

noi

Caffè Michelangiolo

__DICEMBRE 2024

__ANNO VII

__I MACCHIAIOLIE LA FOTOGRAFIA



NOI CAFFÈ MICHELANGIOLO
numero 14 anno VII - Dicembre 2024
Rivista semestrale

PUBBLICATA PER CONTO DI
Accademia degli Incamminati di Modigliana
Via dei Frati, 11 | 47015, Modigliana (FC)
www.accademiaincamminati.it

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

DIRETTORE \ Andrea Del Carria

SEGRETARIO DI REDAZIONE \ Giancallisto Mazzolini

REDAZIONE
Chiara Lotti
Marco Licari
Maria Grazia Fantini

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

GRAFICA
Chiara Lotti @fattori15_studio

STAMPA
Litografia Fabbri - Modigliana (FC) @litografia_fabbri

ISSN 2611 - 4089

SEGUICI E SCRIVICI

 Caffè Michelangiolo

 [caffemichelangiolo](https://www.instagram.com/caffemichelangiolo)

 noicaffemichelangiolo@gmail.com

SOMMARIO

INpagina

- 06** **Marta Spanò**
Affinità elettive al confine della
riproducibilità tecnica
- 14** **Emanuela Bruno**
Percezioni tra occhio e macchia
- 18** **Lorenzo Hofstetter**
Toscana d'argento, di ambra e di ferro
- 22** **Maddalena Lista**
Mario Nunes Vais
- 24** **Andrea Del Carria**
Contro le "pose"
- 28** **Jessica Corazzini**
Punti di vista di uno stesso cambiamento
- 32** **Chiara Lotti**
Nostalgia e lirismo

FUORIpagina

- 38** **Daniela Porcu**
Verde come cloruro basico di rame
- 40** **Daniele Ranieri**
I murali di Lizzano Pistoiese
- 42** **Simone De Nardis**
Il G7 della Cultura italiano
- 44** **Leonardo Colicigno**
Santa Maria a Greve di Scandicci

INfondo

- 50** **La redazione**
Bibliografia

In copertina: Mario Nunes Vais, *Lyda Borelli*, s.d. ©dati.beniculturali.it

A sinistra: Antonia Pozzi, *Pasturo*, luglio 1973, in *Nelle immagini l'anima*, Milano, Ancora, 2007

Nelle pagine successive: Archivio Alinari, *Camelia niponica tricolor*, 1880; *Rhododendrum longifolium*, 1880; *Pera "Beurre ducale"*, 1880; *Limoni di Sanremo*, 1880; *Pianta di lamponi*, 1880; *"Reinette de la Champagne"*, 1880; *Rhododendro dell'Himalaya*, 1880 in *Aspetti della fotografia toscana dell'Ottocento*, Firenze, Fratelli Alinari, 1976. La citazione è tratta da Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, p. 117.

N.B. Dove non espressamente dichiarato in didascalia, le fotografie sono di *Fotografo non identificato*. In alcuni articoli è stata inserita l'indicazione dell'archivio di provenienza poichè funzionale ad una maggiore comprensione del contenuto dell'articolo.



**ATTRAVERSO OGNUNA DI QUELLE IMMAGINI, INFAL-
LIBILMENTE, IO ANDAVO OLTRE L'IRREALTÀ DELLA
COSA RAFFIGURATA, ENTRAVO FOLLEMMENTE NELLO
SPETTACOLÒ, NELL'IMMAGINE, CINGENDO CON LE MIE
BRACCIA CIÒ CHE È MORTO, CIÒ CHE STA PER MORIRE,
PROPRIO COME NIETZSCHE QUANDO, IL 3 GENNAIO
1889, SI GETTÒ PIANGENDO AL COLLO DI UN CAVALLO
MARTORIATO: IMPAZZITO PER LA PIETÀ.**





INpagina

AFFINITÀ ELETTIVE AL CONFINE DELLA RIPRODUCIBILITÀ TECNICA

**Dell'incontro fra macchia e fotografia:
sperimentazioni per uno screenshot del reale**

di Marta Spanò

Scansionami per vedere
le foto a colori



Studio per due figure
maschili sedute, 1865-1870



«In tempi di dispute come i nostri nei quali tutto si presenta come fecondo interrogativo, occorre girare intorno alle cose ed osservarle da differenti punti di vista»¹.

È il 1826 quando Joseph Nicéphore Niépce realizza la prima fotografia², la fine del XIX secolo quando i fratelli Lumière misero a punto il proiettore cinematografico: la dicotomia tra sapere umanistico e sapere scientifico si assottiglia mentre l'Arte comincia a guardare, più o meno timidamente, a quella giovane invenzione che andava sviluppandosi e articolandosi nei suoi aspetti di medium autonomo, supporto tecnico e fonte di ispirazione per la creazione di nuove traiettorie della visione.

Dal canto suo «la macchia nacque nel 1853 [...]

coadiuvata dalla fotografia»⁴, ultima manifestazione di un processo evolutivo della tecnica, rivoluzione figlia di un'aura⁵ in decadenza, emblema di una crisi dello spirituale nell'arte e di una società divenente massa. Cambiamenti artistici, cambiamenti sociali abitanti di un Ottocento realista che dilaga in Europa dalla metà dello stesso secolo, verista in Italia naturalista in Francia, dai contorni positivisti e portatore di una concezione nuova dei rapporti fra uomo e natura, bisognoso di istituire articolazioni concettuali, riferimenti (referenti) scientifici in base ai quali ordinare (ripristinare) il senso del vero. Tale distanziamento critico da un superficiale rapporto con il reale, tipico dell'inerzia formale delle Accademie e l'«esigenza di un'articolazione concettuale della percezione»⁶, costituiscono il *rendez-vous* tra *macchia e fotografia*; un'affinità elettiva intrecciata dal *fil rouge* della poetica della luce: riferimento per eccellenza della cultura pittorica della prima, quintessenza della seconda⁷.

Riflettere su questo binomio vuol dire indagare una serie di rapporti, intraprendere un viaggio tra nozioni di fisiologia ottica, *revival* filosofici, teorie del colore, teorie della visione e tecniche artistiche, al punto da poter pensare che si abbia a che fare più con la storia della scienza che con la storia dell'arte ma «all things are delicately interconnected»⁸.

Indagini sul e del reale, macchia e fotografia, definiscono un linguaggio visivo con focus sui rap-



Studio di donna vista di spalle, 1865-1870 ca.

porti chiaroscurali (a scapito del dettaglio), affinché risultino valorizzati «alcuni aspetti del naturale che il semplice confronto visivo non poteva identificare con sufficiente esattezza conoscitiva»⁹. «Lo scompensamento visivo tra la realtà naturale e quella testimoniata dalle opere d'arte è tale da richiedere l'immediata messa a punto di uno strumento funzionale non solo a esigenze di ricerca scientifica, ma anche di ideazione estetica»¹⁰: la ricerca di un metodo empirico per restituire l'aspetto visivo del reale ha inizio. Questo perché le possibilità conoscitive dell'occhio umano non consentono una fedele riproduzione in pittura della qualità luminosa naturale; una consapevolezza che giunge alla ricerca macchiaiola (aggiornandola e portandola a maturazione) direttamente dagli studi di fisiologia ottica condotti da Jules Jamin e Herman von Helmholtz¹¹, conferme scientifiche di quell'elaborazione filosofica delle teorie sulla visione di matrice neokantiana: la pura visibilità¹². Secondo questa direzione, risulta evidente come i processi cognitivi giochino la loro



Anton Hautmann, Il prigioniero, 1860 ca., sulla cartoneratura in basso prove di colore di Banti



parte nella rielaborazione del dato percepito. Contestualmente, affinché si possa sciogliere il nodo fra acquisizione ed elaborazione dell'immagine, non è possibile prescindere dall'analisi dello stesso meccanismo percettivo: il fare arte si fa atto intellettuale che, attraverso lo specchio nero e la mente (l'anima) dell'artista, individua le modalità per un'adeguata restituzione del vero come della sua reale luminosità. Il contrasto fra macchie di colore e macchie di luce ri-salta con chiarezza allo sguardo grazie al *Claude glass*¹³, filtro che adatta e ritrasmette la luce solare schematizzandola entro i termini visivi del bianco e del nero, rendendo più facile e precisa l'individuazione dei toni alla vista¹⁴. «Il colore diviene struttura»¹⁵, i contorni che – prendendo in prestito le parole di Diego Martelli – «immaginiamo di vedere

[...] nelle cose, ma che in verità non vediamo»¹⁶ svaniscono: nella giustapposizione di macchie l'appropriata espressione formale del vero; la fotografia il logico sviluppo del "lessico dello specchio", quindi, il naturale raffinamento tecnico, scientificamente valido, in grado di rispondere con coerenza analitica alle necessità metodologiche dei macchiaioli. Questi, nella conduzione del loro lavoro pittorico si approciano, in maniera più o meno velata¹⁷, alla nuova Musa, sperimentandola soprattutto in relazione alle potenzialità tecniche (più che espressive) per soddisfare le esigenze figurative derivanti dalla formulazione della composizione. Pienamente partecipi della cultura del proprio tempo, leggermente in anticipo rispetto alle atmosfere impressioniste d'oltralpe, i pittori della macchia sono fra quelle personalità abitanti i circoli intellettuali in cui da metà Ottocento si andava discorrendo dell'esigenza di un'arte naturalista: da Parigi, al Granducato di Toscana, passando per Roma, dove la combinazione di atelier, Villa Medici e Caffè Greco (culla, dal 1848, della Scuola Romana di Fotografia¹⁸) contribuì senz'altro alla nascita e allo sviluppo di un ambiente fotografico macchiato di pittura¹⁹. Se Saverio Altamura – vicino agli ambienti fotografici già dagli anni Quaranta dell'Ottocento – fu tra coloro che riferirono al fiorentino Caffè Michelangiolo, come alla Società Promotrice di Belle Arti, le tendenze di Pari-



Modello in studio, 1865-1870

gi 1855 (*ton gris*²⁰ e fotografia), Vincenzo Cabianca, Giuseppe Abbati, Cristiano Banti e Telemaco Signorini i pittori che si macchiarono di luce; intanto, nelle Accademie andavano alzandosi barricate in difesa "delle Arti e degli Artisti"²¹.

Con la frequentazione degli studi dei fotografi fiorentini – testimoni i ritratti dei macchiaioli del Fondo Vitali²² – e sulla scorta dei codici visivi del realismo come delle declinazioni fotografiche di Constant Alexandre Famin, Eugène Cuvelier, Gustave Le Gray e Achille Quinet²³, i pionieri della macchia non si limitarono a essere "passivi" fruitori del catalogo iconografico costruito e offerto dalla nuova tecnologia (archivio Banti), piuttosto optarono per un uso concreto della stessa (occupata, contestualmente, nella ricerca di elementi estetico-formali autonomi) accanto allo specchio nero. Emblematici i *tableaux vivant* di Banti o le coloriture a olio che applica sulle riproduzioni di un suo disegno preparatorio: fotografie quali nuovi bozzetti, *bloc-notes* svuotati da ogni possibilità interpretativa del soggetto ma capaci (utili) a restituire un'anticipazione della forza (o meno) di quei valori di luce e composizione destinati all'opera pittorica. Un'attenzione agli effetti artistici percorre le coeve sperimentazioni di Cabianca: stampe fotografiche su carta salata (con disegni sul retro!) presenti nel suo archivio²⁴ rivelano un obiettivo amatoriale



Odoardo Borrani, Il richiamo del contingente, 1869



Donne in costume, 1870 ca.



