino» con il dichiarato fine di evitare che "*un artista d'ingegno si prostituisca alle esigenze degli amatori*".[9] Agli occhi di coloro che avevano formato la prima falange macchiaiola, però, il vero avversario dello sviluppo artistico risiedeva nel vecchio e deleterio insegnamento accademico: pericolosamente subdolo dal momento che indirizzava i più giovani su una strada senza sbocco, limitandone la libertà espressiva e obbligandoli, dopo studi infruttuosi, a dover "*ricominciare con altro concetto, con nuovo indirizzo*".[10] In questa dura battaglia contro il classicismo accademico il giornale intendeva dunque indicare una strada diversa e un nuovo metodo di educazione che al rigido insegnamento di paludati professori, con il loro disegno compassato e freddo, preferiva la scuola della natura e l'indipendenza o, ancor meglio, l'anarchia artistica: "*Nessuna regola, nessun governo impone al pensiero, ogni artista è re nella sua cornice e può dire: nel mio confine ho fatto quel che mi pare*".[11] In tal senso fu esemplare la vita e l'opera del pittore e patriota Raffaello Sernesi, amorevolmente ricordato da Signorini ad un anno dalla morte: un amico sfortunato nella cui breve e intensa esistenza erano compendiate tutte le sfide che avevano animato il «Gazzettino», dalla ribellione anti-accademica con l'affrancamento da passati stilemi artistici, alla ricerca di un nuovo modo di concepire la pittura attraverso lo studio del vero "*sotto il liberissimo cielo della natura*".[12]

Telemaco Signorini, *Il piccolo amatore d'arte*, 1868 ca.
(Courtesy Società di Belle Arti, Viareggio)

Il coraggioso settimanale fiorentino ebbe purtroppo un'esistenza breve chiudendo definitivamente i battenti nel dicembre del 1867 dopo meno di un anno di vita e quarantuno numeri pubblicati: un'esperienza che, pur avendo segnato profondamente il modo di osservare e giudicare l'arte del periodo, avrebbe ottenuto la meritata considerazione e fortuna critica solo nel corso del Novecento avanzato, grazie all'opera di rivalutazione della stagione macchiaiola. Negli ultimi decenni, infatti, il giornale è stato oggetto di riedizioni anastatiche, convegni, studi monografici e, più recentemente, di una completa acquisizione digitale. Impegno, quest'ultimo, portato a termine dalla Fondazione Memofonte di Firenze a coronamento di una rigorosa attività di ricerca dedicata alle fonti storico artistiche tra il XIX e il XX secolo: lavoro che ha permesso di rendere integralmente disponibile il «Gazzettino» accanto ad altre notevoli testimonianze del nostro Ottocento, prima fra tutte il prezioso carteggio di Diego Martelli, colui che diede vita a quella palestra per giovani critici militanti che, seppur solo per pochi mesi, infiammò il dibattito artistico nazionale.

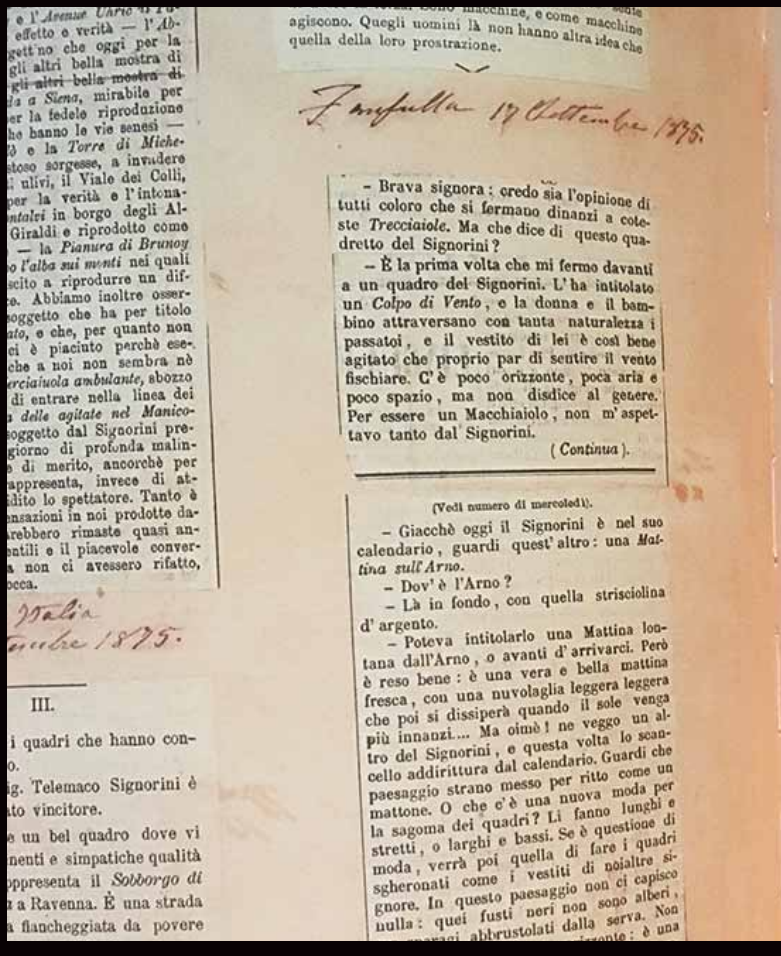
Roberto Viale
Fondazione Memofonte

NOTE

[1] T. Signorini, *Lettera informativa al Presidente della R. Accademia di Belle Arti*, 1892, in E. Somaré, *Signorini*, Milano, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, 1926, p. 269.
[2] D. Martelli, *Ai nostri lettori*, in «Gazzettino delle Arti del Disegno», n. 1, 26 gennaio 1867, p. 1.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem.
[5] T. Signorini, *A proposito del Quadro del signor Ademollo*, in Ivi, p. 6. La stizzita risposta di Carlo Ademollo veniva pubblicata meno di un mese più tardi: C. Ademollo, *Protesta*, in Ivi, n. 6, 23 febbraio 1867, p. 47.
[6] D. Martelli, *Cari lettori*, in Ivi, n. 25, 6 luglio 1867, p. 194
[7] T. Signorini, *Polemica artistica*, in Ivi, n. 37, 1 ottobre 1867, p. 293.
[8] T. Signorini, *Come l'assenza della critica isterilisca gl'ingegni*, in Ivi, n. 8, 9 marzo 1867, pp. 57-61.
[9] T. Signorini, *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze*, in Ivi, n. 2, 31 gennaio 1867, p. 11.
[10] U. Panichi, *Maestri dogmatici e giovani ribelli*, in Ivi, n. 16, 4 maggio 1867, p. 123.
[11] D. Martelli, *Della Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze*, in Ivi, n. 40, 13 novembre 1867, p. 313.
[12] T. Signorini, *Raffaello Sernesi*, in Ivi, n. 29, 3 agosto 1867, p. 230.

Lo Zibaldone
Linee guida per il critico e l'intellettuale

La complessa figura di Telemaco Signorini, a metà tra critico e pittore, parrebbe assumere un profilo ancor di più ingarbugliato se sfogliamo il suo *Zibaldone*. Si tratta di una raccolta di 168 fogli, conservata alla Galleria Nazionale d'arte moderna di Palazzo Pitti e qui giunta tramite un atto di donazione da parte di Aldo Gonnelli nel 1963. Ritagli di articoli di giornale, vignette, caricature, incisioni, poemetti, illustrazioni: Signorini ha pazientemente raccolto e incollato questo materiale a partire dal 23 maggio del 1857 fino al 17 settembre 1900, il che rende lo *Zibaldone* una fonte preziosa per gli storici dell'arte che si occupano di pittura italiana della metà del XIX secolo. [1] Infatti, in maniera volutamente dialogica, Signorini incolla articoli di risposta alle sue recensioni, commenti di terzi che riguardano le sue opere e altro materiale che lo riguarda in prima persona ma che apre uno scorcio sulla cultura figurativa del tempo, più ampiamente sulla complessa vicenda critica dell'Ottocento italiano. Per motivi di spazio, tralasceremo quest'ultima prospettiva per tentare di profilare Telemaco Signorini estraendo dall'immenso calderone dello *Zibaldone* il materiale necessario a comporne la figura di critico e artista. Innanzitutto, si rende necessario individuare le occasioni di scrittura: numerosi ritagli contengono le recensioni alle Promotrici apparse su «La Nuova Europa», «Il Corriere italiano», «Il Giornale Artistico» e altri ma non sono presenti - stranamente - gli articoli per il «Gazzettino delle arti del disegno» dell'amico Diego Martelli. Erano i fogli di giornale i campi da battaglia prediletti dove si scontravano le visioni di giornalisti e recensori, ognuno con il suo bagaglio culturale, con la propria *forma mentis*. Partendo dalla conclusione, dallo *Zibaldone* emerge un Telemaco Signorini che appartiene all'"opposizione artistica, e se vogliamo, all'estrema sinistra della medesima", come ebbero a dire di lui prendendo in esame *La sala delle agitate*. [2] Muovendo da istanze progressiste, da un'idea positivista dell'arte, il cui vettore è orientato in avanti e punta verso un progresso "positivo", Signorini giunge ad una visione dell'arte che, in un certo senso, anticipa le posizioni dei marxisti, promossa dalla filosofia anarchica di Pierre-Joseph Proudhon e contenuta principalmente nel *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, pubblicato a Parigi nel 1865. [3] In questo testo, che affronta delle questioni ancora oggi d'attualità, Proudhon intende il progresso culturale strettamente legato alla società, la quale "*change perpètuellement de forme*" e dunque è necessario che il critico e l'artista stiano al passo coi tempi, percepiscano il mutare delle forme e della società e promuovano un'arte aderente a quest'ultima. Così facendo il pensiero evolve, muta, si revisiona continuamente: il critico è chiamato ad un lavoro intellettuale continuo, a produrre una critica sempre all'erta e perennemente attenta alle circostanze che ruotano attorno all'opera. Il valore dell'opera non si misura con il passato, ma con il presente, anzi, con la capacità dell'artista di cogliere il presente, ovvero un continuo flusso storico, un πάντα ῥεῖ (*panta rei*, trad. "tutto scorre") senza tregua e fine, come senza alcun intento finalistico deve intendersi l'arte e lo sviluppo artistico. Da questa impostazione scaturiscono due conseguenti atteggiamenti. Il primo è l'avversione contro "il grazioso in arte", una battaglia combattuta in continuazione anche sulle pagine del «Gazzettino delle arti del disegno». Si intenda per "grazioso" l'insieme delle superfetazioni che rendono l'opera particolarmente stucchevole e che strizzino l'occhio al pubblico, ovvero ai possibili



agiscono. Quegli uomini là non hanno altra idea che quella della loro prostrazione.

Firenze 17 Settembre 1875.

– Brava signora: credo sia l'opinione di tutti coloro che si fermano dinanzi a coteste *Trecciaiole*. Ma che dice di questo quadretto del Signorini?

– È la prima volta che mi fermo davanti a un quadro del Signorini. L'ha intitolato un *Colpo di Vento*, e la donna e il bambino attraversano con tanta naturalezza i passatoi, e il vestito di lei è così bene agitato che proprio par di sentire il vento fischiare. C'è poco orizzonte, poca aria e poco spazio, ma non disdice al genere. Per essere un Macchiaiolo, non m'aspettavo tanto dal Signorini.

(*Continua*).

(Vedi numero di mercoledì).

– Giacchè oggi il Signorini è nel suo calendario, guardi quest'altro: una *Mattina sull'Arno*.

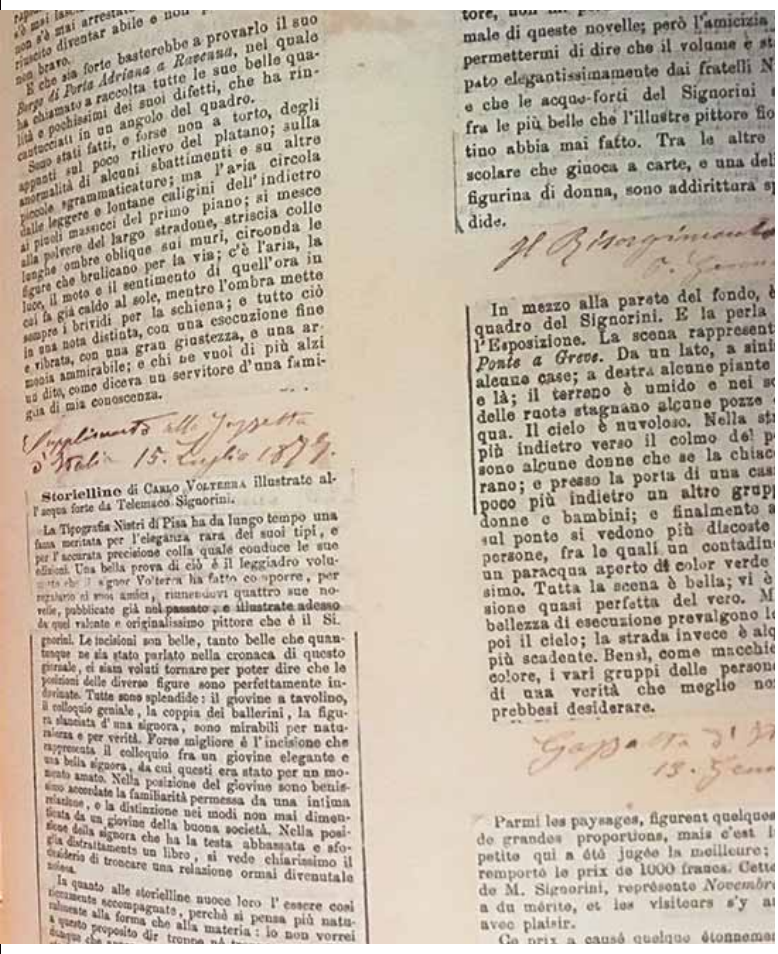
– Dov'è l'Arno?