Vincenzo Cabianca, Acquaiola a Palestrina, 1885-1890

intento a dipingere le forme di frammenti di vita; mentre acquerelli come *L'Acquaiola* (1880-1890) e *L'Acquaiola a Palestrina* (1885-1890) rendono esplicito l'uso di «modelli fotografici provenienti dai repertori in commercio» – scene di genere – «per trarne elementi figurativi da inserire nelle proprie composizioni pittoriche»²⁵. Analogamente farà Odoardo Borrani, fotografo di modelli per i suoi stessi dipinti (*Il richiamo del contingente*, 1869), assottigliando, in tal modo, il confine tra ideazione ed esecuzione, quindi, i "ruoli" entro i quali si volevano far giocare le due Arti. La nuova tecnologia quale componente, se non essenziale, quantomeno di riferimento nella formazione del dizionario pittorico degli artisti, strumento per libere sperimentazioni linguistiche e per la definizione, in Abbati, di nuovi punti di vista, percorsi da un equilibrio fra luci e volumi (*Il cortile del Bargello*, 1861-1862), che si avvale di tutto un gioco di diagonali – veri e propri tagli prospettici di più contemporanea espressione – lungo le quali l'occhio guizza, scandagliando ogni piano della visione (*Il camposanto di Pisa*, 1864): un'armonia formale e cromatica che trasforma in assoluto il quotidiano istante che viene immortalato, al punto che Martelli stesso dichiarava che «egli tentava in un tono più basso del vero di dare tutta intera la tonalità del vero, rendendosi così possibile ogni gradazione di passaggi per un trasporto matematico di proporzione fra le potenze coloranti della

luce e le combinazioni possibili della pittura»²⁶. Dal canto suo, Signorini, benché applicasse la quadrettatura ad alcune foto²⁷ – rimarcandone l'impiego meramente strumentale – attribuiva loro per lo più una funzione di memoria del proprio portato critico, culturale, artistico e personale; dei momenti in cui con Giulio de Gori andava discorrendo dell'«impostazione e scelta del momento 'creativo' dello scatto fotografico» mentre fissavano sulla carta sensibile brani di un'intima quotidianità (archivio Charles Fairfax Murray²⁸) che ritorna nel lirismo di *Bimbi al sole* (1860), nei valori compositivi di *Lezione di piano* (1868 ca.) o nell'inquadratura prospetticamente forzata dentro la quale passeggia *L'omino nel bosco* (1875 ca.). Dialoghi serrati e corrispondenze visive, «compresenza di codici visivi fotografici nel frasario pittorico»²⁹. Catturando le persone e i luoghi di una nazione nascente³⁰, piuttosto che le atmosfere di un privato intimo quotidiano, cambiano le regole del gioco: il corpo e la natura vengono indagati attraverso un obiettivo e la loro immagine catturata, impressa; un *modus operandi* che se da un lato può esser letto come filtro limite alla visione (un'onta per l'attività di pittore), dall'altro è un'effettiva e coerente estensione della stessa³¹, poiché attraverso l'immagine fotografica, l'occhio (e la mente) può indugiare sulla realtà, esaminarla fino a scoprire ogni macchia che la caratterizza. «La verità equilibrata dalla scienza»³², al punto che fra le pieghe realiste

Telemaco Signorini, Omino nel bosco, 1870 ca.



Giulio De Gori, Signorini nel giardino di villa De Gori, 1868 ca.



degli anni Sessanta spiccano, all'alba degli Ottanta, sfumature più naturaliste, fautrici di un'oggettività rappresentativa. Così, tra una mano che scatta e una che dipinge, avanza la riforma delle "vecchie" poetiche a favore di un'indagine obiettiva e impersonale. È il distaccato (disincantato) *reportage* del proprio tempo, il "vero" racconto condotto con metodo scientifico: da Émile Zola, Jules Bastien-Lepage e Pascal Dagnan-Bouveret in Francia fino a Giovanni Verga (con Luigi Capuana a guidarlo), Francesco Paolo Michetti e Arnaldo Ferraguti in Italia, l'("imparziale") immagine in bianco e nero come pietra angolare nella costruzione del quadro di realtà (sia esso scritto o dipinto).

Ma la fotografia è un'Arte, non solo un mestiere da re-legare al campo del mondo visibile e, di questo, se n'era accorto Giovanni Fattori, antagonista di una pittura coadiuvata dalla "scorciatoia" della macchina, difensore dell'espressione artistica autonoma della nuova tecnologia³³, portatrice dell'inevitabile questione, di benjaminiana teorizzazione³⁴, della riproducibilità tecnica dell'opera.

Sullo sfondo di uno Stato pre-post unità, l'attività di fotografi professionisti³⁵ sostenne le nuove teorie della pittura: dall'ampliamento del catalogo visivo, attraverso le riproduzioni, cui gli artisti attingevano ricercando nuovi spunti, alla documentazione (diffusione seriale) dell'arte. Rilevante la parte giocata dai Fratelli Alinari³⁶, capaci di introdurre «quell'insigne trovato della chimica e dell'ottica congiunte

insieme»³⁷ – moderandone l'effetto collaterale di cui sopra... almeno nelle sue fasi iniziali –, legati ai macchiaioli non solo per affinità ideologiche: professionalità e amicizia – e un po' di mecenatismo³⁸ – a cornice di questo rapporto, equilibrata oscillazione tra fotografia commerciale³⁹, perfezione tecnica e qualità espressiva, tra un'idea di lettura (creatività per ri-scoprire) e restituzione esatta (giusta resa) delle forme dei grandi maestri. Il mezzo fotografico al servizio della conoscenza senza privarsi di una cifra stilistica autonoma, semplice e chiara, mai casuale... e forse fu proprio lo *stile Alinari*⁴⁰ lo *switch* per accettare, in un paese come l'Italia, la nuova musa nell'Olimpo delle arti – o, se si vuole, la transizione verso un modo più tecnologico di guardare all'arte... –, complice, forse, anche l'influenza sulla loro fotografia di tutto il panorama artistico (italiano e non) che, dal mito in poi, andava dispiegandosi davanti alle loro lenti; compresa quella visione del mondo per macchie di chiari e di scuri che tanto ritorna nelle vedute di paesaggio maremmano eseguite da Leopoldo Alinari fra il 1856 e il 1863 – argomento certo degli incontri a Castiglioncello o al *Quartino*⁴¹. Naturale, per i pittori della macchia trovare negli Alinari (da Leopoldo a Vittorio, passando per Romualdo e Giuseppe) gli scatti che consegnarono alla storia le proprie opere, i collezionisti di Niccolò Cannicci, Eugenio Cecconi, Fattori (bozzetto per *l'Eccidio di Mantova*) e Silvestro Lega (*La Visita*), ma anche gli editori –

nella persona di Vittorio Alinari – dei primi saggi sul movimento; uno su tutti *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi*, di Anna Franchi⁴². Era il 1902. Serie fotografiche ufficiali, ritratto di un'epoca; serie fotografiche private, ritratto di vite quotidiane. Fattori, Martelli e Signorini, fra i soggetti di scatti più o meno formali che fissano il ricordo di rapporti personali fatti di confronto e condivisione: noti i ritratti di Fattori e del critico con la compagna Teresa Fabbrini, scattati nell'*atelier* in via Nazionale, così come le riproduzioni di opere fattoriane nei cataloghi commerciali degli Alinari già dal 1873; oppure le riprese del Ghetto fiorentino fornite a Signorini (1883) come suggerimenti visivi. Scambi che sancirono la fortuna di questi pittori e dai quali non vanno escluse le dinamiche del mercato dell'arte o il ruolo della Galleria Pisani, «un'attività di commercio artistico [...] di primissima importanza economica e culturale [...] generalmente ricordata per aver favorito la nuova pittura italiana della seconda metà del secolo, e in particolare i Macchiaioli»⁴³. «Nell'archivio fotografico Alinari [...] su molte delle lastre corrispondenti ai numeri inseriti nei loro cataloghi dal 1881 al 1896 sotto la rubrica "Dipinti moderni. Proprietà artistica" si legge l'indicazione "Firenze. Galleria Pisani"»⁴⁴, confermando non solo gli oggetti del commercio della galleria e gli anni d'interesse per le riproduzioni di scultura e pittura contemporanea ma, soprattutto, l'esistenza di rapporti serrati tra fotografi e gallerista, risolutivi per gli indirizzi culturali (professionali) dei primi.

Alinari e macchiaioli fra gli autori di una visione antierica e umana (mai scontata) del Risorgimento italiano e dei suoi mutamenti socio-culturali che contribuì alla definizione di un immaginario determinante un'identità nazionale. Nelle fotografie come nei dipinti il ritratto dettagliato e cangiante di un'epoca, di un periodo storico messo in scena dalla "settima arte" – il cinema – che, nel suo tendere oltre l'intrattenimento popolare, attinge al pozzo della macchia toscana (ma non solo) per la rappresentazione del secondo Ottocento: il gusto per la citazione pittorica⁴⁵ come tratto distintivo delle opere neorealiste di Luchino Visconti (*Senso*, 1954; *Il Gattopardo*, 1963), delle atmosfere di Mauro Bolognini (*La viaccia*, 1961) o delle vicende di *Tiburzi* dirette da Paolo Benvenuti (1996): ri-evocazioni contemporanee di un'Italia in bilico fra tradizione e progresso.

Giustapposizioni complementari di arti, avanzamenti tecnici⁴⁶, avvicinamento – spaziale e umano – delle cose in risposta alle esigenze della società. Il valore culturale dell'opera cede il passo al valore espositivo; per l'estetica tradizionale è crisi. E al tempo della macchia? Di certo la fotografia dispensò, per la prima volta, la mano da alcune incombenze artistiche – almeno nella fase *work in progress* dell'opera. Ma, come visto, fu anche il perfeziona-

mento tecnico-scientifico a sostegno delle ricerche macchiaiole, un raffinamento che non comportò il superamento dell'unicità nel momento della ricezione della riproduzione tecnica.

Quella fra macchia e fotografia, è un'affinità elettiva, un incontro inevitabile – ma non scontato! – lungo le traiettorie anti-accademiche: la ricerca di immagini colte dall'occhio anziché dalla mente le rende l'una il corrispettivo dell'altra; ognuna con la propria autonomia tecnico-espressiva, macchia e fotografia, essenza di un'epoca di frontiera, vanno intrecciando con razionale creatività le proprie potenzialità, restituendo opere complete echi sovversivi delle lezioni passate; opere in cui *l'hic et nunc*⁴⁷ conserva la sua piena autorità. L'aura è (ancora) intatta e ben di-mostrata è la capacità di essere complici: «l'esatta riproduzione del vero, per mezzo di linea e chiaroscuro non basta, inquantoché se tanto fosse sufficiente, la fotografia avrebbe ucciso la pittura [...]». Sembrò che una perfetta armonia delle parti col tutto potesse costituire l'insieme del bello»⁴⁸. Il tempo della "meditante attenzione" (concentrazione) esiste ancora, ieri come oggi nonostante «l'adeguamento della realtà alle masse e delle masse alla realtà»⁴⁹. A ognuno la facoltà di coglierlo.



Studio per figura di domestica, 1865-1870

¹ Martelli 1872, c. 287v.

² Nettamente in anticipo rispetto alla nascita ufficiale della fotografia, fissata all'inizio del 1839 per opera di Louis-Jacques-Mandé Daguerre, collega e prosecutore delle ricerche di Niépce, la cui immagine stabile genera da un perfezionamento del metodo litografico.

³ Nello stesso anno si tenne l'Esposizione universale di Parigi, una delle prime occasioni ufficiali di confronto fra pittori e fotografi di diverse nazionalità.

⁴ Maffioli 2008, p. 51.

⁵ Ovvero quelle idee di creatività e di genialità che contrassegnano la storia dell'espressione artistica, così costellata di singolarità irripetibili e dalle quali deriva il valore culturale dell'opera d'arte; si veda Hegel trad. it. di Garelli 2008.

⁶ Balloni 2008 (a), p. 18.

⁷ La teoria della macchia ritiene che l'immagine del reale sia costituita dal contrasto fra macchie di colore e di chiaroscuro. In altre parole, secondo i macchiaioli, la visione delle forme è data dalla luce per macchie, ovvero masse di colore accostate piuttosto che sovrapposte: i volumi sono così definiti da ampie zone cromatiche; si tratta della declinazione italiana della lezione realista impartita da Gustave Courbet, per ciò che riguarda temi e contenuti affrontati, e dalla corrente naturalista-paesaggista della Scuola di Barbizon (d'altronde il 1855 è anche l'anno d'esposizione dell'atelier del pittore al *Pavillon du Réalisme*, contrattare dell'Expo parigina, precursore dei *Salon des Refusés* - 1863 - come delle mostre impressioniste - dal 1874). Per quanto concerne la fotografia è sufficiente soffermarsi sull'etimologia della parola: dal greco antico *φῶς, phôs* "luce", e *-γραφία, graphè* "disegno, scrittura o disegnare, scrivere"; circa il termine di derivazione francese *photographie* e anglofono *photography*, *photo-* "foto" e *-graphy* "grafia", ovvero "scrittura/disegno con la luce" o "scrittura di luce". Si definisce in tal modo un «procedimento che, mediante processi chimico-fisici, permette di ottenere, servendosi di un apposito apparecchio (*macchina fotografica*), l'immagine di persone, oggetti, strutture, situazioni: una lastra o una pellicola trasparente rivestite di un'emulsione sensibile alla luce sono impressionate dalla luce riflessa dal soggetto attraverso l'obiettivo della macchina, e sono sviluppate ed eventualmente riprodotte su altro supporto di materiale fotosensibile per stampa a contatto o per ingrandimento». *Ad vocem Fotografia*, in «Vocabolario on line Treccani», <<https://www.treccani.it/vocabolario/fotografia/>> (09.10.2024).

⁸ Parafrasando uno dei testi che compongono i *Truisms* di Jenny Holzer (1977), a riprova di quel legame che soggiace alla storia di ogni cosa.

⁹ Balloni 2008 (a), p. 20.

¹⁰ Ivi, p. 24.

¹¹ J. Jamin, *L'optique et la peinture*, "Revue des Deux Mondes", 1857 (trad. it. "Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti del Disegno", 1859); H. von Helmholtz, *Handbuch der Physiologischen Optik (Manuale di ottica fisiologica)*, 1866. Analoghi per titolo ma soprattutto per le teorie espone, i due testi, presenti nella biblioteca di Diego Martelli (oggi conservati presso la fiorentina Biblioteca Marucelliana) indagano la fisiologia dell'occhio umano in relazione alla possibilità di sfruttarne le potenzialità nell'ambito dell'espressione artistica: la gamma cromatica della pittura non rispecchia quella della natura, i valori della luce divergono, la realtà della pittura si fa illusoria.

¹² Teoria che ha in Firenze la sua città natale e i genitori in Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand e Hans von Marées (in Toscana dal 1872), elaborata nell'ultimo quarto dell'Ottocento in relazione alle ricerche scientifiche di Helmholtz e diametralmente opposta al concetto platoniano di arte come *mimesis*



Giacomo Caneva, La pineta di Castel Fusano, 1852 ca.

(imitazione della natura). Le forme artistiche si costituiscono quale sviluppo spirituale dell'attività visiva, ne consegue che l'artista non riproduce il dato naturale bensì forme che hanno in se stesse la loro ragion d'essere e che sono portatrici di una funzione conoscitiva (piuttosto che imitativa) del reale: l'arte si fa espressione indipendente e pura, organizzata secondo i canoni della rappresentazione visiva propria di ogni artista. Una visione accolta da Benedetto Croce (*Teoria dell'arte come pura visibilità*, 1911) e che influenzò il Formalismo di Franz Wicckhoff, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin (di quest'ultimo *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, tradotto per la prima volta in italiano nel 1999).

¹³ Strumento ottico pre-fotografico consistente in uno specchio convesso annerito con il fumo (di qui "specchio nero") capace di esaltare i contrasti chiaroscurali. Il soprannome "specchio di Claude" o "*Claude glass*" lo deve a Claude Lorrain, pittore francese che per primo impiegò lo specchio nero come strumento per uno studio sistematico dei contrasti tonali e dei chiaroscuri del vero naturale; fine: un abbassamento generale e proporzionato della luminosità dei colori naturali (il c.d. *ton gris*, cifra della pittura della Scuola di Barbizon), ovviando in tal modo ai difetti della visione umana nella percezione del reale e restituendo, nella trasposizione pittorica, una coerenza strutturale e un senso di unità. L'impiego dello specchio nero derivò ai macchiaioli dall'artista Alexandre-Gabriel Decamps che, insieme a Édouard Manet e ai colleghi della Scuola di Barbizon, andava esplorando le potenzialità espressive del mezzo attraverso un confronto con le coeve fotografie di Eugène Cuvelier, Gustave Le Gray nella foresta di Fontainebleau.

¹⁴ Sul ruolo dello specchio nero e della sua funzione selettiva sullo spettro della luce solare e sulla percezione dei colori in generale, cfr. Balloni 2008 (b), pp. 32-35; si veda Goethe, Troncon 2014.

¹⁵ Monti 1995, p. 46.

¹⁶ Martelli, Boschetto 1952, p. 108.

¹⁷ «Sottintesi pudori e eccessivi timori di non vedere riconosciuta nell'opera pittorica la propria 'unicità creativa' portarono spesso molti pittori a non far emergere il loro eventuale utilizzo della fotografia, sia essa stata opera di altri oppure

momento di ricerca dello stesso artista» - Maffioli 2008, p. 37 - dando in tal senso manforte a tutte quelle posizioni contro l'autonomia creativa della fotografia che animavano il contemporaneo dibattito a riguardo: praticamente una crociata contro la nuova arte che in Charles Baudelaire trova uno dei principali sostenitori. Si veda Baudelaire 1859.

¹⁸ La Scuola Romana di Fotografia era promossa da personalità come Frédéric Flachéron, Alfred-Nicolas Normand, Eugène Constant, James Anderson e Giacomo Caneva.

¹⁹ Dall'intenzione di Federico Faruffini di fornire dei modelli, foto in cui il descrittivismo lascia spazio a una luce che definisce le forme come masse cromatiche in acceso contrasto (segno della libertà del dilettante), alle valutazioni di luce e composizione condotte sulle traduzioni fotografiche delle figure previste nel quadro di Bernardo Celentano, passando per le prove fotografiche di Caneva, apprezzate e impiegate come materiale di studio dai colleghi pittori per le pose istantanee e il naturalismo dei paesaggi.

²⁰ Vedi nota 12.

²¹ Come a Parigi con Baudelaire, anche a Firenze gli ambienti accademici, sostenitori del primato delle Arti (pittura *in primis*), si persero in invettive contro la fotografia e le sue autonomie linguistico-creative. Si veda Cosci 1858.

²² Lamberto Vitali, il cui fondo è oggi conservato alla Biblioteca Marucelliana di Firenze (BMF), affiancò alla raccolta delle lettere dei macchiaioli quella delle fotografie. Esemplari le acquisizioni degli archivi Signorini e Cecioni. Cfr. Angeli 2008.

²³ Tutti fotografi vicini alla Scuola di Barbizon.

²⁴ Fondo fotografico composto da stampe di periodo e autori differenti, conservato presso il Nuovo Archivio dei macchiaioli a Livorno, consultabile online al seguente link: <<http://www.macchiaioli.it/>>.

²⁵ Maffioli 2008, p. 48.

²⁶ Martelli, Boschetto 1952, pp. 220-221.

²⁷ Fotografo non identificato, *Figura femminile con brocca*, 1860 ca. (BMF, Fondo Vitali 8.01); A. Hautmann, *Piazza di paese toscano non identificato*, 1860 ca. (BMF, Fondo Vitali 8.02).

²⁸ Charles Fairfax Murray, artista e collezionista inglese con base a Siena e Firenze e che, probabilmente, ricevette dallo

stesso de Gori un *corpus* fotografico di 29 immagini in quanto frequentatore della sua tenuta nel senese. Cfr. Tucker 2008.

²⁹ Maffioli 2008, p. 49.

³⁰ Da non dimenticare il diretto e attivo coinvolgimento di molti macchiaioli (fra cui Federico Zandomenoghi, Abbati, Raffaello Sernesi) nella costituzione del nuovo stato nazionale.

³¹ Un'estensione sensoriale, da intendersi come estensione del corpo in senso spaziale, e un potenziamento della capacità naturali; si veda McLuhan 1964.

³² In originale: «c'est la vérité s'équilibrant avec la science». Castagnary 1892, I, p. 105.

³³ Cfr. Fattori, Dini, Dini 1997, p. 507.

³⁴ Cfr. Benjamin, Valagussa 2014. Famoso saggio sulla filosofia della crisi dell'arte e di una teoria delle nuove Muse, fotografia e cinema.

³⁵ Arrivata con un po' di ritardo, l'invenzione di Niépce e Daguerre contribuì alla creazione di un clima positivista, quindi sperimentale, in tutta la Toscana: di qui l'avvio dell'attività Alinari come di altre ditte. A titolo esemplificativo: Hautman, Schemboche, i Brogi, Bettini, Bernoud, Semplicini; i fratelli Anderson a Roma e Sommer a Napoli.

³⁶ Si veda *Gli Alinari* 1977.

³⁷ Selvatico 1859, p. 337.

³⁸ Caratteristica di Casa Alinari ai tempi di Vittorio: all'alba del Novecento, non solo finanzia il *Secondo congresso fotografico italiano* tenutosi a Firenze, ma anche l'attività dei macchiaioli.

³⁹ «Il criterio delle loro scelte rimane quello della notorietà o del prestigio degli oggetti da fotografare, il solo che poteva garantire un sicuro commercio alle immagini riprodotte». Ferretti, Conti, Valletti 1977, p. 185.

⁴⁰ Indubbiamente influenzato delle opere viste agli Uffizi, in Palazzo Vecchio o in altri musei e città, così come della ritrattistica rinascimentale o delle poetiche divisioniste (Pellizza da Volpedo), realiste e veriste (macchiaioli) che percorrono il XIX secolo.

⁴¹ Casa Martelli così come la villa degli Alinari a Fiesole (il *Quartino*), costituivano i punti di ritrovo per l'*entourage* culturale del tempo insieme alla casa-azienda dei fotografi al civico 8 della fiorentina via Nazionale. Il soggiorno degli Alinari a Castiglioncello trova, fra l'altro, conferma in una lettera del marzo 1866 e in quattro fotografie.

⁴² Anna Franchi fu scrittrice e giornalista d'arte (Livorno 1867 - Milano 1954); cfr. De Troja 2016; Suggi 2020. Alla pubblicazione del 1902 seguirono, sempre in collaborazione con Alinari, *Giovanni Fattori. Studio biografico* (1910), *Esposizione retrospettiva della Società di Belle Arti in Firenze 1910* (1911), *Domenico Morelli* (1913), *35 riproduzioni di opere di Giovanni Fattori della raccolta lasciata in eredità Malesci con prefazione di A. Cecconi* (1914).