– Là in fondo, con quella strisciolina d'argento.

– Poteva intitolarlo una Mattina lontana dall'Arno, o avanti d'arrivarci. Però è reso bene: è una vera e bella mattina fresca, con una nuvolaglia leggera leggera che poi si dissiperà quando il sole venga più innanzi.... Ma oimè! ne veggo un altro del Signorini, e questa volta lo scantello addirittura dal calendario. Guardi che paesaggio strano messo per ritto come un mattone. O che c'è una nuova moda per la sagoma dei quadri? Li fanno lunghi e stretti, o larghi e bassi. Se è questione di moda, verrà poi quella di fare i quadri sgheronati come i vestiti di noialtre signore. In questo paesaggio non ci capisco nulla: quei fusti neri non sono alberi,

acquirenti. Alla poetica del "grazioso" i macchiaioli del Michelangiolo opposero la ricerca del "brutto", in maniera decisa e non senza una punta di sarcasmo. [4] In una fortunata distinzione manichea, Signorini divide i pittori a lui contemporanei in due gruppi: quelli che assieme all'amore per l'arte "*manifestano un inquieto desiderio di progresso*" e quelli che invece "*speculano sull'arte con freddezza mercantile*". [5] Tra i primi egli inserisce, oltre a sé stesso, anche i compagni del Michelangiolo, mentre tra gli altri cita Girolamo Induno, Giuseppe Camino, Andrea Markò e Eufemio Grazzini, tacciati di non essere riusciti

a far emergere la realtà, fatta di sentimenti dell'epoca, nei loro paesaggi e di non aver "riprodotto la realtà" come invece hanno saputo fare Vincenzo Cabianca, Giovanni Fattori e Silvestro Lega, i quali hanno fatto trasparire dalle maglie larghe della macchia una poesia del vero che è ciò che l'arte di metà Ottocento necessita e anela. La presa della realtà ha inoltre il vantaggio di far progredire la cultura sociale, la quale, scontrandosi con una visione schietta e sincera della realtà (sia nel senso indagatorio e scientifico positivista sia in quella di impressionare il pubblico includendo il "brutto"), riesce a muoversi criticamente, analizzandosi. Il pittore deve dunque soffrire di un particolare strabismo critico: con un occhio punta verso l'esterno, mentre l'altro osserva il suo stesso lavoro e l'impatto nella produzione artistica del proprio tempo. L'altra conseguenza dell'idea di Signorini di arte come transitorietà basata sullo scorrere della storia riguarda il giudizio del pubblico e di gran



Alcune pagine dello *Zibaldone*

parte della critica. Difficilmente, anche nello *Zibaldon*e, gli articoli di altri critici sono benevoli nei confronti della pittura macchiaiola - addirittura è proprio l'etichetta "macchiaioli" a essere prima di tutto carica di valori negativi e dispregiativi. I dissapori tra il pubblico e Signorini si cristallizzano in un articolo che prende in esame il quadro di Amos Cassioli con il *Barbarossa sconfitto a Legnano*. Qui Signorini introduce il testo con un'epigrafe di Cesare Beccaria contro "*gli uomini a cui il linguaggio della ragione è sempre sospetto, ed efficace quello dell'autorità*".[6] Non si risolva tutto gridando entusiasti della scoperta sensazionale che Signorini sia un precursore dei futuristi, intesi come nemici del passato e della storia: difficilmente avrebbe vandalizzato musei e biblioteche. Quello che Signorini dichiara è il rigetto nei confronti di certi artisti e della maggior parte del pubblico impaludato a pensare ancora all'importanza dell'insegnamento dei maestri, quando in realtà l'unica luce da seguire è quella della realtà stessa e del suo mutare nel tempo. I giudizi espressi dalla critica e dal pubblico, sono universali, unici, dogmatici, ripetitivi, indegni di menti moderne che dovrebbero essere dinamiche e attente a cogliere ogni variazione, personalità aderenti ad un mondo più ampio, rapido, in eterno movimento. Non è il movimento in sè che interessa a Signorini, altrimenti si cadrebbe nuovamente nell'errore di considerarlo protofuturista, ma è la *forma mentis* del critico e del pubblico il centro del suo ragionamento. Oggi potremmo parafrasare dicendo che Signorini è contro il pensiero unico e contro la globalizzazione culturale. A causa di questo eterno dinamismo intellettuale è difficile incasellare il pensiero e il gusto di Signorini. Ci basti ricordare che l'arco delle sue recensioni zibaldonesche passa dalla pittura a macchia, al naturalismo europeo e conclude col postimpressionismo. I giudizi di tutte questi correnti e movimenti hanno lo stesso comune denominatore: l'esaltazione del pittore intellettuale, che vive in mezzo alla gente senza preconcetti e capace di un'arte nuova, antidogmatica, tesa in avanti e non infangata in un eterno presente e risucchiata nel vortice della retorica. L'artista, strabico e dagli sguardi plurali, non deve aver paura del brutto, del reietto, di chi è escluso. Così deve essere anche il critico che sceglie di non servire un mercante e vuole essere un intellettuale del suo tempo.

Andrea Del Carria

NOTE

[1] Gli estremi del volume si ricavano dai documenti che lo aprono e chiudono. Il primo è una lettera del direttore della Promotrice fiorentina, Casamorata, che comunica a Signorini l'esclusione dei dipinti *La casa di Carlo Goldoni in Venezia* e *L'abside della chiesa del Carmine a Venezia*, l'ultimo è un dattiloscritto della commissione incaricata di giudicare due premi di pittura della Fondazione Fumagalli

[2] L'articolo ritagliato è incollato sulla c.21r ed appartiene a «L'Italia artistica» del 5 gennaio 1870

[3] Del volume di Proudhon esiste una versione digitale che si può scaricare gratuitamente sul sito della BNF al seguente indirizzo: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531603v.texteImage

[4] Per una trattazione generale della poetica del "brutto" al Caffè Michelangiolo, specialmente in contrapposizione con gli insegnamenti dell'Accademia di San Marco, si veda P.Bargellini, *Caffè Michelangiolo*, Firenze, Vallecchi, 1944 e A.Del Carria, *Caffè Michelangiolo ritrovo di patrioti e artisti* in AA.VV. *Storie di Caffè ricordi del Caffè Michelangiolo*, Firenze, Firenze Libri, 2014

[5] La netta separazione tra i due gruppi di artisti appare sulla recensione della Promotrice fiorentina del 1862 pubblicata da «La Nuova Europa», dove il nome di Signorini è celato dall'anonimato

[6] L'epigrafe apre l'articolo in «Rivista Artistica» del settembre 1870, incollato nella c.23r

Il ghetto di Firenze

Il senso di una trasformazione urbanistica

1882: si celebrano i ventun anni dell'unità nazionale, si estende il diritto di voto a oltre il triplo degli italiani. Giovanni Verga ha da poco pubblicato *I Malavoglia*; Telemaco Signorini dipinge la vivacità vernacolare del ghetto di Firenze; alle elezioni Andrea Costa è eletto primo deputato socialista nella storia d'Italia. Finalmente, il popolo sta emergendo e ovunque rivendica spazio: in politica, in società, nell'arte - come dimostra la quantità di artisti che ormai rinnegano i soggetti classici per guardare alle classi popolari. Oggetto delle opere è ora l'uomo comune inserito nella sua quotidianità, nell'umiltà della "vita presente", a cui fa da sfondo la volontà degli artisti di denunciare l'ingiustizia sociale. Tutto ciò è coerente con la natura rivoluzionaria dell'Ottocento, il secolo in cui il proletariato si costituisce come classe, preparandosi all'emancipazione imminente. "*La vittoria è nostra e nostro è l'avvenir*" cantano sicuri i lavoratori ne *L'Internazionale*, inno composto nel 1871. Eppure, guardando a fondo gli stessi esempi sopracitati, quell'avvenire non sembra poi tanto limpido: Verga ha scritto un romanzo in

Telemaco Signorini, *L'alzaia*, 1864

cui gli umili protagonisti sono vinti dal progresso, senza prospettive di riscatto; il ghetto fiorentino ritratto da Signorini sta per scomparire per far posto al nuovo centro borghese della città, da cui i vecchi abitanti saranno ovviamente esclusi. Persino il Partito Socialista, fondato nel solco delle rivendicazioni operaie, nasce da una costola moderata del gruppo anarchico, da una "*scissione a destra*" dirà lo storico Luigi Cortesi.[1] A questo punto del secolo, si sta apparecchiando insomma quel clima di "rivoluzione tradita" che *Il Gattopardo* sintetizzerà bene: "*tutto cambia perché tutto resti com'è*". Un tradimento di cui la trasformazione del ghetto di Firenze, avvenuta in quegli anni, può considerarsi un segno concreto. In epoca post-unitaria, il ghetto e l'adiacente Mercato Vecchio formano un quartiere popolare tra i più umili di Firenze, proprio nel cuore del tessuto più antico della città; è un quartiere a composizione mista, che non ospita più coattivamente gli ebrei dal 1848. Sebbene l'area inizialmente resti esclusa dal grande piano di ammodernamento del Poggi, negli anni Ottanta l'ipotesi di un suo rinnovamento diventa un argomento centrale nel dibattito politico. Per sintetizzare una vicenda complessa: a inizio 1881 il comune dispone che una commissione indaghi le condizioni del quartiere; dai sopralluoghi emergono disfunzionalità gravi quali assenza di acqua potabile, fognature a cielo aperto, scarsità di illuminazione e areazione dei locali, sovraffollamento patologico, oltre alla delinquenza diffusa già nota alla polizia. Secondo lo storico Ugo Pesci, il centro di Firenze all'epoca versa in un degrado "*al livello di una città della Turchia asiatica*".[2] Di conseguenza la trasformazione viene avviata come un risanamento igienico-sanitario necessario. L'igiene non è però l'unico "movente" dell'operazione. È opinione diffusa tra gli storici che la prospettiva della speculazione fosse il vero carburante dell'impresa, come dimostrerebbe l'ostinazione degli amministratori nel demolire e ricostruire integralmente gli isolati invece di restaurarli, non salvando dalla distruzione neppure le torri medievali e gli

edifici storici esistenti. "*Il dibattito* [intorno ai lavori] *elude la questione di un reale risanamento dell'area*", scrive lo storico dell'urbanistica Paolo Sica, per il quale la questione "*dell'igiene, dell'aria, della luce e del traffico» era solo una «copertura morale e culturale*".[3] Per Sica, quello della borghesia era un investimento di classe, strumentale "*ai fini dell'appropriazione capitalistica della città antica*".[4] Un investimento, in sostanza, che prevedeva la sostituzione dei fabbricati ma anche degli abitanti, in una delle prime operazioni di gentrificazione a Firenze.
Un punto di vista interessante sull'argomento è quello di Silvano Fei, autore della monografia *Firenze 1881-1898: La grande operazione urbanistica*. Fei interpreta l'intervento urbanistico non solo come la presa della borghesia di un'area centralissima, ma anche come "*un'operazione di pulizia-polizia*" dal preciso intento politico: disinnescare la minaccia eversiva di stampo anarco-socialista che il vecchio centro - così densamente popolato e angustiato da disoccupazione e miseria - rappresentava per la classe dirigente.[5] «*Proprio in Mercato Vecchio, dove più consistenti erano il commercio minuto, gli incontri di lavoro tra facchini, venditori ambulanti, operai giornalieri, modesti bottegai, poveri artigiani, [...] era lì che i circoli dell'Internazionalismo trovavano sicuro ricetto*".[6] Così afferma Fei, parlando di un Internazionalismo che all'epoca aveva radici ben salde in città. Nell'agosto 1874, in piena crisi economica post "scapitalizzazione", Firenze aveva vissuto una grossa insurrezione anarchica, conclusasi con il "Processone" e 43 imputati accusati di cospirazione.[7] Poi il 1878 era stato l'anno delle bombe: ne erano esplose due contro altrettante cerimonie filo-monarchiche. "*Per manifestazioni di massa, tensione di lotta e presenza organizzativa,* [Firenze] *poteva considerarsi la capitale dell'Internazionale in Italia*", afferma lo storico Pier Carlo Masini.[8] "*Non era un caso*", secondo Fei, che nel 1882 l'anarchico Enrico Malatesta "*scegliesse proprio Firenze come base per il suo impegno di lotta*".[9] Non sorprendono dunque le preoccupazioni della borghesia reazionaria, la quale vedeva in Mercato Vecchio un territorio particolarmente strategico da strappare al nemico, una sorta di centralina di diffusione della sua linfa vitale. "*Nella zona di Mercato Vecchio era dislocata la sede della Federazione Anarchica. Nella via degli Strozzi, in una stanza del palazzo della "Cavolaia"*", riporta Fei. "*Dunque è facile dedurre il fervore della classe dirigente nell'accogliere un progetto d'abbattimento di un tale tessuto strategico*".[10] È questa la tensione politica che anima la città tra il 1880 e il 1884, periodo in cui il Mercato passa dai progetti alle prime demolizioni, mentre Telemaco Signorini, attratto dai cambiamenti in essere, esegue una serie di dipinti e acqueforti sul tema, tra cui la già citata opera *Il ghetto di Firenze* del 1882. Signorini, com'è noto, non era indifferente ai contrasti sociali del suo tempo; insieme a molti compagni del Caffè Michelangiolo aveva partecipato alla cacciata degli Asburgo da Firenze, nel 1859, arruolandosi poi volontario garibaldino in diverse battaglie in giro per l'Italia. Signorini era forse il membro dalle idee più anarchiche nel gruppo, seguace in particolare di Proudhon, il padre dell'anarchismo francese, il cui saggio *Du principe de l'art et de sa destination sociale* era un po' il manifesto ideologico dell'arte di Signorini. Lo stesso Proudhon, come sappiamo da una lettera di Diego Martelli a Gustavo

Telemaco Signorini, *Il ghetto di Firenze,* 1882

Uzielli, era stato oggetto di una lite tra Signorini e Serafino De Tivoli, sfociata quasi in rissa: "*Signorini ostenta o ha le massime più spinte di Proudhon […], non parlava che di Proudhon, aveva un libro di Proudhon in tasca che non leggeva mai*" racconta Martelli. [11] Tanta ammirazione non andava a genio al de Tivoli, che non stimava Proudhon e non riteneva giusto che il gruppo si schierasse politicamente. Questo accadeva negli anni Sessanta, quando il coinvolgimento politico di Signorini era all'apice e ispirava le sue opere più "partigiane", come *L'alzaja* (1864). Le pitture urbane degli anni Ottanta invece non contengono più alcuna denuncia sociale, ma presentano quasi una nuova stagione dell'artista. Signorini, deluso dalla "nuova" classe dirigente e dal tradimento dei sogni risorgimentali, non aspira più a sensibilizzare sul presente ma a fissare un ricordo: gli ultimi attimi di vivacità di un rione popolare che sta per divenire un quartiere imbolsito, patinato, ordinato nel senso più piatto del termine. "Levigato" come la pittura accademica contro cui Signorini aveva combattuto tutta la vita, preferendole sempre la 'sporcizia', quindi la vitalità, della macchia. Non ne abbiamo la certezza, ma la disposizione d'animo con cui Signorini guardava per l'ultima volta alla vitalità brulicante del ghetto era forse simile a quella dell'amico Gustavo Uzielli, quando in una lettera del 1908 ricordava gli anni di Castiglioncello e lamentava che pure quel mare, allora, era diventato elegante, patinato, borghese: "*Com'era bello quando dalla vecchia casa Martelli si poteva scendere magari senza camicia nel limpido mare, diventato anche oggi in quel luogo un mare elegante. E quindi odiabile dalle persone come me, che amano in teoria i progressi civili, ma in pratica i costumi selvaggi*".[12]

Damiano Primativo

NOTE

[1] L. Cortesi, *O Turati del mio cuore*, in *Cento anni di sinistra*, vol. 1: *Dalla scissione alla Resistenza*, supplemento a «La Repubblica» e «L'Espresso», 2021, p. 40.
[2] U. Pesci, *Firenze capitale (1865-1870)*, Firenze, Feltrinelli, 1988, p. 476. [Ripr. anast. dell'ed.: Firenze, R. Bemporad, 1904].
[3] P. Sica, *2: L'Ottocento*, in P. Sica, *Storia dell'urbanistica*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 458-459.
[4] Ivi, p. 459.
[5] S. Fei, *Firenze 1881-1888: la grande operazione urbanistica*, Roma, Officina, 1977, p. 13.
[6] Ivi, p. 21.
[7] Ivi, p. 18.
[8] Ivi, p. 19.
[9] Ibidem.
[10] Ivi, p. 21.
[11] F. Dini*, Poesia dei Macchiaioli,* [in web] http://www.archimagazine.com/rdini.htm *(*13.03.2021).
[12] Ivi.

Un altro genere di poesia può esistere!

La bellezza dell'orrore ne *La sala delle Agitate*

È doveroso prendere in prestito le parole di Pietro Bargellini per descrivere il temperamento artistico di Telemaco Signorini, letterato e pittore, intransigente critico d'arte, l'*enfant terrible* del Caffè Michelangiolo.[1] Gli occhi imbevuti di ironia, sempre pronto a scatenar polemica, tagliente con le parole e provocatorio con la pittura, si sedeva ai tavolini del Caffè e imbastiva discussioni piene di satira, critica e nuove idee. Aveva teorie su tutto ciò che si potesse teorizzare e, "*il più giovane, ma anche il più paradossale, il più caustico, il più spregiudicato e spericolato*", "*d'ogni questione coglieva la parte ridicola, d'ogni idea la doppia faccia, d'ogni persona il lato debole*".[2] Instancabile sperimentatore ed eterno insoddisfatto, la sua produzione artistica muta con il mutare della sua irrequietezza: non appena riceveva approvazione, subito cambiava stile e soggetti, "*aveva bisogno di andare contro corrente, di avvertire l'attrito della resistenza*", se non c'era niente contro il quale scagliarsi con mordace e brillante spirito critico, o sul quale gettare una spietata e ironica analisi, questo non valeva la pena di essere dipinto o, quantomeno, l'elogio e il successo erano sinonimo, per il Signorini, di una tranquillità che celava lo scarso valore artistico dell'opera. Così passò dai soggetti bellici, accolti con entusiasmo dal Risorgimento, alle scene *en plein air*, dalle suggestioni internazionali che gli venivano dalla Francia, agli scorci idilliaci, e "*più di una volta durante la sua vita artistica, Telemaco Signorini credette di trovarsi fuori strada procedendo senza contrasti. Fuori dalla polemica pareva che si smarrisse e non ricevesse più nessun impulso. La segreta molla della sua attività perdeva di forza se non veniva premuta dall'opposizione*".[3] Fu seguendo questo temperamento che arrivò alla scelta di ritrarre il manicomio fiorentino nel 1865. Se già le violente macchie rappresentavano un'innovazione, e se già i soggetti cari ai macchiaioli avevano una vena sociale dando voce e corpo alla quotidianità di artigiani, mendicanti, renaioli e spaccapietre, con una leggerezza malinconica che già presagiva la fine di quel mondo, Signorini volle osare un po' di più, dipingendo un luogo volutamente dimenticato e ignorato dai cittadini: l'Ospedale di San Bonifazio, tra via Santa Reparata e via San Gallo, che ospitò il manicomio fino al trasferimento nel 1891, fuori dalle mura cittadine, nell'area di San Salvi. La sfida di Signorini nello scegliere come soggetto la follia, la capiamo meglio se facciamo un breve excursus su come questa era gestita nella seconda metà dell'Ottocento. Nei secoli precedenti il malato di mente veniva trattato alla stregua di un infetto o di un carcerato: considerato un pericolo per la collettività, veniva rinchiuso nel carcere

fiorentino delle Stinche insieme a ubriachi, criminali, debitori e prostitute. Fu a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento che Vincenzo Chiarugi, medico e direttore dell'Ospedale di San Bonifazio, adoperò una prima timida divisione tra luogo di segregazione e luogo di cura, pazzia e criminalità, passando alla storia come "colui che liberò i folli dalle catene". Tuttavia, e nonostante l'allora nascente branca della psichiatria, rimase in vigore l'isolamento dei malati di mente e l'emarginazione alla quale erano condannati, così che nell'Ottocento convivevano ancora due anime: una medico-curativa e una detentiva. Nelle nascenti città industriali, economicamente sviluppate e con una società che si andava sempre più strutturando in rigide categorie, non era infatti ammissibile che il folle "disturbasse" la popolazione, portando caos e disordine e rischiando di sovvertire quei valori morali che fungevano da passaporto di appartenenza a una determinata classe sociale. Questo il quadro storico-sociale in cui si inserisce *La sala delle Agitate al San Bonifazio in Firenze* di Telemaco Signorini e le ragioni della provocatoria scelta del soggetto. Presentato nel 1869 alla Società

Carla Cerati, Gianni Berengo Gardin, *Morire di classe*, 1969

Telemaco Signorini, *La sala delle Agitate al San Bonifazio*, 1865

Promotrice di Firenze, desta subito scandalo, con grande soddisfazione del Signorini, per la problematica sociale che indaga e per la crudezza della rappresentazione. Il dipinto si configura come uno sguardo in diagonale dentro ad uno stanzone bianco e spoglio, le cui uniche aperture sono sbarrate da inferriate tanto che è difficile distinguere se sia un ospedale o una prigione. Il biancore delle mura illuminate da quello che si può solo immaginare essere un sole pallido e velato, contrasta fortemente con le ombre nere dentro alle quali sono immerse le "agitate". In pose quasi da repertorio si muovono dentro allo spazio come simboliche concrezione dell'alienazione: chi grida contro il niente, chi si trascina le gambe in maniera scomposta, chi, come un impietoso ammasso di stracci, si accuccia sotto al tavolo, chi, la testa tra le mani o le spalle curve e lo sguardo perso, sembra rassegnarsi. Le figure prese singolarmente sembrano catturate dallo stesso sguardo analitico di una macchina fotografica ed è interessante, a questo proposito, fare un salto di un secolo con il reportage fotografico *Morire di classe*, di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin del 1968, che mostra le disperate condizioni dei malati di mente nel manicomio di San Salvi: nonostante gli scatti siano lontani nel tempo dal dipinto di Signorini, sono pericolosamente simili le condizioni degli internati.[4] Se si guarda all'insieme, tuttavia, il tono del dipinto è in bilico tra realismo e una teatralità priva di leziosi sentimentalismi ma drammatica, alimentata dai forti contrasti chiaroscurali. I volti delle donne deformati dalla follia sono sottolineati dal pennello di Signorini che si sofferma volutamente sull'orrore, come la critica del tempo non ha mancato di rimproverargli: "*è l'aberrazione dei concetti di questi riformatori della pittura che ci spaventa, più che il loro sistema anti-estetico di pittura; è l'avviamento ad un falso gusto ammantato dalle spoglie del realismo, che noi temiamo (...) Se oggi ci pongono davanti agli occhi in un quadro lo spettacolo desolante di poveri infelici che smarriscono la ragione, non dubitiamo che fra sei mesi ci mostreranno riprodotte dal loro pennello le più schifose malattie che affliggono fisicamente l'umanità. E così la pittura avrà raggiunto il suo scopo, se pure il suo scopo è quello di far destare il ribrezzo*".[5] Si teme l'ingresso del brutto in pittura, del reale e dello scomodo, di tutto ciò che nessuno fino a quel momento voleva guardare per salvaguardare l'intoccabile bellezza. Ma, e forse è questa la più grande rivoluzione dei macchiaioli, a cambiare è proprio il concetto di bellezza: Signorini "*svincolandosi dai poetici fiori dell'Arcadia, andò in cerca del vero, del grandioso, del terribile, sostenendo a proprie spese che poteva esistere un altro genere di poesia, e una realtà degna di essere riprodotta anche dove l'antica scuola si arrestava per tema di cadere nell'orrore e nella bruttura*".[6] La pittura non è più solo una questione estetica: in un ribaltamento di ruoli è l'estetica ad essere al servizio del soggetto, che sussurra e sobilla al pittore parole inaccettabili per la grazia dell'idillio e della bellezza canonica. Questo ingresso del "brutto" non è cosa nuova al mondo dell'arte, basti pensare ai ritratti di Arcimboldo che, già nella fine del Cinquecento, risultavano formati dall'agglomerarsi di oggetti, frutta, pesci e verdure, producendo grotteschi e deformi volti che scatenavano quello che poi Freud definì come il sentimento del perturbante. Come anche la follia non era una novità, già Gericault nella prima metà dell'Ottocento si era dedicato al tema nella serie di ritratti degli *Alienati*, con l'interesse tipico del Romanticismo per tutto ciò che è oscuro, anormale, per l'eccedenza e il lato tenebroso della realtà. Ciò che maggiormente scandalizza i contemporanei di Signorini è, ricalcando Michael Focault, "*lo scandalo della verità*", di un "*dire il vero che accetta il coraggio e il rischio di ferire*".[7] L'arte con i macchiaioli si riduce all'essenziale, sulla tela si incollano squarci di verità che non sono ridondanti, né didattici, non vogliono spiegare, né enfatizzare. Non riproducono, bensì smascherano le piaghe del reale, le mettono a nudo con delicatezza e senza manierismi. Forse la naturalezza con cui compiono questa operazione è la vera nuova e moderna poesia del quotidiano.