⁴³ Ferretti, Conti, Valletti 1977, p. 190.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ A inaugurarla è *La kermesse héroïque* (1935) di Jacques Feyder, rivisitazione della pittura fiamminga nel fasto delle scenografie e nell'effetto pittorico.

⁴⁶ Per avanzamenti tecnici intendiamo in particolare l'impiego di miscele ortocromatiche che consentì, sul finire del secolo, il superamento dei limiti di fedeltà dinanzi a quadri o affreschi, ossia davanti al colore: prima dell'ortocromatica le preparazioni sensibili non riuscivano a restituire altro che la scala di grigi.

⁴⁷ L'esistenza irripetibile, concetto base dell'autenticità di un prodotto artistico, quindi la singolarità del suo apparire.

⁴⁸ Martelli 1872, c. 283.

⁴⁹ Benjamin, Valagussa 2014, p. 11.

PERCEZIONI TRA OCCHIO E MACCHIA

Il realismo pittorico e la fotografia

di Emanuela Bruno



Scansionami per vedere
le foto a colori



Cristiano Banti, Contadinella sulla terrazza, 1880 ca.

I macchiaioli, che a partire dal 1855 – anno dell'Esposizione Universale di Parigi – iniziano a sperimentare lo specchio nero e la fotografia, partecipando all'ambiente fotografico fiorentino sia negli incontri avvenuti presso il Caffè Michelangiolo e la Società Promotrice di Belle Arti, sia in occasione dell'Esposizione Nazionale tenutasi a Firenze nel 1861, frequentando anche gli atelier dei fotografi

fiorentini¹. Il rapporto decennale con i Fratelli Alinari e il rinvenimento di 195 stampe fotografiche su carta all'albumina (circa 100x150 mm), testimoniano come la fotografia sia per i macchiaioli un riferimento nella loro formazione visiva e uno stimolo a sperimentare nuovi mezzi espressivi, per conoscere e approfondire le infinite sfaccettature della realtà. Questa simbiosi tra sguardo visivo del pittore e del fotografo si consolida anche per coloro che apparentemente ne rimasero più disincantati², come ad esempio Giovanni Fattori³.

Il *ton gris* e l'utilizzo dello specchio nero⁴ concorrono a maturare l'ottica di una nuova percezione del reale nelle varie scuole realiste italiane; novità importate dalla Francia, in modo particolare da Saverio Altamura⁵, delle quali una delle caratteristiche era «la calma tonalità grigio ferro»⁶. Questo tipo di modulazione formale dipende «dall'impiego dello specchio scuro normalizzato nei suoi risultati dalla traduzione pittorica del principio fotografico per cui il collodio tende a trasformare in grigio la variazione dei bianchi»⁷.

I macchiaioli, secondo quanto intuito Silvio Balloni, considerano la fotografia come un raffinamento tecnico, dopo l'utilizzo del *ton gris*, verso la loro ricerca di una pittura desunta da premesse intellettuali; la percepiscono come «l'unico sviluppo logico della definizione lessicale generata dallo specchio»⁸. La fotografia sarebbe stata intesa, allora, come una vera e propria «norma in sviluppo» nella storia della percezione visiva: «rivelandosi un espediente in grado di aiutare i nostri pittori nella trasposizione [...] dell'immediatezza sensitiva che qualifica il momento della percezione [...]»; l'astrazione artificiale dei valori cromatici dal plesso dei colori desunti nella normale attività percettiva [...] isola quegli elementi portanti dell'immagine che l'artista in condizioni normali decifra con difficoltà, aiutando i pittori a far reagire i volumi nello spazio mediante l'intensificazione della densità dei contrasti tonali, i quali risultano oggetto di una sofisticata alterazio-

CAFFÈ MICHELANGIOLO



Giulio De Gori, Scene di genere con bambini nei dintorni di Marciano, 1868 ca.

ne concettuale. La fotografia inoltre attua una forma di convenzionalismo estetico che, a differenza del disegno, conserva la qualità ottica dell'istante in cui si realizza la visione, ponendo in evidenza nell'immagine la qualità spaziale dei volumi, che i Macchiaioli intendevano accentuare per colmare le lacune dell'arte accademica⁹.

La «traduzione empiristica della teoria kantiana della conoscenza»¹⁰ praticata in quegli stessi anni da fisiologi positivisti, si incrocia a Firenze con la presenza dei teorici della pura visibilità: Konrad Fiedler e Adolf von Hildebrand. Le teorie sulla contemplazione produttiva e sulla visione «come individualità creativa che si organizza in criteri formalistici ordinati e necessari nella loro provvisorietà storica, elaborate a stretto contatto con la sperimentazione scientifica di Hermann von Helmholtz [...], presentano molti punti in comune con le riflessioni sviluppate dai teorici dell'entourage macchiaioli, prima fra tutte la necessità di considerare l'attività artistica pura da ogni scopo estrinseco alla sua natura»¹¹. Fiedler stesso dirà che principio e fine dell'arte è: «la creazione di forme che solo per

lei raggiungono l'esistenza [...]. L'arte fa la sua necessaria apparizione proprio come la scienza, nel momento in cui l'uomo è costretto a creare il mondo alla propria coscienza conoscitiva [...] e per produzione artistica non potrà intendersi altro che il processo di creazione del mondo nella e per la coscienza umana»¹². Ciò che accomuna, quindi, i macchiaioli, Hildebrand e Fiedler è «la fondamentale importanza attribuita all'attività dell'occhio nell'articolazione del significato, e la conseguente stratificazione del mezzo visivo che pone il problema del rapporto tra acquisizione e elaborazione dell'immagine, per cui si rende necessaria l'analisi del «meccanismo» percettivo, ovvero del modo col quale le cose entrano nella coscienza attraverso un processo di matrice coscienziale»¹³.

Queste argomentazioni troveranno anche una base prettamente scientifica attraverso l'opera di Jules Jamin *L'Optique et la peinture* del 1857¹⁴. Egli sosteneva che i colori in pittura sono meno brillanti dei corpi illuminati: «l'imitazione artistica è regolata sulla gradazione delle differenze di luminosità, e non su luminosità assolute [...] l'artista non può co-

piare la natura, ma deve necessariamente tradurla in analogie»¹⁵. Lo stesso Helmholtz sottolineerà – in un suo scritto dal medesimo titolo di quello di Jamin – la profonda differenza qualitativa tra i colori della natura e i pigmenti pittorici. I macchiaioli, che traggono spunto e intuizione da tutto questo contesto filosofico-scientifico, utilizzano lo specchio nero attraverso il quale i valori tonali sono diversi da quelli naturali. Sarà, quindi, proprio la limitatezza conoscitiva dell'occhio umano e la differenza visiva tra la realtà e un'opera d'arte che richiederà la presenza di uno strumento – la fotografia appunto – per sopperire all'illusorietà della realtà presentata in molti quadri¹⁶.

Una differenza sostanziale è che se Helmholtz insiste sull'aspetto convenzionale del colore, Martelli indica «la natura artificiale delle possibilità percettive dell'occhio relativamente ai contorni naturali trasposti in pittura mediante la tecnica del disegno, rimanendo anch'egli entro una concezione della pittura come restituzione 'adattata' del reale, se non interamente circa i valori della luce, che gli impressionisti attraverso il loro aggiornamento sulle ricerche scientifiche più avanzate hanno saputo riprodurre con un largo margine di approssimazione, certamente circa lo strumento ricavato dei



Sulla via di Settignano, 1870 ca.



Cristiano Banti, Modelle in posa in studio, 1880 ca.

contorni disegnativi, percepiti dall'occhio ma dimostrati esser completamente assenti in natura dalla sperimentazione scientifica coeva»¹⁷. Infatti, Martelli definisce tale corrente artistica non soltanto una rivoluzione del pensiero, ma anche «una rivoluzione fisiologica nell'occhio umano [...], l'impressione reale, che danno all'occhio le cose, è una impressione di colore: [...] noi non vediamo i contorni di tutte le forme, ma solamente i colori di queste forme [...]. Il disegno [...] è l'espressione matematica delle quantità [...] è l'astrattezza delle forme, di cui considera i limiti e le proiezioni, prescindendo dalla luce che le involupa e dal colore che le riveste»¹⁸. La fotografia, negli anni delle prime sperimentazioni della «macchia», si pone «quale filtro conoscitivo atto alla depurazione logica dei fondamenti stereometrici della figura, evidenziando, quasi magicamente, quelle masse di estensione chiaroscurale che il nostro occhio in condizioni normali non percepisce e anzi ingloba nelle maglie artificiali del disegno»¹⁹.

Dati questi assunti tra il rapporto dei macchiaioli con la fotografia e la diversa percezione tra pittura e realtà e tra occhio e macchina, in che matrice positivista possiamo inquadrare il realismo dei pittori toscani?

Qui interviene magistralmente Del Bravo, aprendo un'ipotesi interpretativa circa il tipo di orientamento macchiaiolo: se riteniamo le loro opere «positive» per analisi della percezione, dell'ambiente e della storia più vicini – i costumi semplici ereditati dalla Restaurazione, interni di abitazioni o di monumen-

ti con qualche semplice abitatore, finestre aperte etc. – e per l'analisi della tradizione figurativa, esse sono in linea con l'etica scientifica, anche se «il positivismo critico prendeva le distanze da quella «concezione troppo concreta del vero», che si esprimeva nell'armonia, nella contemplazione placida, nella fede nella tradizione anche di lingua figurativa [...]. D'altra parte, alcuni caratteri persistenti del paesaggio e dei costumi proprio fiorentini, intorno al 1860 si trovavano ad essere consoni allo spirito internazionalmente più avanzato, quello critico»²⁰. Se, continua Del Bravo, considerassimo la pittura dei macchiaioli come una forma di critica, bisognerà allora distinguere tra i suoi precedenti e l'oggetto della sua applicazione: «i suoi precedenti saranno dunque l'analisi tedesca post-hegeliana, la sua diffusione in Francia e in Italia, e in parte i giovani pittori tedeschi e francesi che partecipavano di questo clima già prima del '60; mentre, oltre alle vedute romantiche, anche opere di coloristi più anziani, i così detto «realisti», potranno, apparirci solo l'oggetto del suo distaccato esame»²¹.

In definitiva, secondo questo ragionamento/ipotesi, il carattere sostanziale dei macchiaioli verrebbe fatto derivare da quella critica tedesca che ricerca soddisfazione nel metodo analitico senza presunzione di definire verità, una «fede nell'analisi e nella perfettibilità indefinite»²².

¹ Celebri i ritratti collezionati da Lamberto Vitali e recuperati con l'acquisto di una parte degli epistolari di Telemaco Signorini e Adriano Cecioni. Il fotografo più frequente di queste immagini è Anton Hautmann. Cfr. Maffioli 2008, pp. 43-44.

² Cfr. Ivi, pp. 47-50.

³ Cfr. Marchioni 2008, pp. 67-68.

⁴ Cfr. Balloni 2008 (b), pp. 32-35.

⁵ «Fu lui che [...] cominciò a parlare del ton gris, allora di moda a Parigi e tutti a bocca aperta ad ascoltarlo prima, ed a seguirlo poi per la via indicata, aiutandosi con lo specchio nero, che decorando il variopinto aspetto della natura permette di afferrare più prontamente la tonalità del chiaroscuro, la macchia». Martelli, Boschetto 1952, p. 204.

⁶ Ivi, p. 207.

⁷ Balloni 2008 (a), p. 18.

⁸ Ivi, p. 19.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Cfr. Del Bravo 1985, p. 280 nota 41.

¹¹ Balloni 2008 (a), p. 21.

¹² *La critica d'arte moderna* 1949, pp. 55-58.

¹³ Balloni 2008 (a), p. 21.