Chiara Lotti

NOTE

[1] P. Bargellini, *Caffè Michelangiolo,* Firenze, Vallecchi Editore, 1944, p. 214.
[2] Bargellini 1944, p. 221.
[3] Ivi, p. 232.
[4] C. Cerati, G. Berengo Gardin, *Morire di classe,* Torino, Einaudi, 1969.
[5] Art. senza titolo, ed su «La Gazzetta d'Italia», 6 dicembre 1869, in T. Signorini, *Zibaldone,* Firenze, Sillabe editore, 2008.
[6] Art. *Esposizione solenne della Società di incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze,* ed. su «L'Italia artistica», 5 gennaio 1870, in Signorini 2008.
[7] A tal proposito si veda M.Focault, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1981.

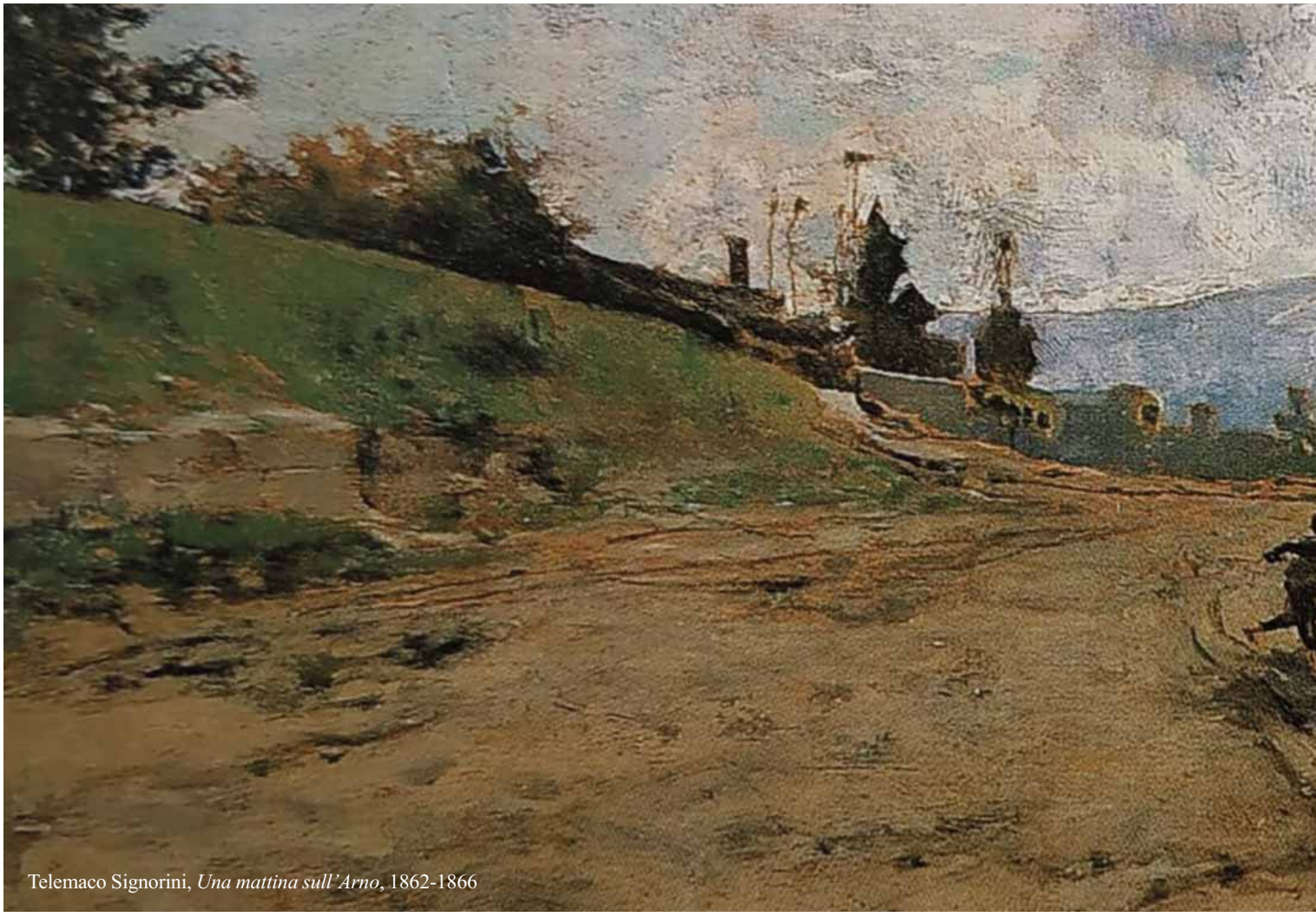
Rifugio nell'intima ispirazione di una semplicità "segreta"

L'esperienza di Piagentina

Dell'antica Piagentina rimane, ad oggi, soltanto il nome di una strada;[1] tuttavia, nella metà dell'Ottocento, questa splendida periferia fiorentina aveva rappresentato molto di più. Come avremo modo di vedere, infatti, negli anni Sessanta era stata il luogo di ritrovo di un gruppo di ferventi macchiaioli che, nell'intento di propugnare una nuova e più libera visione della realtà, finì per affermarsi come vera e propria scuola pittorica. Qui, fuori da Porta alla Croce, ove risiedevano per lo più contadini e alcune modeste famiglie borghesi, Telemaco Signorini si trasferì nel 1862 in seguito ad un triste avvenimento, come egli stesso ci rammenta: "*Muore mio padre del cancro quando appunto intendevo partire per Genova con Garibaldi. Lascio lo studio e la casa con mia madre vedova e il fratello di 11 anni. Torno di studio in Via Salvestrina (del Maglio) e di casa fuori Porta alla Croce alla Torre Guelfa. Faccio studi sull'Arno con Lega, Langlade e Madier. Fondiamo la scuola di Pergentina* […]".[2] Si stabilì sul finire dell'attuale via Fra Giovanni Angelico, nei pressi di quella stessa casa Batelli in cui era ospite il celebre Silvestro Lega, che dal 1859 aveva iniziato a frequentare i pittori del Caffè Michelangiolo e, dunque, anche l'artista fiorentino. Fu proprio quest'ultimo a dare il nome al piccolo cenacolo di artisti riunitosi nella tranquilla periferia[3] con la partecipazione di Lega, Abbati e, in seguito, anche di Borrani e Sernesi: tutti grossomodo concordi sull'idea di dover concepire una pittura che si dimostrasse completamente scevra dalle contaminazioni dell'arte accademica e classica, dagli schemi tradizionali che imponevano la sublimazione della figura umana, come pure dalle distorsioni comportate dall'approccio pittorico filo-romantico o medievale. È così che, come Adriano Cecioni asseriva nei suoi *Scritti e ricordi*: "*La scuola di Pergentina, fra i cavoli dell'orto e le rive dell'Arno, tornava come istintivamente alle tradizioni quattrocentesche colla ingenua osservazione di una natura modesta e prosaica* […]".[4] In un momento storico di grandi stravolgimenti, in cui la Firenze votata a capitale mirava ad accelerare il processo di modernizzazione e a sbarazzarsi rapidamente del suo antico assetto in vista di una nuova visibilità nazionale e internazionale, gli artisti di Piagentina si rifugiavano in questo angolo "segreto" di campagna per dedicarsi alla ricerca di una natura ancora incontaminata, ed esprimere la propria *"fedeltà ad un paesaggio morale prima ancora che naturale"*.[5] Il mondo della borghesia intellettuale e certi valori tipici di una società prettamente agricola e artigianale stavano ormai giungendo al termine quando Signorini e gli altri decisero di cogliere gli ultimi momenti di tale realtà, abbandonandosi all'entusiasmo di quelle *"deliziose giornate"*

Telemaco Signorini, *Una mattina sull'Arno (Renaioli)*, 1868

trascorse insieme nel dipingere sulle rive dell'Arno e dell'Affrico, talvolta anche in compagnia dei due amici parigini Gustave Langlade e Albert Madier.[6]
Ma se da parte di questi ultimi non ci è giunta quasi alcuna testimonianza pittorica del periodo,[7] molto ricca è la serie di schizzi e disegni prodotta da Telemaco Signorini e riferibile al 1861-1862: un biennio in cui la produzione dell'artista fiorentino era dominata dalle figure esili dei tronchi di pioppo che crescevano proprio in riva all'Arno. Tra 1862 e 1865, sempre più forte era il fascino che quei paesaggi tagliati dal fiume esercitavano sull'animo dell'artista, sollecitandolo a sviluppare una particolare propensione al *plein air*; a servirsi della tavolozza, ormai arricchita nelle tonalità chiare dall'esperienza parigina, per analizzare in tutta spontaneità la realtà circostante.[8]
La sua tendenza a concentrarsi sul dato paesaggistico più che sulla psicologia delle figure può essere intravista in una serie di opere rappresentative del momento, fra esse tematicamente molto affini. Una di queste, frutto degli studi svolti dal pittore a Piagentina ma di esecuzione più tarda, è il dipinto intitolato *Una mattinata sull'Arno* (*I Renaioli*), databile intorno al 1868, anno in cui fu esposto per la prima volta alla Promotrice fiorentina.[9] Malgrado il quadro sia una rielaborazione postuma



Telemaco Signorini, *Una mattina sull'Arno*, 1862-1866

delle sperimentazioni e degli schizzi degli anni precedenti, esso è perfettamente in grado di restituire l'intima poetica, l'attenzione al dato reale e agli effetti chiaroscurali tipici della fase di Piagentina, come la presenza, nelle zone ombrose o in controluce, di varie tonalità di azzurro che impregnano l'intera figurazione di un'aria luminosa e vibrante. Accompagnato dalle strisce di terra fangosa delle rive del fiume, lo sguardo si sofferma sui protagonisti della composizione, riuscendo a stento a distinguerne le movenze: sebbene, infatti, i renaioli occupino il centro della scena, intenti nel proprio lavoro sugli argini dell'Arno, paiono al contempo "sparire" nell'incredibile ampiezza di questo scorcio visivo, che sembra voler privilegiare il luogo prima ancora che il soggetto. Ad ulteriore conferma di ciò è il fatto che l'opera rappresenta solo una delle varianti con cui Signorini aveva immortalato questa precisa prospettiva dell'Arno; difatti, essa rivela analogie con numerose altre opere di analogo soggetto, come il quadretto intitolato *Sul greto dell'Arno*, nel quale la medesima sponda, questa volta con un carro fermo al centro, riappare in una pennellata più fluida. Ancora una volta potremmo scorgere la stessa visuale del fiume in *Una mattina sull'Arno* [10] - che presenta notevoli somiglianze con il quadro di Palazzo Pitti -, nel dipinto che porta il titolo di *Sull'Arno presso la Croce* (prima metà anni Sessanta), nel bozzetto denominato *Sull'Arno presso Firenze* e in altri disegni preparatori.[11] Certamente, dietro l'insistenza su questa porzione di sponda sabbiosa, è possibile intravedere il tentativo dell'artista di cogliere ogni variazione della luminosità atmosferica e i suoi effetti chiaroscurali sul paesaggio rurale, ma anche la sua grande affinità di pensiero con Giuseppe Abbati e Raffaello Sernesi, egualmente convinti che lo studio del dato naturale rappresentasse l'elemento di maggiore novità rispetto alle tendenze figurative dell'epoca.[12] La scelta realistica delle impronte dei carri sul terreno fangoso, ispiratagli dalla visione de *La traversata degli Appennini* [13] di Giuseppe De Nittis, sarà poi riproposta dallo stesso Signorini nel quadro intitolato *Novembre*, che molti critici ritengono conclusivo della fase stilistica della Scuola di Piagentina, ma dal quale continua a trasparire un simile approccio ideale e compositivo alla vastità del paesaggio.[14] Numerosi, infine, sono i richiami alla pittura di Nino Costa – una cui *Veduta dell'Arno presso Firenze,* dei primi anni Sessanta, ricorda molto, a detta di Marabottini, il sopracitato *Sul greto dell'Arno* – e a quella ancor più familiare dell'amico Silvestro Lega, per la resa morbida delle fronde degli alberi in lontananza e per l'atmosfera di piacevole quiete. [15] I giorni felici trascorsi in questo piccolo angolo di periferia ispiravano in Signorini una pittura fatta di lunghi silenzi e pause, di sentimenti

nostalgici nei confronti di una realtà in via d'estinzione. Sebbene sia vero che gli artisti di Piagentina rifuggissero dagli stilemi del Romanticismo, è proprio in questo voler immortalare i residui degli ameni scenari superstiti che si può, forse, rinvenire una sorta di "impulso romantico"; ossia di tensione a tramandare, con una nuova poetica, immagini evocative di un passato carico di tradizioni.

Giulia Bloise

NOTE

[1] L'attuale tracciato di via Piagentina non ricalca fedelmente quello originario - grossomodo coincidente con via fra Giovanni Angelico –, che percorreva l'argine dell'ormai scomparso torrente Affrico [G. Spadolini, *I macchiaioli Piagentini*, in *Gli anni di Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 30 settembre - 8 dicembre 1991), a cura di G. Matteucci-R. Monti-C. Sisi (et. al.), Firenze, Artificio, 1991, p. 9].