¹⁴ Si veda Jamin 1857.

¹⁵ Del Bravo 1985, p. 280.

¹⁶ Discorso analogo seppur «diverso» verrà affrontato anche nella fenomenologia di Husserl per quanto riguarda il rapporto tra un oggetto reale e la sua immagine, e nel campo pittorico nella riflessione artistica di Magritte.

¹⁷ Balloni 2008 (a), p. 25.

¹⁸ Martelli, Boschetto 1952, pp. 106-107.

¹⁹ Balloni 2008 (a), p. 27.

²⁰ Del Bravo 1985, p. 281.

²¹ Ivi, p. 282.

²² Ivi, p. 284.

TOSCANA D'ARGENTO, DI AMBRA E DI FERRO

Rilettura della mostra "Aspetti della fotografia toscana dell'Ottocento"

di Lorenzo Hofstetter



Scansionami per vedere
le foto a colori



Fra la primavera e l'estate del 1976, Firenze assiste all'apertura di due importanti mostre: da un lato *I Macchiaioli* tenutasi a Forte Belvedere; dall'altro *Aspetti della fotografia toscana dell'Ottocento* organizzata nella storica sede dei Fratelli Alinari in via Nazionale. I ponti concettuali fra le due manifestazioni sono molteplici, come attesta lo stesso saggio introduttivo al catalogo della seconda, scritto da Fernando Tempesti.



Archivio Alinari, L'ascensione in pallone di Mr. Fuhkers, 1884

Prima di tentare una sintesi dell'interessante contributo di Tempesti – che ci permetterà di fare qualche riflessione sulla storia della fotografia toscana nel XIX secolo e sui suoi rapporti con la pittura di macchia – può essere utile riportare un piccolo fatto, coevo alle due mostre, che riguarda in generale lo stato della fotografia nell'Italia dell'epoca. Infatti, negli stessi giorni in cui i fiorentini potevano tuffarsi nell'immaginario dei macchiaioli e degli Alinari, qualsiasi fotoamatore incappava, molto probabilmente, in un manifesto pubblicitario che tappezzava ogni negozio di fotografia presente in città. Si trattava di un bando per prendere parte al primo *Catalogo dei fotografi italiani*: presentando sino a un massimo di venti fotografie, il candidato avrebbe potuto sostenere un esame sulle medesime, pagare una quota e, quindi, figurare ufficialmente come fotografo professionista. Un'iniziativa che Ando Gilardi definisce «triste operazione di rastrellamento delle vanità e delle frustrazioni di tanti poveri infelici, alla ricerca di una qualifica professionale»¹. Nella Firenze del 1976, insomma, la fotografia era un fatto talmente inflazionato da prestarsi addirittura a facili giri di lucro! Del resto, una volta divenuta passatempo di massa, non poteva che essere così. Ma c'era stato un tempo in cui, al contrario, la fotografia aveva mantenuto un'aura tutt'altro che popolare, ponendosi come l'avanguardia di una borghesia in ascesa trionfale, sicura delle proprie istanze positiviste e dell'invincibilità della propria tecnica. E di quella stagione, in effetti, era stata protagonista anche la Toscana, dapprima in epoca granducale, poi, soprattutto, nei primi decenni postunitari.

I materiali esposti nella mostra, consistenti in una serie di fotografie e negativi estratti dall'archivio Alinari, coprono un arco di tempo che va dalla

metà agli ultimi anni dell'Ottocento. L'approccio della mostra risulta evidente fin dall'attenta selezione delle foto, che lo stesso Tempesti non esita a osservare. Se, infatti, non mancano le attestazioni tipiche della prima e della seconda generazione Alinari (come i ritratti, le scene di vita, le esercitazioni militari, i "piccoli mestieri", le vedute di città e di campagna), a saltare all'occhio è l'ingombrante esclusione di uno fra i generi più caratteristici del marchio fiorentino: vale a dire quello dei monumenti architettonici e delle opere d'arte, quegli stessi *embrioni storici* risultato della *traduzione fotografica*² che tanta importanza avrebbero avuto nell'ascesa della ditta Alinari da semplice laboratorio a vera e propria industria moderna. A partire dalla fondazione dell'azienda nel 1854, a opera dei fratelli Romualdo, Leopoldo e Giuseppe, gli Alinari accolgono senza problemi tutte le istanze più ottimistiche sulle possibilità dello strumento fotografico. Del resto, la precocità di ricezione delle tecniche fotografiche in Toscana è stata troppo spesso sottovalutata. Certo, il contesto socioculturale entro cui si sviluppano le officine Alinari rappresenta fin da

principio un terreno fertile per la messa a punto di sensibilità tipicamente fotografiche, che, al contempo, non rinunciano a intrattenere un rapporto privilegiato con le altre – e più antiche – arti figurative. *L'annus mirabilis*, in tal senso, deve essere leggermente anticipato a una quindicina di anni prima. Il 1839, infatti, segna uno spartiacque vero e proprio: se il 19 agosto Daguerre presenta al pubblico parigino i procedimenti chimici e le diverse fasi necessarie per fissare le immagini su lastra d'argento, soltanto due settimane dopo si inauguravano le prime sperimentazioni del metodo anche all'Imperiale e Reale Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze. Protagonista degli esperimenti è il professor Tito Puliti, che già il 2 settembre di quell'anno affermava di aver ottenuto risultati significativi.

Non è questa la sede per indagare le origini della fotografia, la cui scoperta si attribuisce ora a Thomas Wedgwood (1802), ora a Nicéphore Niépce (1826) ora a William Henry Fox Talbot (1835) e a Daguerre. Ai fini della rilettura del testo di Tempesti, piuttosto, può essere interessante capire i rapporti fra il nuovo medium fotografico e la pittura. Un testo che offre



Biagi, Lavandaie sulle rive dell'Arno oltre la Zecca, 1890 ca.

delle suggestioni interessanti, a questo riguardo, è *Prima della fotografia* di Peter Galassi (1981), che prende le mosse proprio da quel 1839 che avrebbe segnato un punto di non ritorno. La fotografia, lungi dall'essere semplicemente una scoperta tecnica, non fu «la piccola bastarda che la scienza abbandona all'uscio dell'arte, bensì una figlia legittima della tradizione pittorica occidentale»³. La fotografia non giunse come una tempesta imprevedibile, capace di guastare lo status della pittura, ma, al contrario, se ne servì per costruirsi un'identità. La fotografia e la pittura del XIX secolo sono per Galassi il frutto di una grande trasformazione delle prospettive artistiche, due declinazioni dello stesso fenomeno: a partire dall'invenzione duecentesca della prospettiva lineare, gli artisti avrebbero perseguito per secoli una strategia espressiva che sapesse conciliare immediatezza e relatività dell'esperienza visiva, fino a giungere – a cavallo fra XVIII e XIX secolo – a valutare proprio le immagini colte dall'occhio, piuttosto che composte dalla mente. Galassi fa in modo di mostrare come la mentalità artistica del tardo Settecento fosse già, in sé e per sé, “proto-fotografica”. Analizzando una quarantina di quadri e disegni realizzati nel mezzo secolo precedente al 1839, Galassi dimostra i nessi fra fotografia e pittori quali Jean-Baptiste Camille Corot, John Constable,



Foto Trentacoste, Fattori, 1901-1902



Archivio Corsini, Cacciatore in Maremma

John Linnell e Jean-Auguste-Dominique Ingres. Un sintomo evidente della sensibilità ottocentesca, destinata a esprimersi successivamente attraverso il mezzo fotografico, è la pittura a olio di bozzetti di paesaggio, di cui Corot sarebbe stato un maestro; un genere di raffigurazione che nei primi decenni del secolo conobbe una popolarità senza precedenti, il cui valore di ricerca è espresso al meglio da Constable quando dice che la pittura è «una scienza» e dovrebbe essere praticata «come una ricerca delle leggi naturali»⁴. A cambiare, nei decenni che precedono la grande svolta di Daguerre, è quindi la sintassi stessa dell'arte, che da volta all'universale e all'immutabile finisce per ripiegarsi sul singolare, sul contingente. Si confronti, in questo senso, lo *Studio di nuvole e alberi* di Constable (1821) con lo *Studio di nuvole* degli Alinari (1900): uno studio riferito a una precisa parte del reale, il cielo, che tuttavia viene qui approfondito attraverso il romantico abbassamento della linea d'orizzonte.

Ma torniamo al Tempesti e alla mostra, mostra che l'autore stesso vorrebbe «povera, senza eroiche ambizioni»⁵. Concentrandosi sugli ultimi decenni dell'Ottocento, l'esposizione è cosciente di non offrire appigli all'alimentazione di un *epos*, alla “legenda aurea” dei pionieri della fotografia. Al contrario: mostra il lato meno eroico, artigianale e addirittura mercenario, della produzione Alinari. Sviluppata a seguito dell'esperienza di Leopoldo Alinari nell'officina del calcografo Giuseppe Bardi, l'azienda si muove dapprima in una dimensione quasi domestica – il primo laboratorio di via Cornina –, per poi evolversi in un grande opificio situato in via Nazionale. A fare da protagonisti indiscussi di questa fase, nell'economia della mostra, sono i ritratti. Certo, non siamo di fronte alla capacità introspettiva di Nadar – «qualche persona c'è, mancano se mai, anche dei notabili, proprio le *identità*»⁶ –, ma sussistono elementi interessanti. E, soprattutto, non mancano i nostri macchiaioli, che si fanno ritrarre a più riprese dagli Alinari. Tempesti, comun-



Archivio Alinari, Un'insenatura dell'Arno a Rovezzano

que, ci mette subito in guardia: scambiare le fotografie raffiguranti un Fattori o un Signorini per un indizio di affinità intellettuale potrebbe essere un errore. Di legami stretti, fra pittori e fotografi, ce ne sono. Qualcuno, addirittura, è agli atti come una certezza; valga ad esempio la foto quadrettata usata da Signorini per il suo *L'omino nel bosco*. Ma a parte tali casi – assai rari –, Tempesti preferisce parlare di «casti amori»⁷: molte possono sembrare le analogie e le assonanze di superficie, ma la sensibilità borghese degli Alinari non può (e non deve) fondersi artificialmente col «pessimismo tardo contadino» e con le «timide intenzioni borghesi»⁸ dei macchiaioli. Citando Tempesti: «in queste fotografie in genere si

vive meglio, con maggiori comodità e con meno angoscia e sgomento, che nella pittura di macchia»⁹. A separare irreversibilmente i due mondi, inoltre, concorre un'assai diversa percezione delle classi lavoratrici e della loro esistenza. Il gusto tipicamente borghese per il dettaglio pittoresco, infatti, ha ben poco da spartire con i miti pittori “effettisti”. Se di legami si deve parlare, al limite, è necessario concentrarsi sulle vedute, di città e non solo. Molte sono le testimonianze fotografiche di Firenze, ma ancora di più sono quelle di universi paralleli, esterni al capoluogo e alla sua atmosfera. Osservando gli ariosi paesaggi versiliani e liguri, oppure le tenere rappresentazioni di una Maremma ormai estinta, è difficile non pensare ai macchiaioli e alle loro Cinque Terre, ai “riposi maremmani” di Giovanni Fattori.

¹ Gilardi 2000, p. 199.

² Ferretti, Conti, Valletti 1977, p. 119. La citazione è di Luigi Travalloni.

³ Galassi 1989, *Introduzione*.

⁴ Ivi, p. 38.

⁵ *Aspetti della fotografia* 1976, p. 14.

⁶ Ivi, p. 10.

⁷ Ivi, p. 12.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.



Foto Borgiotti, Giovanni Boldini e Cristiano Banti, s.d.