[2] L. Vinca Masini, *Telemaco Signorini*, Firenze, Edizioni d'arte il Fiorino, 1983, p. 54.

[3] Probabilmente la medesima in cui Telemaco aveva dipinto fin dal 1854, quando si recava a fare studi dal vero in compagnia di Borrani [A. Marabottini, *Lega e la scuola di Piagentina*, Roma, De Luca, 1984, p. 143].

[4] L. Vinca Masini 1983 p. 64.

[5] G. Spadolini 1991, p. 9.

[6] Così definite dallo stesso Signorini in *Per Silvestro Lega* (1986) [vedi: L. Vinca Masini 1983, p. 64].

[7] A. Marabottini 1984, p. 143.

[8] A seguito del viaggio parigino del 1861, infatti, la tavolozza di Signorini si era schiarita anche per influsso di Corot e Daubigny.

[9] Il dipinto, venduto alla Promotrice fiorentina del 1868, passò in mano alla collezione Galli di Firenze e fu ripresentato nel 1878-1879 alle mostre di Parigi e Lugano, per poi essere esposto a Montecatini nel 1986-1987 con il titolo: *I renaioli* [Per una scheda di catalogo, vedi: C. Morandi, *Telemaco Signorini. Una mattinata sull'Arno (Renaioli),* in *Gli anni di Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 30 settembre - 8 dicembre 1991), a cura di G. Matteucci-R. Monti-C. Sisi (et. al.), Firenze, Artificio, 1991, p. 12; G. Pistone, *Una mattina sull'Arno (Renaioli), 1868,* in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 8 febbraio - 27 aprile 1997), Firenze, Artificio, 1997, p. 67].

[10] G. Pistone, *Una mattina sull'Arno, 1862-1866,* in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 8 febbraio – 27 aprile 1997), Firenze, Artificio, 1997, p. 66.

[11] Si veda, ad esempio, il disegno preparatorio intitolato *L'Arno fuori porta alla Croce* [A. Marabottini 1984, p. 151, fig. 99].

[12] G. Matteucci, *I protagonisti della "chiesuola sull'Arno"*, in *Gli anni di Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 30 settembre - 8 dicembre 1991), a cura di G. Matteucci-R. Monti-C. Sisi (et. al.), Firenze, Artificio, 1991, p. 27.

[13] Che fu esposta, con altri dipinti di De Nittis, alla Promotrice fiorentina del 1867 [G. Pistone, *Novembre, 1870,* in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 8 febbraio – 27 aprile 1997), Firenze, Artificio, 1997, p. 83].

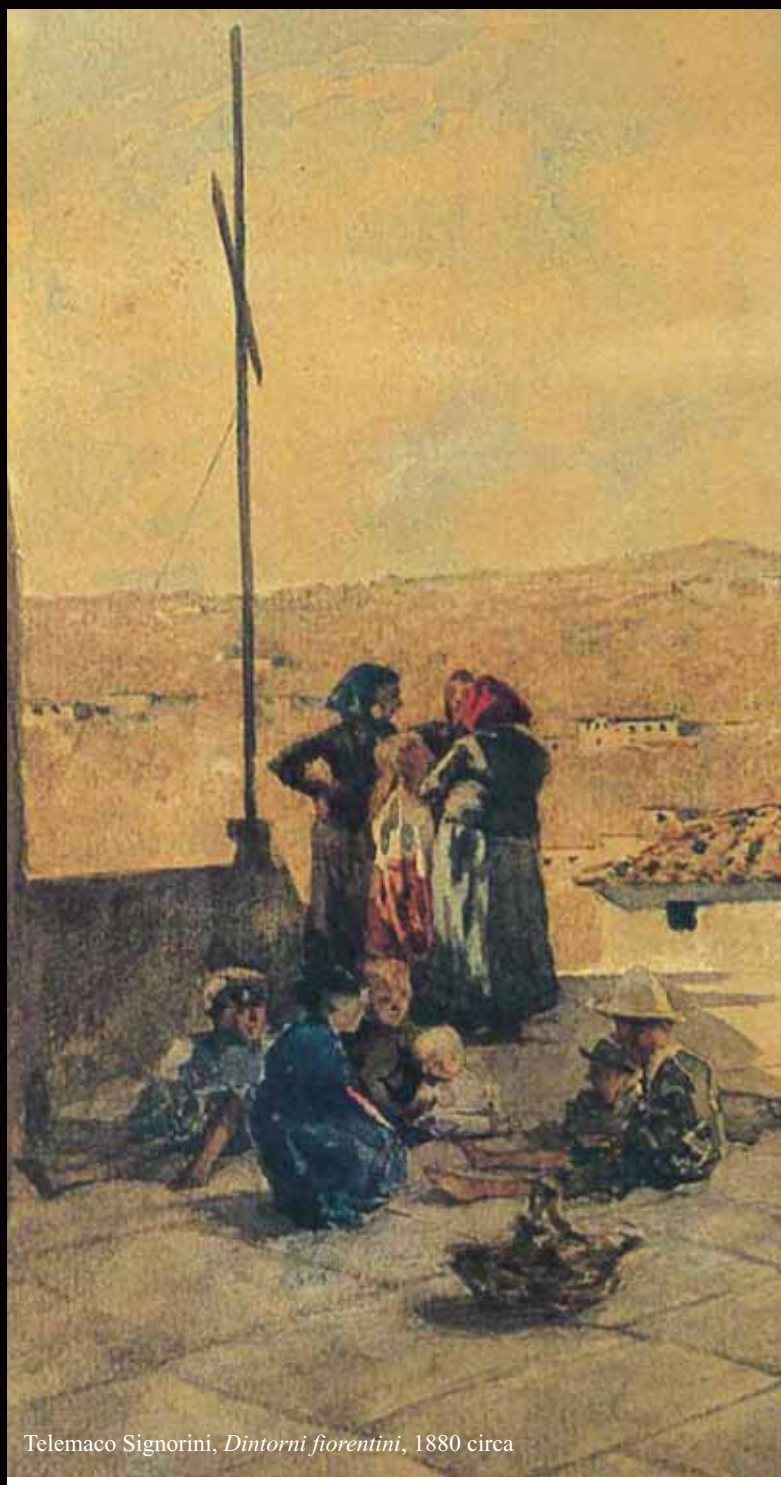
[14] A. Marabottini 1984, p. 237.

[15] Ivi, p. 144.

Un giorno di primavera a Settignano

Il sentimento della luce

"*In tutti i suoi quadri, in tutti i suoi bozzetti, la sua opera così varia rimarrà come uno dei più luminosi esempi della rivoluzione macchiaiola, pur conservando tutte le più dolci caratteristiche toscane. Il suo nome non può essere dimenticato*".[1] Telemaco Signorini, nato a Firenze nel 1835 da nobile famiglia, padre pittore, vedutista, avrebbe voluto far di lui un letterato, per questo il primo strumento del Signorini fu proprio la penna. Scrisse numerose poesie satiriche d'argomento artistico. Personalità confusa, acuto spirito di osservazione e incisiva spontaneità. Telemaco aveva il terrore del conformismo, ma allo stesso tempo l'orrore del successo, ripeteva: "*un quadro, prima che agli altri deve piacere a me*", ma forse quello che realmente pensava era: "un quadro piace a me quando non piace agli altri". Poetico, pungente e insieme sentimentale. Noto pittore, grande incisore e curioso viaggiatore, arrivò anche in Francia, dove conobbe Camille Corot, Edouard Manet e Edgar Degas. Morì a Firenze nel 1901, di lui restava la sua poesia, non con la penna, ma con il pennello e con il bulino. Durante gli intervalli tra i viaggi europei, Signorini continua il suo lavoro a Firenze, nella periferia di Piagentina, arrivando fino a Settignano e nelle zone limitrofe. I quadri che hanno per soggetto Settignano cominciano a comparire fin dal 1879, è in questo periodo che Signorini comincia a frequentare questa località della campagna fiorentina e le dedica molti dei suoi dipinti. Ispirato da questo piccolo centro di campagna, la sua pittura assume un timbro particolare, ispirato dai pittori francesi, viene catturato dal "sentimento della luce", quel sentimento che d'ora in poi distinguerà la nuova pittura toscana da quella precedente. "*Comincia a farsi strada l'idea del colore-luce [...] per cui allo scuro del fondo non si arriva bruscamente, ma per una serie di passaggi, che non alterano il carattere chiaroscurale del dipinto, come avverrà nel secondo impressionismo, bensì attenuano progressivamente le parti in ombra, mettendo in evidenza le parti in luce [...]*".[2] Immaginiamo una giornata di primavera sulla terrazza di Settignano, uno dei borghi più suggestivi dei colli fiorentini. Siamo nel 1880, il cielo è terso, l'aria è fresca, quasi dolce. Sazi di bellezza, ci addentriamo verso il paese, oltrepassando un boschetto di cipressi di un verde pulito e brillante come l'azzurro del cielo, come l'ocra rossa dei tetti che, non ancora anneriti dallo smog del progresso, accompagnano dolcemente la linea delle colline. Certo che le macchie di colore quel giorno non mancavano e Signorini, animo inquieto, alla continua ricerca di immagini stimolanti e nello stesso tempo rassicuranti, si fermò ad osservare. La giornata scorreva tranquilla a Settignano. Le madri si incontravano per le stradine lastricate del borgo, a due passi da casa, chiacchierando tra loro di quanto la vita fosse



Telemaco Signorini, *Dintorni fiorentini*, 1880 circa

faticosa, di quanto fossero lontani i loro mariti pur vivendo sotto lo stesso tetto! Accanto, ai piedi delle donne, i loro figli, piccoli e grandi insieme, vesti povere, uniti dalla loro stessa semplicità, dalla trasparenza dei loro pensieri e dei loro sogni. L'ocra è nell'aria, nel cielo, nei muri, nel suolo, nell'orizzonte, avvolge tutto con mesta eleganza, infondendo nel visitatore quel senso di pace che Signorini non riusciva a trovare per se stesso. La luce travolge come un fiume, bruno ma caldo, tutto quello che incontra sulla sua strada, e con garbo sottolinea le ombreggiature degli oggetti e mette in evidenza i protagonisti.

Un gioco di ombre contro ombre e di ombre su ombre. Le figure sono macchie di colore che prendono vita e si modellano sotto i nostri occhi, rendendoci partecipi dei loro pensieri. Dall'altra parte un edificio, maestoso e pesante avanza con la sua ombra mano a mano che il sole cambia posizione. Il cielo, sullo sfondo, diventa un'opera a sé, quasi un disegno astratto. Lo spazio dell'artista non è più geometrica contemplazione, ma viene coinvolto e partecipa attivamente creando una nuova dimensione alla scena. Egli guarda, registra, vive, dall'interno, da visuali ravvicinate, è dentro l'ambiente in cui coglie la scena, in scorci quasi cinematografici. E proprio come una fotografia coglie l'immagine in maniera diversa, scoprendo e fissando attimi che il nostro occhio nudo perde nella velocità del movimento, e sfuggono alla percezione visiva cosciente.