Un "dilettante" tra naturalismo e macchiaiolo

di Maddalena Lista

Scansionami per vedere
le foto a colori



Leopoldo Fregoli, attore e trasformista, 1892

L'enorme quantità di fotografie mostra una sorta d'intento classificatorio di luoghi e, soprattutto, personaggi dell'epoca in cui visse. Tra i generi da lui sperimentati troviamo scorci urbani, scene di vita di strada, feste pubbliche e processioni, gare sportive, parate ed esercitazioni militari, scatti nella sua tenuta di campagna con ritratti di famiglia: fotografie che testimoniano la volontà di collezionare immagini di eventi d'ogni genere. I personaggi e le ambientazioni nelle sue vedute sono colti in modo estremamente naturale, tale da far pensare in alcuni casi alle opere di Silvestro Lega. In particolare nei soggetti domestici, come ad esempio i ritratti di famiglia, l'armonia della composizione, la sorprendente naturalezza e l'affettuosa quotidianità dei soggetti conducono ad una sensibilità macchiaiola.

Successivamente, col maturare di un'inclinazione più profonda verso il mondo del ritratto, consegue un successo tale che farsi ritrarre da Nunes Vais diviene una moda e davanti al suo obiettivo posano una serie di personaggi di rilievo del mondo della cultura e della politica di allora¹. L'aspetto innovativo dei suoi ritratti risiede nello stile austero, nel taglio abbastanza ravvicinato, nei meditati rapporti chiaroscurali e nella semplicità della sala di posa, quasi sempre priva di oggetti d'arredo. Nunes Vais si limita ad eseguire gli scatti, affidando sempre lo sviluppo e la stampa a laboratori fiorentini; amava, infatti, definirsi dilettante e lavorava solo per il proprio piacere, senza retribuzione. Non dover sottostare alle esigenze della clientela, lo lascia libero di esprimere il suo estro artistico, creando ritratti fervidi di vita.

Della produzione fotografica di Nunes Vais, che comprende anche un grande numero di fotografie di gruppo, risulta, però, più riuscita nei ritratti individuali. Non arriva mai ad uno scavo psicologico profondo; nelle sobrie ambientazioni coglie espressioni e pose dei soggetti mai enfattizzate, a differenza di quanto avveniva nella ritrattistica a lui contemporanea. Non commerciando mai le sue fotografie, si limita a creare una sua collezione e utilizza l'arte per consolidare le sue relazioni mondane, a testimonianza delle quali resta un nutrito

Nato a Firenze nel 1856, città nella quale visse fino alla morte avvenuta nel 1932, da un'agiata famiglia ebrea di origini livornesi, Mario Nunes Vais si appassiona e dedica con entusiasmo alla fotografia mostrando doti di grande maestria. Inizialmente si dedica a paesaggi e vedute urbane, eseguendo in seguito quasi esclusivamente ritratti in studio. Negli anni Ottanta dell'Ottocento dà inizio alla sua attività amatoriale, realizzando un *corpus* di fotografie che costituisce un grande repertorio iconografico. La sua formazione da fotografo avvenne a Firenze, dove già da tempo operavano professionisti di livello internazionale come i Fratelli Alinari.



Pian dei Giuliari, Contadini sull'aria nella proprietà di Villa Nunes Vais, 1895 ca.

carteggio. Nei suoi ritratti, esaltando le diverse fisionomie, mira spesso a connotare il personaggio: l'attore, il letterato, il politico, l'artista. Il ritratto fotografico è per Nunes Vais il felice punto di approdo di un percorso visivo che non sfocia mai nel pittoresco e nel folcloristico; le sue fotografie riflettono lo scenario di vita che gli stava attorno, ritraendo il mondo visibile con vivido realismo e proprio con tale accezione lo potremmo ricondurre alla corrente del naturalismo, secondo la quale la realtà e la natura devono essere raccontate e riprodotte senza alcuna modifica o intervento personale. Nello stile delle sue foto non si lascia mai coinvolgere dall'effimero, avvertiamo il suo occhio sempre un po' in disparte: spettatore discreto, ma consapevole del valore di ciò che ritrae. Per questa sua stessa discrezione evita i primi piani e l'obbiettivo inquisitorio sul soggetto, sforzandosi di indirizzare la sua abilità nel cogliere un'espressione o un

atteggiamento unico, una situazione emblematica, senza l'espedito della messa in posa. La fotografia di Nunes Vais riprende dalla pittura le regole dell'equilibrio della composizione e il bilanciamento tra le zone in luce e in ombra. In quegli anni si viene a creare una nuova alleanza in ambito naturalista tra pittura e fotografia, non più sentite come due espressioni visive in contrasto o in concorrenza, ma come due metodi paralleli e congiunti per avvicinarsi positivisticamente al vero. Nel ritratto e nel reportage di documentazione la fotografia dimostra la propria superiorità descrittiva rispetto alla pittura, la quale, invece, cessa di essere documentaria e si concentra maggiormente sull'analisi psicologica dei personaggi e sull'emozione che l'artista vuole comunicare: l'elemento comune alle due tecniche consiste nel ripristinare il vero così come appare nel quotidiano. L'obbiettivo dell'arte risiede nell'imitazione della natura e in questo la fotografia si pone come ausilio della pittura.

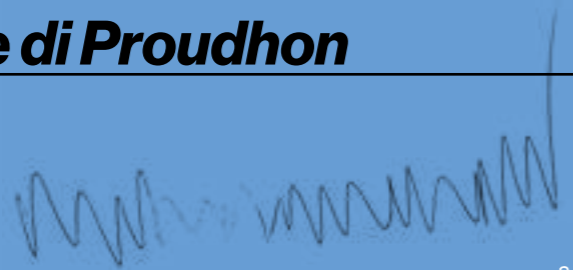


Bagno in Arno a Porticcioia, 1893 ca.

¹ Raggiunse una tale fama che posare per lui era motivo di prestigio sociale. Tra i tanti ritrasse: Benedetto Croce, Edmondo De Amicis, Ugo Ojetti, Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio, Eleonora Duse, Thomas Mann, Guglielmo Marconi, Giacomo Puccini, Giovanni Giolitti, Filippo Turati, Filippo Tommaso Marinetti.

La versione di Proudhon

di Andrea Del Carria



Scansionami per vedere le foto a colori



Pierre-Joseph Proudhon @Wikipedia

Nell'unica opera che il filosofo anarchico Pierre Joseph Proudhon dedica alla questione artistica, *Sull'origine dell'arte e della sua funzione sociale*, pubblicata postuma nel 1865, si legge: «Questa bellezza umana, così rara, la cerchiamo e spetta a noi produrla, poiché vogliamo realizzare le condizioni razionali del benessere, tranquillità e progresso. L'uomo sarà nella pienezza della sua bellezza solo quando esisterà nella pienezza della sua intelligenza, libertà e giustizia: fino ad allora le nostre opere, se non sono critiche, cadono nella fantasia, nella contraffazione, nella falsità e nelle “pose”¹. Una breve spiegazione del passo permetterà di cogliere le sfumature semantiche di “pose”, termine che – caro alla contemporaneità e, nella nostra comune percezione, associato alla fotografia – è qui declinato in un contesto di critica d'arte dell'Ottocento, quindi principalmente pittorica.

Nel XX capitolo dell'elaborato, dopo aver percorso la storia della funzione sociale dell'arte e analizzato un gruppo di opere di Gustave Courbet, Proudhon inizia a delineare i caratteri di una “nuova scuola”, capace di raccogliere le istanze socio-culturali del proprio secolo e raccontare, in maniera limpida e chiara, la condizione dell'umanità. Questa scuola, che viene chiamata *critica*, ha origine dal Realismo di Courbet e si pone come ideale ciò che il filosofo descrive come “bellezza umana”, attorno alla quale

si dispone il ragionamento estetico dell'autore. La bellezza umana, culmine di ogni sensibilità artistica, si concretizzerà dal momento in cui l'arte si occuperà di noi e noi saremo in grado di riconoscerci, con tutti i nostri difetti e virtù, alimentando un profondo senso critico riguardo alla nostra condizione umana e sociale. In estrema e semplificativa sintesi, l'estetica proudhoniana si incentra sul “vero” a tutti i costi. Ma per far sì che questo scenario si animi c'è bisogno di un'assoluta adesione alla verità, *in primis* da parte dell'artista nel raffigurarci e infine da parte nostra, nel mostrarci a lui e agli altri in maniera sincera e chiara. Ecco, dunque, che il concetto di “posa”, vale a dire quell'insieme di gestualità, portamenti, espressioni non disinvolti ma artificiosi che facciamo o assumiamo di fronte agli occhi di un pittore o – più frequentemente oggi – all'obiettivo fotografico: si connota come un dissuasore ai fini del raggiungimento del canone della bellezza umana. Proudhon non distinguendo tra



Archivio Vitali, personaggi non identificati, s.d.

naturale e sforzata condanna la posa *tout court*, sottintendendo in essa una tendenza a mostrarsi in maniera innaturale, falsa, irrealistica e inverosimile: «Guardate tutti i nostri dipinti di mitologia, religione, storia, battaglie, genere: non un solo personaggio naturale; tutti sono contorti, convulsi o drappeggiati da ciarlatani. Anche nelle loro fotografie, le nostre celebrità contemporanee si mettono in posa. Gli stessi atteggiamenti sono diventati tipici. A parte il costume, si riconoscerebbe il guerriero, il tribuno, il sacerdote, il magistrato, l'operaio, dal gesto e dall'espressione della testa»². La posa che rende l'essere umano uno stereotipo di se stesso, omologandolo agli altri – siamo agli albori della società di massa – ritorna non solo nella fotografia ma anche nella pittura. Posa e tipizzazione sono termini concettualmente correlati per il filosofo francese. A proposito di una grande tela realizzata intorno al 1830 da Léopold Robert, oggi al Louvre, *L'Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins*, Proudhon punta il dito contro la mancanza totale di verità, specie nei ritratti dei mietitori, che assomigliano più a imperatori o eroi che a contadini inermi e indigenti al punto che, sostiene il filosofo, l'artista «[...] spende il suo talento in una falsa concezione e in un'utile fantasia»³. La cosa più sconvolgente per l'autore è il fatto che Robert ha viaggiato in Italia e osservato in prima persona i contadini dell'Agro Pontino, ma, nonostante questo, ha deciso di adoperare un linguaggio classicheggiante e meno aderente alla realtà: una scelta che porta inevitabilmente a introdurre pose e stravolgere la genuinità e la veridicità della scena, ma che risponde alle istanze dell'arte che strizza l'occhio al mondo classico e finisce per diventare un'eterna moda di se stessa. Non a caso, a distanza di ben sette capitoli, riprende la fotografia come termine di paragone; così Proudhon: «Prima di tutto stabiliamo una regola. Un ritratto – prendo la questione un po' alla lontana – deve avere, se possibile, la precisione di una fotografia e deve, inoltre, più di una fotografia, esprimere la vita, il pensiero intimo e abituale del soggetto. Mentre la luce, non pensante, istantanea nella sua azione, non può che dare un'immagine improvvisamente immobile del modello, l'artista, più abile della luce, perché riflette e sente, farà passare nella sua figura un sentimento prolungato; esprimerà la sua abitudine, la sua vita. L'immagine fotografata è una cristallizzazione realizzata tra due battiti di polso mentre il ritratto realizzato dall'artista, in una serie di sedute e nel corso di una lunga osservazione, restituisce settimane, mesi, anni della stessa esistenza. Quindi l'uomo è molto più conosciuto attraverso la pittura che attraverso la fotografia. Ma qualunque sia la latitudine lasciata al pittore, gli è vietato adulare o calunniare il suo modello. Il ritratto può essere più o meno espressivo, e quindi più o meno ideale, ma non deve mai smette-