Maria Cora Carraro
Museo Civico Giovanni Fattori

NOTE

[1]A.Franchi, *I macchiaioli toscani*, Milano, Garzanti, 1945
[2]Raffaele De Grada, *I macchiaioli e il loro tempo*, Milano, Silvana, 1964

fuori

pagina

Schedaturalab

La cultura che non chiude

Tra le tante conseguenze secondarie dell'emergenza sanitaria ce n'è una che conoscono bene gli studenti di Storia dell'Arte. Con la chiusura dei musei si è notevolmente complicata la ricerca di tirocini, attività in molti casi obbligatoria per il conseguimento della laurea. Nell'attesa di una risposta al problema da parte dell'Ateneo fiorentino, sono stati gli stessi studenti a muoversi proponendo una soluzione. È così che è nato *Schedaturalab*, progetto studentesco della magistrale di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Firenze. Il sito web ha preso ufficialmente avvio come laboratorio informatico del seminario, tenuto dai docenti Fulvio Cervini e Cristiano Giometti, di Schedatura di Storia dell'Arte Moderna. Interamente autogestito dagli studenti, *schedaturalab.altervista.org* raccoglie il lavoro svolto dai partecipanti al corso, incentrato sulla catalogazione mediante schede OA di opere d'arte di varia natura. Basta dare un'occhiata alla *home* del sito, però, per accorgersi che, tra le tante schede già pubblicate, spiccano per quantità quelle dedicate a edicole viarie, epigrafi e monumenti cittadini. Lo spirito è, infatti, quello di far luce su opere poco note, non tanto perché precluse allo sguardo del visitatore, quanto perché questi ne ignora l'esistenza pur passandovi accanto. È quindi sotteso a tutto il progetto l'obiettivo di responsabilizzare alla tutela del patrimonio artistico, incentivando, al contempo, una sana diversificazione delle mete di interesse culturale. A tale scopo nasce l'idea di dotare il sito di percorsi virtuali, vere e proprie guide a portata di *smartphone* per conoscere le opere dislocate nella propria città. È quindi duplice l'ambizione di *Schedaturalab*, da un lato palestra di ricerca per i tirocinanti, dall'altro esercizio di divulgazione storico-artistica, ora condotto anche sulle pagine Instagram e Facebook del progetto. Mai come in quest'ultimo anno abbiamo sperimentato come la mancanza della frequentazione di luoghi pubblici possa generare malessere. Come spiega efficacemente Paolo Inghilleri nel suo recente libro *I luoghi che curano*, i beni comuni, come le opere d'arte che popolano le strade in cui passeggiamo, sono capaci di innescare processi positivi che ci fanno star bene. Ci permettono di condividere esperienze con altre persone, di produrre attaccamento psicologico ai luoghi e ai valori della comunità.[1] In questo senso *Schedaturalab* assumerebbe persino un edificante ruolo sociale se riuscisse, ad esempio, a far alzare lo sguardo al passante che, camminando in piazza Sant'Ambrogio a Firenze, non ha mai notato il tabernacolo robbiano che vi si trova. Finita chissà per quale scherzo della storia al primo piano di un palazzo moderno, l'edicola con scultura è esemplare dell'inestricabile connessione che esiste tra opere non musealizzate e il contesto in cui sono inserite. La sua storia è legata a doppio nodo alla vita religiosa e civile del quartiere, non solo per il soggetto che vi è rappresentato, *Sant'Ambrogio* appunto, ma per la stessa committenza, riconducibile grazie all'arme che vi vediamo tra due cornucopie in basso alla Signoria del Gran

Monarca di Città Rossa. Questa, nonostante il titolo solenne, altri non era che la brigata rionale della storica area cittadina. Nel 1920 Allan Marquand si servì, tra l'altro, proprio di un confronto tra il dettaglio dello stemma e la porzione inferiore del *Tabernacolo Sauvegeot* al Louvre (1515) per attribuirne la paternità a Giovanni Della Robbia. Per via dell'attestazione del lavoro dello stesso artista nell'adiacente chiesa di Sant'Ambrogio, per la quale nel 1513 aveva realizzato un candelabro con angeli e una predella riccamente decorata, Marquand ipotizzò che anche il tabernacolo risalisse a quegli anni.[2] Più cauto Giancarlo Gentilini, che ha successivamente sottolineato la difficoltà di una precisa datazione dell'edicola, inserendola tra gli oggetti che si segnalano nella produzione della bottega per l'impegno plastico più contenuto: opere spesso foggiate a calco, come probabilmente sono i partiti decorativi a grottesche sulle paraste dell'edicola.[3] Non si può escludere, in definitiva, la possibilità che l'opera fosse realizzata negli anni Venti del Cinquecento, epoca a cui risale il più monumentale tabernacolo fiorentino dell'*atelier* di Giovanni, quello *delle Fonticine* (1522) in via Nazionale, presentante dettagli stilistici direttamente confrontabili con il più modesto *Sant'Ambrogio*, divenuto suo malgrado il simbolo stesso di *Schedaturalab*. Quasi a dispetto della situazione contingente, ci ricorda che è impossibile chiudere i luoghi della cultura se questa pervade ogni angolo della nostra città, ogni momento della nostra esistenza.

Alessandro Monaco
Schedaturalab

Giovanni Della Robbia (attribuito),edicola con Sant'Ambrogio in Via dei Macci (Firenze), 1513-1515

SCHEDA OA

OGTD / Oggetto: Edicola con scultura

SGT / Soggetto: Sant'Ambrogio

MT / Dati tecnici: Terracotta invetriata, 120 × 80 × 40 ca.

LC / Localizzazione: Via de' Macci, 126, Firenze (FI)

AUT / Autore: Giovanni Della Robbia (attribuito)

DTS / Cronologia specifica / Datazione: 1513-1525 ca.

NSC / Notizie storico-critiche:
L'effigie di *Sant'Ambrogio* richiama da vicino molte caratteristiche del lavoro di Giovanni Della Robbia tra il secondo e il terzo decennio del XVI secolo. L'attribuzione è confortata dal linguaggio eclettico del tabernacolo e dalla vivace policromia. Si segnala, in particolare, un confronto con il *San Lorenzo* del *Tabernacolo delle Fonticine*, di dimensioni molto maggiori rispetto a quello ambrosiano, dove pure l'effetto della damascatura del piviale è ottenuto tramite un fitto motivo floreale dipinto in verde scuro su uno sfondo di tonalità più tenue. L'invetriatura non sembra risparmiare neanche l'incarnato (come invece è comune nella prassi lavorativa di Andrea Della Robbia) e le pupille, anch'esse colorate, sono trattate plasticamente. L'elegante posa del *Sant'Ambrogio*, dal notevole piglio scultoreo, sembra ricalcare modelli della produzione di Giovanni, come il *San Giovanni Battista* nella chiesa omonima a Galatrona (Bucine), realizzato tra 1510 e il 1521. Dialoga, inoltre, da vicino anche con la figura di *San Pietro* (1520 ca.) attribuita alla medesima bottega e oggi al Museo Bandini di Fiesole, nonostante questa mostri un minore impegno compositivo.

NOTE

[1] P. Inghilleri, *I luoghi che curano*, Milano, Raffello Cortina Editore, 2021, p. 112.
[2] A. Marquand, *Giovanni Della Robbia*, Princeton, Princeton University Press 1920, p. 108.
[3] G. Gentilini, *I Della Robbia, la scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze, Cantini, 1992, p. 325.

L'iconografia boccaccesca di Semiramide

e la sua fortuna figurativa: due casi studio

Il *De mulieribus claris* è un'opera biografica di Giovanni Boccaccio, scritta dal 1362 fino alla morte a più riprese. Si tratta di una raccolta di 106 vite di donne illustri: l'autore parte da Eva, *parens prima*, attraversa l'antichità pagana e giunge fino ai suoi tempi, concludendo con l'elogio della regina Giovanna. Lo squilibrio fra donne pagane e donne cristiane è da subito evidente: le ragioni di tale scelta sono chiarite nel Proemio. I premi e i trionfi delle donne cristiane, splendenti per *virginitatem, castimoniam, sanctitatem, virtutem*, sono già stati narrati (nella produzione agiografica); Boccaccio invece vuole accingersi a raccontare qualcosa di nuovo e mai scritto prima, ossia le azioni che hanno reso famose le donne pagane, temendo che, non facendolo nessuno, si sarebbero persi i motivi di tale rinomanza. Il suo scopo ben si inserisce in quel movimento detto pre-umanistico, in cui si riscopre l'erudizione classica e si sfoggiano le proprie conoscenze; ma non si riduce a questo lo scopo dell'autore. Nella dedica, ad Andrea Acciaiuoli (figlia del siniscalco del regno napoletano), le intenzioni sono dichiarate: l'ammirazione per le virtù riscontrabili negli animi delle donne pagane e che mancano nell'animo della destinataria, pur di religione cristiana, provocherà in essa vergogna e autorimprovero, in modo tale da spingere al rafforzamento del carattere e al superamento, grazie alla fede in Cristo, delle rivali del passato. La conoscenza della storia antica è messa al servizio della virtù moderna, in un gioco di contrapposizione continua fra morale pagana e virtù cristiana. Il secondo capitolo dell'opera è dedicato a Semiramide, regina di Babilonia. Da subito ella è introdotta come figura sfuggente: non si conoscono i suoi genitori e, sebbene una leggenda la voglia figlia di Nettuno, Boccaccio corregge l'errore dei gentili suggerendo, con un'interpretazione evemeristica in chiave razionale, una nascita sicuramente nobile. Dopo un breve accenno alla potenza del marito, ecco che Semiramide entra nel vivo dell'azione: morto il re Nino, si rifiuta di cedere l'impero al figlio ancora bambino e "*astu quodam muliebri*"[1] tende una trappola agli eserciti del marito e conquista il potere. L'astuzia è uno dei tipici attributi femminili che Boccaccio riconosce in molte delle sue donne: si può con sicurezza dire che la furbizia ingegnosa sta al sesso muliebre come il valore militare sta al sesso maschile. E ciò è davvero certo, poiché anche Semiramide non manca di attuare grandi conquiste militari sulla scia di Nino, ma solo quando riesce a salire sul trono in vesti maschili. Ella, infatti, vista la grande somiglianza con il figlioletto Ninia, con l'inganno fa credere di essere un uomo e "[…] *eam militaremque disciplinam servavit et, mentita sexum, grandia multa et robustissimis viris egregia operata est*".[2] Le sue imprese sono straordinarie, raggiunge l'Etiopia,

Miniatura del ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 12420, f. 8r.

va in India, restaura Babilonia: *res gestae* davvero degne del più grande fra i condottieri, tanto che una volta stabilita la sua forza militare e politica Semiramide mostra con sorpresa di tutti la sua vera identità, "*quasi vellet ostendere, non sexum, sed animum imperio oportunum"*.[3] Tale sentenza, quasi gnomica, ha lo scopo e la funzione di dimostrare come in realtà le abilità personali, quali ingegno e astuzia, quali valore e forza militare, non siano proprie in via esclusiva di un sesso o dell'altro, ma possano combinarsi assieme per creare personalità che sono davvero *illustres*. L'opera di Boccaccio ha conosciuto una fortuna immensa nei secoli: è stata tradotta fin dall'inizio nelle principali lingue europee e nei codici che tramandano il testo si può notare come l'aspetto di Semiramide che più ha colpito l'immaginario fosse questo della regina combattente che svela sé stessa. Risalente al primo quarto del XV secolo, il manoscritto Royal C V 20 presenta la regina assisa in trono, esibisce l'enorme spada, le guardie ben corazzate alle spalle e il figlioletto Ninia, un piccolo imberbe, davanti a lei, in un'elegante posa francese con la mano destra alzata e la sinistra comodamente inserita nella tasca della veste. Si nota in alto a destra un appendiabiti con la cotta di maglia appesa: il senso comune vorrebbe che si trattasse dell'armatura di Ninia, unico uomo nella stanza a non indossarla. Nel manoscritto posseduto da Filippo l'Ardito si vede, al foglio 8r, Semiramide ben riconoscibile con la corona, lo scettro e la spada (tipici attributi maschili) che accompagnata dai soldati guarda il figlio Ninia, con cui di lì a poco consumerà l'incesto. Ai piedi della regina si nota un'armatura scomposta, come se fosse stata appena tolta. In entrambi dunque Semiramide, due guardie, Ninia e un'armatura scomposta. Vista la vicinanza cronologica (questo ms. francese risale circa al 1401) e la comunanza della fonte, si capisce bene che la scena è la stessa: secondo la tradizione, si tratterrebbe del momento in cui madre e figlio si seducono a corte; si veda lo sguardo della regina, fisso per non dire lascivo nei confronti del giovane. Secondo Ito,[4] l'armatura apparterrebbe al giovane Ninia; quale miglior momento del ritorno dalla battaglia per scaricare la fatica fisica, come canterebbe lo stesso De André? Il metallo è però ai piedi di Semiramide ed è lei in atteggiamento di potere, eretta e con i tipici attributi di comando. E se l'armatura fosse la sua e questo rappresentato fosse il momento della scoperta della verità? Si noti Ninia: il suo linguaggio del corpo manifesta senza dubbio stupore; se quella manina timida del ms. di Londra fosse un raffinato e contenuto gesto di sorpresa? Cosa è più provocatorio per il medioevo: un tremendo incesto fra madre e figlio o la scoperta che le grandi imprese di un re sono state compiute da una donna?

Alessandro Zampieri

Miniatura del ms.
London, British Library,
Royal 20 C V, f. 8v.

NOTE

[1] "con qualche astuzia femminile".
[2] "ed ella si attenne alla disciplina militare e, celato il sesso, compì molte ed egregie imprese, degne degli uomini più forti".
[3] "quasi come volesse dimostrare che la caratteristica fondamentale per il comando non è il sesso, ma l'animo".
[4] A.Ito, *L'eroina che si pettina. Semiramide negli affreschi del castello della Manta a Saluzzo e nel* De mulieribus claris, in «Studi sul Boccaccio» 44, 2016, p. 370.