Archivio Vitali, Fantosini, s.d.

re di essere vero: una simile menzogna è un tradimento dell'arte. Quello che ho appena detto del ritratto, lo dico, e a maggior ragione, di qualsiasi dipinto che rappresenti una scena attuale: intendo dire che deve essere eminentemente vero, mai adulatorio, deve riprodurre le nazioni e le classi della società secondo i loro tipi, la loro morale, le loro passioni e le loro idee e poco importa se le diverse figure che formano il gruppo sono ritratti o meno. Abbiamo detto (cap. III) che il pittore ha il diritto di variare le sue figure all'infinito, dal bello al brutto, come fa la natura stessa: tutto ciò che gli si chiede è che rimangano nella loro verità naturale e che esprimano qualcosa. La forza e la vivacità dell'espressione, il sentimento che ne deriva: questo è l'ideale. Ed è proprio questo che mi fa dubitare dei *Mietitori*⁴. Nel raccontare la condanna inappellabile alla “posa”, Proudhon ritiene la fotografia gerarchicamente inferiore alla pittura. Siamo ancora lontani dal rendere il giusto ruolo al fotografo, per di più in una figura lontanissima dall'orizzonte artistico come il filosofo francese, che di tutto si è occupato in vita fuorché d'arte e quando lo fa è mosso da una *verve* sociologica, per cui l'arte diventa cartina di tornasole per osservare il grado di decadenza della morale della Francia di metà secolo. In un'ottica del tutto positivista, dove la fiducia nell'uomo supera di



Archivio Vitali, personaggi non identificati, s.d.

gran lunga quella della macchina, la fotografia è un medium lontano dall'uomo: governata dalla luce, da una sostanza indefinita e inumana, necessiterebbe di essere manovrata dall'artista, ovvero da colui il quale si fa carico dei sentimenti del proprio tempo ("idea") e riesce ad esprimerli attraverso un'"ideale", vale a dire ad un'immagine capace di veicolare un'idea. La fotografia, essendo dominata, secondo il pensiero proudhoniano, solo dalla luce, non riesce ad innalzarsi a foriera dell'idea, rimanendo comunque una fedele rappresentazione di ciò che ritrae meccanicamente. Nonostante ciò, l'osservatore può cogliere l'idea (il contenuto) dietro l'ideale (l'immagine) perché quest'ultimo si trova in natura e dunque è esprimibile nella semplice por-

zione di realtà immortalata dalla fotografia. «Stupirò molti affermando che l'arte è, come la natura stessa, sia realista che idealista; che Courbet e i suoi imitatori non sono un'eccezione alla regola; che è ugualmente impossibile per un pittore, uno scultore o un poeta eliminare il reale o l'ideale dalla sua opera e che, se lo facesse, cesserebbe di essere un artista. Dimostriamo innanzitutto l'inseparabilità dei due termini. Prendete un quarto di animale ucciso (sia esso manzo, maiale o montone) dal macellaio più vicino; mettetelo in una stanza buia davanti a un obiettivo in modo da ricevere l'immagine rovesciata dietro la lente, su una lastra di metallo iodato: questa immagine tracciata dalla luce è ovviamente, in quanto tale e dal punto di vista dell'arte, quanto di più realistico si possa concepire. È un corpo morto, macellato, un blocco informe di carne. Quanto all'immagine ottenuta, è opera di un agente naturale che il fotografo ha messo in gioco, ma nella cui azione egli stesso non entra per niente. Chi vi può suscitare un sentimento estetico? Dov'è l'ideale? Eppure è certo che questo realismo possiede un qualche ideale, è capace di risvegliare in noi una minima scintilla estetica, perché, a parte il macellaio e il cuoco, che sanno benissimo come dire: "Ecco la carne bella o brutta", a parte il gastronomo sensibile alla questione, c'è qui il fatto stesso dell'opera fotografica, uno dei fenomeni più meravigliosi che ci è dato di osservare nell'universo. Dite, se volete, che il sentimento estetico risvegliato da questa rappresentazione di un quarto di bue è il grado più basso che possiamo osservare dell'ideale, quello immediatamente superiore allo zero, ma non dite che qui l'ideale manca del tutto: sareste contraddetti dal sentimento universale. Al posto di una coscia di manzo, di un cosciotto di montone o di un prosciutto su un cavalletto, mettete un'arancia nella sua cassetta, un mazzo di fiori in un vaso di porcellana, un bambino che gioca su un divano. Tutte queste immagini, una specie di ricalco creato da un artista senza coscienza, assolutamente insensibile alla bellezza e alla bruttezza, ma con una perfezione di dettagli che nessun artista vivente potrebbe avvicinare, saranno immagini realistiche, se volete. Nel senso che l'autore, ossia la luce, non vi ha messo niente di suo e non si è occupato di voi; ma, per quanto ci facciate caso o meno, queste stesse immagini vi provocheranno comunque una sensazione di piacere; vi sembreranno addirittura tanto più piacevoli – e quindi meno realistiche, più ideali – quanto più gli oggetti rappresentati sono lontani dalla pura materialità e quanto più partecipano della vostra vita, della vostra anima, della vostra intelligenza. La separazione del reale dall'ideale è dunque im-

possibile, in primo luogo nella natura, che ci dà l'uno e – almeno – suggerisce l'altro; a maggior ragione nell'arte, essendo quest'ultima ridotta a una semplice fotografia. È impossibile, dico, questa separazione, innanzitutto perché la bellezza, più o meno nascosta, è ovunque nell'universo (*opera Dei perfecta*), poi perché abbiamo occhi e cuore che la sanno scoprire»⁵. Ecco che, dunque, la "posa", intesa in termini fotografici e pittorici e nella versione di Proudhon, falsifica l'immagine naturale, distruggendo l'ecosistema dell'idea e dell'ideale in nome dell'artificiale e del mendace e spesso è un mezzo per intraprendere una scalata sociale o atteggiarsi a ciò che vorremmo essere e che non possiamo essere, intendendo l'arte come un medium capace di salti pindarici e voli oltre i confini della fantasia. Le pose dei contadini agropontini di Robert innalzano il rango dei mietitori a quello degli imperatori romani, senza un concreto beneficio politico sociale, ma solo per seguire una vana e infruttuosa voglia di scalata sociale. L'arte, elemento potenzialmente



Telemaco Signorini, s.d.

pernicioso per la morale, se si traduce nella "posa" conferma la condanna che molti le hanno sentenziato⁶. Per questo motivo, secondo Proudhon, la giustizia e l'etica sociale devono sovrastarla, riducendo la dimensione estetica e l'arte stessa in un'espressione della società utile per denunciare decadenze e permettere così l'avvio di un processo critico capace di migliorarci. Con la posa costruita *ad hoc* per l'occasione artistica, l'effigiato non fa altro che ostentare la propria condizione sociale non mostrandosi per quello che realmente è. Un atteggiamento irrealista che non permette nessun tipo di ragionamento critico in grado di correggere i nostri difetti. La sentenza proudhoniana nei confronti della "posa" è dunque netta e decisa. La versione del filosofo francese è senza dubbio molto discutibile tanto che *Sull'origine dell'arte e la sua funzione sociale* ha incontrato poca fortuna persino tra gli appassionati lettori del pensiero dell'autore. Nostro parere è che questo testo così sconvolgente per gli equilibri dell'arte ottocentesca abbia avuto bisogno di incontrare una vera e profonda crisi non tanto per essere apprezzato ma piuttosto per essere riletto con una certa attenzione. La riflessione proudhoniana probabilmente la sentiamo vicina più noi che i lettori della seconda metà dell'Ottocento, perché i sintomi della *perdita del centro*, per dirla con termini mutuati da Hans Sedlmayr, hanno contagiato tutto il nostro orizzonte culturale provocando la grande crisi di valori che da circa un secolo affligge l'umanità. Senza troppi giri di parole, oggi non discutiamo più se l'arte debba essere libera o meno, piuttosto sappiamo che è caduta nel vortice del neoliberalismo e dunque è diventata, come tutti i nostri valori e le nostre esistenze, un business. Rileggere la condanna alla "posa", parte di un trattato – ripetiamolo – con cui possiamo anche essere in disaccordo da un punto di vista storico artistico, è sicuramente un ripensare al ruolo dell'arte in relazione alla società, salvandola dall'accezione di prodotto petrolifero a scopo di lucro. Specialmente in un contesto in cui la fotografia ha invaso il nostro spazio in maniera talmente preponderante da occupare anche la nostra intimità e, dunque, assottiglia fino all'azzeramento la dicotomia tra essere e apparire, leggere una condanna storica alla "posa" permette di ristabilire le giuste proporzioni alla nostra dimensione personale.

¹ Proudhon 1865. Poiché la traduzione italiana è in fase di pubblicazione, non viene indicata la pagina di questa citazione e così anche nelle note successive che rimandano a tale fonte.

² Ivi.

³ Ivi.

⁴ Ivi.

⁵ Ivi.

⁶ Solo per citare alcuni episodi e autori tratti dal testo di Proudhon: Platone, Rousseau, gli iconoclasti.

PUNTI DI VISTA DI UNO STESSO CAMBIAMENTO

Dalle fotografie degli Alinari
ai dipinti di Telemaco Signorini

di Jessica Corazzini

Scansionami per vedere
le foto a colori



Archivio Alinari, Il Mercato Vecchio

Alzando gli occhi al cielo, il passante legge a caratteri cubitali queste parole incise su di un grande arco trionfale: «L'antico centro della città da secolare squallore a vita nuova restituito». La frase, imperiosa, in cui viene racchiuso un frammento di storia, domina l'attuale Piazza della Repubblica a Firenze. Originariamente sede del ghetto e Mercato Vecchio, con la proclamazione di Firenze come capitale del Regno d'Italia, anche questa porzione di territorio viene demolita per far posto ad un nuovo assetto urbano che rispecchia l'ideologia e la cultura di quella che diventerà poi l'Italia unita. Quella stessa città, patria del Rinascimento e basata su una politica signorile, nel tempo risentirà dell'inadeguatezza della propria condizione politico-sociale, arrivando, a metà del XIX secolo, a ribaltare le gerarchie che per due secoli l'hanno comandata¹; il Granducato di Toscana non rappresentava più il volere e l'immagine di una città in evoluzione, di un popolo in fermento desideroso di liberarsi dal dominio asburgico. Nel 1861 l'Italia trova la

sua unità politica. Il nuovo regno si costituì non senza problemi, poiché si trattava di mettere insieme molti territori per anni divisi. Nel 1865 Firenze capitale d'Italia venne travolta da grandi cambiamenti sia demografici che economici². La famiglia regnante, i Savoia, si stabilì a Palazzo Pitti, mentre personalità di spicco della politica e della cultura del tempo giungevano nella nuova capitale. Il clima di cambiamento si riscontrò anche nell'assetto urbano, con l'abbattimento delle vecchie mura, la costruzione dei viali di circonvallazione e panoramici, l'edificazione di nuovi quartieri residenziali e la ristrutturazione della collina di San Miniato³; senza dimenticare gli sconvolgimenti interni alla città stessa, che comportarono crisi e un mancato progresso industriale.

Ed eccoci tornare alla frase che campeggia sull'arco trionfale di Piazza della Repubblica: memoria del risanamento come bonifica e ristrutturazione architettonica di Firenze che comportò negli anni Ottanta del XIX secolo – dopo lo spostamento della



Archivio Alinari, Il Mercato Vecchio



Archivio Alinari, Una piazza del vecchio centro

capitale a Roma – la demolizione del ghetto e del mercato vecchio; la città assunse un «aspetto di livello europeo»⁴: malattie infettive debellate, borghesia che domina il centro, nuove botteghe e negozi in cui campeggiano marchi esteri.