Ieri e oggi
Villaggi operai a confronto

Conseguenza dello sviluppo industriale che ha caratterizzato i secoli XIX e XX è un numero straordinario di insediamenti operai che sono sorti nelle immediate vicinanze di poli di produzione industriale. Il problema di fornire una casa ai lavoratori, affonda le sue radici in tempi ben più remoti rispetto agli esempi che andrò a trattare, ma si fa più stringente quando i meccanismi della Rivoluzione Industriale finiscono per sconvolgere lo storico assetto delle città. Ingrossare le fila di una già disordinata periferia operaia, non sembra essere più una strada percorribile. Le esigenze della nascente civiltà industriale inducono alla ricerca, quanto mai pressante e necessaria, di ordine nel disordine delle città. Il problema della gestione delle masse operaie fu trattato in una serie di Esposizioni Universali e congressi internazionali. Già Emile Müller, ingegnere che in prima persona si occupò della costruzione di alloggi, nel 1878 a Parigi in occasione del *Congrès d'Hygièn*, sottolineò come i tre punti fondamentali intorno ai quali si sarebbero dovuti sviluppare i successivi progetti fossero: igiene (morale, sociale e medica), l'utopia e il progresso industriale.[1] E così l'utopico sogno della città ideale, tanto caro agli umanisti rinascimentali, con un salto di quattrocento anni, passa il testimone a illuminati mecenati-imprenditori. Sotto la bandiera di un rinnovato paternalismo industriale di cui si fecero portavoce Cristoforo Benigno Crespi, Napoleone Leumann, Adriano Olivetti e, non ultimo, Brunello Cucinelli, abbiamo modo di vedere come, attraverso i tempi che cambiano, magnati sapienti hanno accresciuto e trovato il loro successo attraverso una gestione più sana dei propri sottoposti. Nel 1995 l'UNESCO definisce patrimonio dell'umanità il sito di Crespi d'Adda, sancendo l'impegno nel proteggere un luogo che ha il vanto straordinario di essere una testimonianza intatta di archeologia e mecenatismo industriale. Questa parte del comune di Capriate San Gervasio, prima dell'arrivo nel 1875 di Cristoforo Benigno Crespi, discendente di una famiglia di industriali tessili, non era altro che un territorio incolto bagnato dall'Adda. Il suo fondatore volle creare, sulla scia delle esperienze inglesi e francesi, un microcosmo funzionante e funzionale intorno alla sua fabbrica, definendo un modello sociale innovativo rispetto alle coeve esperienze di edilizia popolare. L'impianto principale, ultimato nel 1894, consisteva in due rette ortogonali sulle quali si disponevano gli edifici principali, al centro la grande fabbrica (che con la sua ciminiera dechirichiana è diventata il simbolo del villaggio stesso) fronteggiata dalla scuola e dalla chiesa, ad est le case degli operai, e a sud le villette dei capo reparto e le ville dei dirigenti. I cosiddetti *palasöč*, ovvero i primi condomini edificati ad uso popolare, furono sostituiti da Silvio Crespi, figlio di Cristoforo, da case monofamiliari secondo i più moderni criteri costruttivi, soffitti alti, grandi finestre e giardino esterno. Il principio secondo il quale ad una migliore condizione di vita equivalesse ad una

Vista dell'entrata principale del villaggio operaio di Crespi d'Adda

migliore produttività industriale funzionò. Sebbene Crespi d'Adda non si impose come fine quello di creare una "città d'arte", gli architetti che si occuparono della progettazione del cotonificio furono nomi di prim'ordine come Gaetano Moretti, Ernesto Pirovano e Alberto Colla, mentre Alessandro Mazzucotelli si occupò della decorazione dei pinnacoli intorno alla ciminiera.[2] Chi costruì un villaggio industriale avvalendosi dell'assistenza di un valente ingegnere e architetto furono Isaac e suo figlio Napoleone Leumann. Alle porte di Torino, infatti, sorge un altro cotonificio, progettato integralmente in stile Liberty da Pietro Fenoglio. Tra il 1875 e il 1907, la linea a "schiocco di frusta" tipica dell'Art Nouveau fu utilizzata come *fil rouge* per collegare gli edifici del lavoro, del tempo libero, la stazione ferroviaria, la scuola e la chiesa di Santa Elisabetta, rarissima testimonianza dello stile Liberty associato a un luogo sacro. Dignità del lavoro, dignità morale e operare per l'umanità sono

La chiesa di Santa Elisabetta nel Villaggio Leumann

idee che passano dall'Arts & Craft di Morris a Kant e si fondono nello spirito di gentile anticonformismo di Brunello Cucinelli. Nell'antico borgo di Solomeo, gli impiegati del magnate del cashmere tornano ad essere partecipi di una garbata manualità, attraverso competenze in continuo accrescimento in una scuola di Arti e Mestieri. Sono i numeri a decretare la vittoria di uno stile di vita che si porta con sé la calma dei borghi umbri e la morbidezza della lana, con fatturato da capogiro, l'eccellenza italiana scala le classifiche di Forbes e diventa modello da emulare.

Asia Simonetti
Passaporto Futuro

NOTE

[1] Roberto Gabbetti, *La questione dei villaggi operai in Italia, Seconda metà dell'Ottocento*, in AA.VV, *Villaggi operai in Italia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 5-16.
[2] Marco Lorandi, *Crespi e la tipologia del villaggio operaio*, Ivi, pp. 187-199.

Mesto na zemle

L'utopia disperata di Aristakisian

Mesto na zemle è un film disperso. Non solo non riuscirete a reperirlo sulle piattaforme di streaming come Amazon e Netflix - destino che, del resto, condivide con tanti altri classici più conosciuti - ma, se proverete a cercare informazioni sul suo regista, l'armeno-russo Aristakisian, tra le mani vi troverete a stringere ben poco. Sarà per il fatto che Aristakisian ha all'attivo soltanto due film, *Ladoni* (1994), e, appunto *Mesto na zemle* (2001), titolo reso in italiano con "un posto sulla terra". Sarà per il carattere estremo e crudo di quest'ultimo, totalmente privo di edulcorazioni e compromessi con lo spettatore. Fatto sta che *Mesto na zemle* arriva a noi come il frammento di un'esplosione avvenuta in un altro spazio-tempo. A vederlo oggi, nel 2021, in un momento in cui i nostri occhi - pur abituati a qualunque cosa - tendono a ricercare degli standard visivi dettati dai format, il film di Aristakisian colpisce basso con la sua primordiale forza visiva, il suo concetto d'un cinema che ferisca, che respinga addirittura lo sguardo di chi cerca conferme, o, ancor peggio, vuole essere intrattenuto. Dopo aver visto questo film non si è felici, e mentre lo si guarda sentiamo che qualcuno ci sta strappando qualcosa da dentro. Ma lo scandalo alla base dell'opera non sta tanto nell'estremo degrado che mostra, bensì nella purezza del sentimento che i suoi personaggi professano: l'amore. Vissuto senza esclusività, bensì come un'esperienza collettiva, l'amore di *Mesto na zemle* è fisico e improntato su gesti fondamentali come riscaldarsi per non morire di freddo. Aristakisian ha portato sullo schermo la sua personale esperienza in una comune di Mosca. Stando alle sue parole, pare che abbia cambiato ben poco di quanto ha vissuto. L'azione si svolge in un condominio abbandonato, e i protagonisti sono appunto i membri di questa comune, uomini, donne e bambini, tra i quali anche alcuni neonati. Ci sono gli storpi, la donna con le piaghe alle gambe, e l'uomo che potremmo definire la "guida", colui che diffonde nella comune l'ideale di un amore svincolato dall'attrazione individuale, l'ideale di un amore inteso come solidarietà. Tale concezione è così viva da plasmare il film nella sua forma, e così è l'unità a prevalere sui soggetti caratterizzati: *Mesto na zemle* sembra quasi avere un unico personaggio, cioè la massa di barboni, storpi e bisognosi che si radunano nel palazzo abbandonato. In questo luogo-rifugio fatiscente i bambini sono figli di tutti, donne e uomini si danno l'una all'altro a seconda del bisogno, almeno finché non farà irruzione la polizia costringendoli a sgomberare. Man mano che il film avanza, l'ideale iniziale si disarticola e crolla, finché, alla fine, non resta assolutamente nulla, all'infuori di una donna piagata alle gambe che scende le scale della metropolitana. A livello visivo questo processo corrisponde con un cambio scenografico forte: se la prima parte del film è girata esclusivamente in interni fatiscenti, nella seconda si cominciano a vedere le strade di Mosca, e da ultimo

Fotogramma che ritrae il rapporto d'amore tra una senzatetto e il ragazzo della comune che la salva dal congelamento, scaldandola

persino la Cattedrale di San Basilio, straniante, posta com'è al termine di un'epopea del sottosuolo. Sottosuolo, underground, sono parole abusate. Sono quasi diventate il marchio di fabbrica di un certo modo di fare arte, un atteggiamento con cui sporcarsi restando puliti. Non si può applicare un tale termine a *Mesto na zemle* perché, personalmente, non credo si tratti di un film che cerca di costruire un discorso estetico.

Pur non essendo certo una mera provocazione, l'opera del russo-armeno, col suo bianco e nero e la sua disperata sintassi visuale, è pura "necessità". Come la guida spirituale dice che "è un istinto tendere il proprio corpo verso un'altra persona", allo stesso modo *Mesto na zemle* porta avanti questo movimento istintivo, non raffinato, spesso ributtante in ciò che mostra. È una dimensione conoscitiva in cui sembra che alla testa sia sostituito il corpo. Sempre la guida spirituale, nel film: "*Il corpo è più vecchio e saggio delle nostre teste. Se tagliassero a un uomo varie parti del suo corpo, e ne restasse solo un moncone, quel moncone bramerebbe amore*." Ecco, *Mesto na zemle* è esattamente così. È ciò che resta di una disperata utopia destinata a trasformarsi in infelicità e marginalità. Se un sogno avesse gli incubi, questi avrebbero sicuramente la forma di un condominio moscovita abbandonato, coi bambini che giocano col cibo invisibile, gli adulti che succhiano il seno delle donne per sfamarsi, le dita infette e i buchi dell'eroina sulle braccia.

Non c'è niente di *carino* o *pittoresco* in ciò che questo "moncone d'amore" ci mostra, e lo spettatore europeo ricco resterà ben presto solo e senza appigli, tanto più in questi anni in cui, complice una certa estetica retrò, tanti in Europa guardano con interesse voyeur alla miseria. Purché sia lontana, certo. Purché parli una lingua che non capiamo. Purché ci distragga e ci liberi dalle catene della noia. Ma *Mesto na zemle* fa esattamente l'opposto: costringe al risveglio.

Umberto Sereni

Locandina del film in edizione russa

la redazione

in fondo

Scriviamo questo articolo di fondo il 25 marzo 2021, Dantedì, come è stato infantilmente ribattezzato dal Ministero della Cultura per celebrare Dante Alighieri, ma che in realtà ha scatenato una frenesia nazionalpopolare a suon di post di insigni dantisti, illustri medievisti e politici illuminati. Se invece di citare fino al vomito le prime terzine della Divina Commedia si andasse più a fondo, indagando lo spessore intellettualistico e culturale di Dante, non si andrebbe molto lontani da un altro anniversario, meno celebrato, ma comunque fondamentale.

Oggi, nel 2012, veniva a mancare Antonio Tabucchi, scrittore, traduttore, professore, letterato: uno degli ultimi intellettuali che il nostro Paese ricordi. Ci piace ricordare specialmente l'Antonio Tabucchi di un libro a cui noi del Caffè siamo tutti molto affezionati. Un libro scomodo, come scomoda è la verità che racconta, lontano dagli scaffali delle grandi librerie del centro città perché parla in maniera lucida e trasparente della periferia, degli ultimi, e di come la città di Firenze, dichiaratamente aperta e tollerante, li rigetti, li escluda. *Gli zingari e il Rinascimento* è un libro vero, forte, e leggerlo è come spalancare gli occhi sulla realtà di tutti i giorni, quella che non è illuminata, quella che è segregata in un angolo più o meno remoto della città, quella che viene perseguitata, ricercata, denunciata, soppressa perché scomoda, indecorosa, aliena ed alienante. Il lavoro di Tabucchi si inserisce in un tracciato teoretico ideale: lo studio e l'analisi della distinzione tra periferia e centro. Nel corso dei secoli questo divario ha mutato forma, approdata in diversi versanti della produzione umana, conosciuto vari artefici e sostenitori, ma mai la voragine che separa i due poli si è in qualche modo ridotta. Oggi la contrapposizione centro-periferia è lo scenario per innestare una nuova lotta di classe. A marcare il confine tra due territori di competenza c'è, spesso, un vetro, una lastra trasparente: tutti possono vedere tutto, ma non interagire, accogliere, tantomeno includere. Tutto il rapporto antinomico è giocato sull'esclusione e l'ipocrisia di chi si vanta di sostenere le cause di chi è dall'altra parte, anche se in realtà è impossibilitato a farlo perché è e sarà per sempre dall'altra parte della barricata. La schermatura trasparente, se vogliamo leggere in questo senso la storia dell'arte e dell'architettura moderna, è un'invenzione della borghesia illuminata nordeuropea. Il Crystal Palace del 1851 può essere interpretato come un primo, riuscitissimo, stilema di un edificio borghese che incarnava tutta l'ipocrisia di una classe "di mezzo", in bilico tra esclusività sostanziale e retorica dell'inclusione. Il vetro e il cristallo del Palace sono materiali che demarcano un confine che in apparenza non si vede, ma che in realtà distingue un dentro da un fuori, creando una prima divisione sociale tra "chi può entrare" e "chi no". La logica che re-

gola gli accessi ha avuto molto fortuna nel tempo e ricalca, se vogliamo fare un paragone attuale, quella sgangherata di chi può entrare in discoteca. Dal *dress code*, che prevede un abbigliamento adeguato al locale, al fatto di "riservare" costosi tavoli esclusivi a cifre mostruose, alla "lista" del pr: tutti meccanismi che girano attorno a due concetti esistenziali come la ricchezza e la posizione sociale. Quanto di tutto questo meccanismo è quotidiano? Il divario tra centro e periferia, nel senso più ampio che abbiamo provato a delineare, invade ogni ambito della nostra vita. Sarebbe suggestivo leggere e pensare, dunque, l'opera critica e artistica di Telemaco Signorini come una reazione, senza tempo, al significato dell'edificio londinese a lui coevo. Solo Signorini, il più attento e acuto osservatore di quanto accadeva in Francia ed Inghilterra, poteva allora già intravedere nell'esaltazione della trasparenza del vetro un nuovo linguaggio di classe che avrebbe incarnato la separazione tra primi e ultimi. Solo Signorini, intellettuale finissimo, con una robusta e marxista visione della storia, avrebbe intuito che il progresso economico e politico avrebbe giovato a pochi a discapito di molti, tradendo quell'idea di società democratica portata avanti durante le guerre d'Indipendenza. Solo Signorini, anarchico, accanito sostenitore dell'arte come prodotto della società, di una società in eterno movimento, avrebbe potuto raccontare la verità. L'arte in Signorini è verità, e la verità è sempre scomoda e lontana dal potere. Dopo questa lunga premessa, possiamo presentare questo numero. Consci di tutto ciò che è stato detto sopra, ci siamo lanciati nell'ipotesi di vedere in Signorini un intellettuale, puro e semplice, le cui armi critiche sono state la penna e il pennello. Gli articoli di Maria Grazia Fantini, Lucrezia Caliani, Roberto Viale e di chi scrive queste righe, prendono in esame le occasioni di scrittura e di dibattito: il Caffè Michelangiolo, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo*, il ricordo di un'esperienza feconda, tradita, finita e irripetibile, la breve avventura del «Gazzettino delle arti del disegno» e lo *Zibaldone*, dove è stata raccolta tutta una vita d'impegno critico. Questi articoli restituiscono l'immagine di un critico impegnato, combattivo, interessato alla verità e agli ultimi, con un'idea salda e forte su che ruolo dovesse avere l'arte e l'artista nella società. Un'idea che oggi andrebbe recuperata e applicata anche con più vigore e consapevolezza, se non altro si eviterebbe di osannare *archistar*, feticci di un passato letto poco e male e infine molti palloni gonfiati, che per riempirsi d'aria parlano di arte salvifica e miracolosa, cadrebbero a terra accartocciandosi. Il ruolo che l'arte deve avere oggi è pitturare, scolpire, disegnare, costruire, installare quella lastra di vetro che divide: deve avere il coraggio di dire la verità, deve raccontare l'uomo per quello che è, non per quello che appare. Deve combattere il "grazioso in arte", il retorico, l'accademico e, con un atto sinceramente democratico, includere la periferia al centro, perché raccontare quella barriera di vetro significa contemporaneamente far crollare a pezzi l'ipocrisia che la sostiene. Allora ecco che nasce l'interesse per i soggetti pittorici lontani dalla retorica del centro e vicini alla verità della periferia. Ci raccontano di questo Damiano Primativo, Giulia Bloise, Chiara Lotti e Maria Cora Carraro. Quattro articoli che testimoniano l'ideologia perversa dietro alla volontà politica di "abbellire" Firenze espellendo dal centro gli ultimi per renderlo più decoroso (parola che traccia inevitabilmente un filo rosso con l'attualità), l'interesse per quelle periferie fiorentine in procinto di perdere la loro interezza in nome del progresso che sono la Piagentina, oggi irriconoscibile zona residenziale in riva all'Arno, e Settignano, che insieme alle esperienze liguri di Riomaggiore, hanno segnato la pittura di Signorini come rivelatrice di quella poesia del quotidiano, di quel senso del rusticano ante litteram. Infine, ci mostrano come l'interesse per raccontare senza filtri le vicende degli ultimi e degli esclusi si traduca in un'opera nota e fortunata come *La sala della Agitate*. In maniera del tutto casuale, dei quattro articoli "fuoripagina", due trattano incidentalmente la contrapposizione centro-periferia. Asia Simonetti, della redazione di Passaporto Futuro, ci parla del caso dei villaggi operai del nord Italia, mentre Umberto Sereni ci invita alla visione di un film, semisconosciuto, del regista armeno-russo Aristakisian, ambientato in un condominio fatiscente di Mosca. Abbiamo poi il piacere di pubblicare un abstract della tesi triennale di Alessandro Zampieri sull'iconografia boccaccesca di Semiramide e di collaborare con una realtà studentesca nata in seno al seminario di catalogazione dei beni culturali, che i professori Cristiano Giometti e Fulvio Cervini tengono per il corso magistrale in Storia dell'Arte all'Università di Firenze. Studenti che, con le loro forze, gestiscono la pagina *Schedaturalab*, ricordandoci che l'arte è democratica e sotto i nostri occhi quotidianamente - per questo hanno strutturato l'articolo attorno ad un tabernacolo -. Fanno da cornice a questo numero un ritratto fotografico di Telemaco Signorini che ricorda i ritratti-icona degli intellettuali tra Otto e Novecento e la sua opera più emblematica e discussa *L'alzaia*. Non proponiamo l'opera nella sua pienezza ma mostriamo una periferia dell'immagine, un dettaglio di genere nel quale però si racchiude tutta la poetica di Telemaco Signorini che abbiamo cercato di far emergere da questo numero: un'intellettuale impegnato che aveva avvertito l'andamento divisivo ed esclusivo della società, oggi irrimediabilmente suddivisa tra i pochi che popolano un centro, esclusivo, ed una periferia, un "*non luogo*", come la chiama Antonio Tabucchi, dove chi prova ad avvicinarsi al centro viene osservato da un'enorme lastra trasparente, come un manichino in vetrina.

Andrea Del Carria

bibliografia

in fondo

CONSULTATA E CONSIGLIATA

Balloni S. (a cura di), *Lo Zibaldone di Telemaco Signorini*, Livorno, Sillabe, 2008.

Balloni S. - Matteucci M. E. - Bietoletti S., *La Firenze di Giovanni e Telemaco Signorini*, San Casciano in Val di Pesa (Firenze), Marchesi Antinori, 2019.

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

Boccaccio G., *De mulieribus claris*, a cura di Zaccaria V., in Branca V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. X, Milano, Mondadori, 1967.

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

Cecchi E., *Signorini e la fortuna dell'Ottocento*, in «L'Italia letteraria», 1932.

Cerati C. - Berengo Gardin G., *Morire di classe*, Torino, Einaudi, 1969.

Cortesi L., *O Turati del mio cuore*, in *Cento anni di sinistra, vol. 1: Dalla scissione alla Resistenza*, supplemento a «La Repubblica» e «L'Espresso», 2021, p. 40.

De Grada R., *I macchiaioli e il loro tempo. 130 opere della Collezione Angiolini*, Milano, Silvana Editoriale d'Arte, 1963.

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

Fei S., *Firenze 1881-1888: la grande operazione urbanistica*, Roma, Officina, 1977.

Fortuna A. M., *Il Gazzettino delle Arti del Disegno di Diego Martelli*, Firenze, L. Gonnelli & Figli Editore, 1968.

Franchi A., *I Macchiaioli toscani con 111 illustrazioni*, Milano, Garzanti, 1945.

«Gazzettino delle Arti del Disegno», nn. 1-41, 26 gennaio - 7 dicembre 1867.

Gentilini G., *I Della Robbia: la scultura invetriata nel Rinascimento*, Firenze, Cantini, 1992

Gli anni di Piagentina. Natura e forma nell'arte dei Macchiaioli, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 30.09-8.12.1991), a cura di Matteucci G., Monti R., Sisi C. (et. al.), Firenze, Artificio, 1991, pp. 8-46.

I Macchiaioli. Arte italiana verso la modernità, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 26.10.2018-24.03.2019), a cura di Acidini Luchinat C. e Bertone V., Milano, 24 Ore Cultura, 2018.

Inghilleri P., *I luoghi che curano*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2021.

Ito A., *L'eroina che si pettina. Semiramide negli affreschi del castello della Manta a Saluzzo e nel De mulieribus claris*, in «Studi sul Boccaccio» 44, 2016, pp. 367-377.

Lo Zibaldone di Telemaco Signorini, a cura di Balloni S., Firenze, Ente Cassa di Risparmio di Firenze, 2008.

Marabottini A., *Lega e la scuola di Piagentina*, Roma, De Luca, 1984.

Marabottini A. - Quercioli V., *I Macchiaioli. Origine e affermazione della macchia 1856-1870*, Roma, De Luca, 2000.

Marquand A., *Giovanni Della Robbia*, Princeton, Princeton University Press, 1920.

Niccolai G. - Bertini F. - Del Carria A., *Storie di Caffè. Ricordi del Caffè Michelangiolo*, Firenze, Firenze Libri, 2014.

Ojetti U., *Telemaco Signorini*, Milano, Galleria Pesaro, 1930.

Parronchi A., *Scritti d'Arte di Diego Martelli*, in «L'Approdo», anno II, n. 1, gennaio-marzo 1953.

Parronchi A., *Disegni e impressioni dal vero di Telemaco Signorini e di altri pittori, con alcune incisioni di G. Fattori*, Firenze, Turati Arte, 1995.

Pesci U., *Firenze capitale (1865-1870)*, Firenze, Feltrinelli, 1988, p. 476. [Ripr. anast. dell'ed.: Firenze, Bemporad R., 1904].

Sica, *2: L'Ottocento*, in Sica P., *Storia dell'urbanistica*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 458-459.

Signorini T., *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo (1848-1866). Ricordi illustrati da 48 caricature tolte dai vecchi originali del tempo*, Firenze, Civelli, 1893.

Signorini T., *Zibaldone,* Firenze, Sillabe editore, 2008.

Signorini e il suo tempo, catalogo della mostra (Milano, Piazza Castello, 13-27.01.2011), a cura di Panconi T., Milano, Butterfly Institute Fine Art, 2011.

Somaré E., *Signorini*, Milano, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, 1926.

Spignoli T., *Caffè letterari a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2011.

Tabucchi A., *Gli zingari e il Rinascimento*, Firenze, Edizioni Piagge, 2019

Telemaco Signorini. Una retrospettiva, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 8.02-27.04.1997), Firenze, Artificio, 1997.

Telemaco Signorini: catalogo generale ragionato, a cura di Panconi T. e Angiolino L., Pistoia, Museo Archives Giovanni Boldini Macchiaioli, 2019.

Vanni M. - Cecchetto S. - Panconi T., *Signorini, Fattori, Lega e i Macchiaioli del Caffè Michelangiolo. Ribelli si nasce,* Lucca, Lu.C.C.A., 2014.

Vinca Masini L., *Telemaco Signorini*, Firenze, Edizioni d'arte il Fiorino, 1983.

Vitali L. (a cura di), *Lettere dei Macchiaioli,* Torino, Giulio Einaudi editore, 1953.

Zocca F. - Sisi C., *I Macchiaioli prima dell'Impressionismo*, Padova, Marsilio, 2003.

Žižek S., *La nuova lotta di classe: rifugiati, terrorismo e altri problemi coi vicini*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016

SITOGRAFIA

Aristakisyan A., *Mesto na Zemle. Un posto sulla terra*, in <https://www.youtube.com/watch?v=byt-tMeKG5A> (10.03.2021)

Dini F., *Poesia dei Macchiaioli*, in <http://www.archimagazine.com/rdini.htm> (13.03.2021).

Proudhon P.-J., *Du principe de l'art et de sa destination social*, in <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531603v.textelmage> (09.03.2021)

<https://www.memofonte.it/tematiche/scritti-darte-xix-xx-secolo/> (20.03.2021)

Per le miniature dell'articolo di Zampieri A.:

<http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_20_C_V> (16.03.2021)

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509080f/f25.item> (16.03.2021)

Convivio

Ex filanda di Modigliana
Via Don G.Verità
Modigliana (FC)
Settembre 2021

Donato Di Zio
Maurizio Callegarin
Diego Fulcheri
Henri Kandiyoti
Matt Liao
Lorenzo Lotti
Valerio Mirannalti
Lisette Solorzano
Alessandro Turoni
Antonio Quattrone

Evento collaterale alla mostra Dante. La visione dell'arte
1 aprile - 11 luglio 2021
Musei di San Domenico, Forlì

ACCADEMIA DEGLI INCAMMINATI

in collaborazione con:

FLORENCE BIENNALE | ART+DESIGN

noi

Se vuoi entrare a far parte degli autori di Noi Caffè Michelangiolo

inviaci un articolo di prova (max 3000 caratteri spazi inclusi) a noi@caffemichelangiolo.it Segui le pagine social per rimanere aggiornato sulle nostre iniziative

Caffè Michelangiolo @CMichelangiolo caffemichelangiolo

La Fondazione promuove la cultura

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

La Fondazione fa crescere la città

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

www.fondazionecassaravenna.it

FONDAZIONE CR FIRENZE

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

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

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

FONDAZIONE
CR FIRENZE

www.fondazionecrfirenze.it