È in questo clima di nuovi ideali e progresso che gli Alinari iniziano la loro attività; l'Ottocento è il secolo della fiducia nella scienza, dominato dal positivismo, indirizzo filosofico rivolto al reale, pragmatico, che persegue il «miglioramento della condizione dei singoli e della società»⁵. Importante in campo artistico è il 1826, anno in cui viene scattata la prima fotografia della storia da Joseph Nicéphore Niépce, nella quale figura la veduta del giardino dalla finestra a Les Gras⁶. Nel 1839, grazie a Louis-Jacques-Mandé Daguerre, si mette a punto la tecnica del dagherrotipo: da ora la realtà può essere impressa su lastra. La fortuna della famiglia Alinari trova radici nella personalità di Leopoldo, uno dei tre figli di Sebastiano e Scolastica Paganori, formatosi nella bottega del calcografo Giuseppe Bardi, che iniziò il giovane alla fotografia aprendo il laboratorio in via Cornina, nella stessa zona in cui esercitava il maestro, l'Oltrarno⁷. Il giovane inizierà la sua attività influenzato dai temi trattati nella sua formazione⁸, dalle vedute di monumenti fino ad arrivare alla ritrattistica. Nel 1854 gli altri due fratelli Alinari si uniscono al fondatore Leopoldo e la loro ditta avrà fin da subito una grande fortuna di pubblico e una

mole di lavoro tale da costringerli a spostare il loro laboratorio fotografico in locali più grandi, siti in via Nazionale⁹. Il ruolo di questa importante famiglia nella storia di Firenze è immenso, perché, come sottolinea Fernando Tempesti, la produzione paesistica degli Alinari mostra l'esistenza stessa delle realtà rappresentate, quella quotidianità fatta di inaugurazioni, folle riunite e aspetti che riguardano la vita di tutti i giorni¹⁰. Tutto ciò denota quanto sia importante il ruolo della fotografia, tecnica documentaria di un territorio, di una Firenze ormai lontana dal nostro orizzonte culturale e che ha subito nella storia mutamenti continui. L'operatore dietro la macchina fa questo, scatta ciò che vede dinanzi ai suoi occhi per prostrarlo nel tempo, per le generazioni successive, così creando una testimonianza della città nel suo percorso di vita. Questa è la forza degli Alinari e della loro vasta produzione di ritratti, d'opere d'arte passando alla documentazione dei luoghi. Riguardo quest'ultimo tema, interessante è il saggio di Filippo Zevi, *Le altre città e il paesaggio italiano*, che tratta delle fotografie di paesaggio della ditta fiorentina. Partendo dalla difficoltà di datazione, in quanto preponderante il tema delle riproduzioni d'arte, gli Alinari, soprattutto grazie a Vittorio, iniziano una vasta produzione di vedute per le campagne di città, come quella, ad esempio, di Roma capitale, diversificano anche la clientela allargando il loro bacino d'utenza ai viaggiatori che acquistano



le fotografie dei luoghi che visitano¹¹. Lo stesso Zevi scrive, in merito all'evoluzione dei soggetti sotto la guida di Vittorio: «Non è un caso che proprio negli anni in cui Vittorio Alinari assume le redini della casa il paesaggio e la veduta urbana allarghi la sua presenza nei cataloghi, così come abbia inizio un tentativo di documentare il lavoro, la vita, il costume, le abitudini della gente»¹². Negli stessi anni, percorrono le strade, vivono i salotti e frequentano il Caffè Michelangiolo di Firenze i macchiaioli: il colore diventa il protagonista, creatore della scena. Decisi ad abbattere i canoni accademici di una Firenze ancora legata per certi aspetti ad una tradizione culturale e pittorica neoclassica e romantica, spogliandosi di ogni limite di costruzione della figura, il contorno, i nuovi artisti dipingono scene – che siano interni o vedute esterne – raccontando quella città natale che veloce si evolve dinanzi ai loro occhi. Forte è l'intento sociale, come anche l'avvento di quella tecnica che tanto faticosamente si è guadagnata il suo posto nelle categorie del mondo dell'arte. Molte sono le similitudini tra la pittura macchiaiola e la fotografia, una rappresentazione a contatto con la realtà, devota alla raffigurazione di ciò che l'occhio vede grazie all'incombenza della luce su oggetti, persone, paesaggi.

Uno dei maggiori esponenti di questo nuovo movi-

mento è Telemaco Signorini, tanto affascinato dalla fotografia; ancora oggi possiamo ammirare la sua collezione attraverso il suo lascito che è diventato il Fondo Signorini¹³. Silvio Balloni, trattando l'avvicinamento dei macchiaioli alla nuova tecnica di raffigurazione, parla di come per Signorini sia importante l'operatività del nuovo mezzo, che dona una complessità all'osservazione della realtà circostante, non più mera osservazione¹⁴. Il legame tra Signorini e la famiglia Alinari è di fondamentale importanza: il pittore durante il suo soggiorno a Londra nel 1883 riceve da parte della ditta fiorentina alcuni scatti delle sue opere e le vedute del ghetto di Firenze prima della demolizione¹⁵. Comune intento degli scatti Alinari e delle opere pittoriche di Signorini è la volontà di raccontare Firenze, il suo tessuto urbano, la vita che lo popola. Il ghetto ebraico è catturato dalla macchina con un angolo di scena ampio, dove preponderante è l'architettura, la stessa che fa da contorno alla rappresentazione di Telemaco, animata da persone che, con i loro gesti e le loro attività, si appropriano della scena. È la storia stessa di Firenze da due prospettive diverse che convivono nello stesso tempo: la scena degli Alinari del Mercato Vecchio di ampio respiro, figlia della prospettiva rinascimentale, una piazza dove manca la presenza umana ricordata soltanto dal-

le attività chiuse e sormontata dalla monumentale cupola del Brunelleschi e dal campanile di Giotto; la scena di Telemaco Signorini così affollata, vissuta, nella quale in alto a sinistra tocca il cielo lo scorcio della lanterna del fiorentino duomo con la grande sfera del Verrocchio. La visione della ditta Alinari, devota alla documentazione, specialmente dell'aspetto architettonico, è d'altro canto meno interessata al catturare le persone, come intimidendosi a porre l'obiettivo fotografico dinanzi alle stesse persone così piene di vita che, invece, sono protagoniste dei quadri di Telemaco. Due modi di raccontare quella Firenze in fermento, la tranquillità prima della grande tempesta delle demolizioni di una città che si vede costretta a cambiare d'aspetto per adeguarsi al nuovo *status* di capitale. Una frase di Filippo Zevi tratta dal primo menzionato saggio è riassuntiva e tocca ciò che più in comune hanno, a



Telemaco Signorini, Il Mercato Vecchio a Firenze, 1882-1883 ©Wikipedia

parere nostro, sia la produzione Alinari sia le opere di Telemaco Signorini: «Le fotografie Alinari divennero il modo più diffuso per conoscere non solo i capolavori dell'arte, ma anche i luoghi, i costumi, la gente»¹⁶.

¹ Cfr. Salvestrini 1977, p. 36.

² Cfr. Ivi, pp. 42-45.

³ Cfr. Ivi, p. 48.

⁴ Ibidem.

⁵ *Ad vocem Positivismo*, in «Enciclopedia on line Treccani», <<https://www.treccani.it/enciclopedia/positivismo>> (18.10.2024).

⁶ «Helmut Gernsheim, che nel 1952 ha riscoperto la lastra, unica immagine dal vero di Niépce che sia giunta fino a noi, la data al 1826. Dalla corrispondenza dell'inventore risulta che egli fotografò questo paesaggio decine di volte a partire dal 1816 e che eseguì con successo numerosi "punti di vista" nel 1826 e nel 1827». Marbot 1988, p. 16.

⁷ Cfr. Settimelli 1977, p. 14.

⁸ L'attività di Giuseppe Bardi verteva su temi paesistici e documentari. Cfr. Ivi, p. 9.

⁹ Sede dell'attività Alinari dal 1963; oggi ospita gli uffici e l'archivio.

¹⁰ Cfr. *Aspetti della fotografia* 1976, p. 11.

¹¹ Prima del 1896 non era presente, nella produzione Alinari, il genere propriamente paesaggistico. La veduta era sempre legata a monumenti. Zevi 1977, pp. 248-249.

¹² Zevi classifica gli scatti in tre categorie: la veduta nella quale prevale l'elemento architettonico o monumentale; la veduta animata, una sorta di istantanea pur sempre costruita, dove è presente anche la presenza umana; infine, quella prettamente naturale, nella quale il paesaggio è l'unico protagonista. Ivi, p. 249.

¹³ Cfr. Maffioli 2008, pp. 48, 58 nota 68.

¹⁴ Cfr. Balloni 2008 (a), p. 18.

¹⁵ Cfr. Maffioli 2008, pp. 47-50.

¹⁶ Zevi 1977, p. 255.



Telemaco Signorini, Via Calimala, 1882

La vita rurale dai dipinti macchiaioli alle fotografie di Antonia Pozzi

di Chiara Lotti



Scansionami per vedere
le foto a colori



Assisi, Eremiti delle Carceri, 28 marzo 1932

«Vivo come se un torrente mi attraversasse [...] Sempre così smisuratamente perduta ai margini della vita reale; difficilmente la vita reale mi avrà e se mi avrà sarà la fine di tutto quello che c'è di meno banale in me»¹.

Antonia Pozzi (1912-1938), poetessa milanese vissuta nei primi decenni del Novecento, è un'anima tormentata che fuoriesce continuamente dai confini che l'essere in sé sartriano ci impone². Non poter mai essere altro che ciò che si è, questa presenza monolitica e statica, è un limite che lei erode con continui allagamenti e bufere, lo perfora con la

forza del vento perché «per troppa vita che ho nel sangue / tremo / nel vasto inverno». Scrive di lei l'italianista Maria Corti, sua compagna alla facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano: «Il suo spirito faceva pensare a quelle piante di montagna che possono espandersi solo ai margini dei crepacci, sull'orlo degli abissi»³. La vita di Antonia Pozzi è stata effettivamente smisurata, senza radici né luogo: non abitava il contesto in cui viveva ma, come un funambolo, sostava nel vuoto che si crea tra due mondi non comunicanti. Nata da famiglia nobile, non sente di appartenere alla ricca vita mondana che la sua condizione gli offre; è piuttosto attaccata alla terra, alla vita agreste, scandita dai tempi della natura e dal lavoro. Un mondo, questo, che vedrà sempre con occhi nostalgici, con un desiderio di



Pasturo, 1937



Il Ticino, dintorni di Zelada, ottobre 1938

appartenenza e di identificazione che non si esaurirà mai: «amiamo perdutamente soltanto ciò che non avremo mai: e per me è la miseria, vecchi con lunghi mantelli fra ciminiere di fabbriche lontane [...] bambine col grembiule rosso riflesse nell'acqua dei fossi»⁴. I genitori possedevano da generazioni una vasta tenuta a Bereguardo, nei pressi di Pavia, che lei descrive così nel suo Diario del 1938: «Ieri, sull'argine del Ticino, dove il fiume fa un'enorme ansa e la corrente si attorce in gorghi azzurrissimi e ha subbugli, scrosci, rigurgiti improvvisi e minacciosi, sono rimasta per un'ora sulla riva in faccia al sole che tramontava, a chiacchierare con un guardiacaccia che fu al servizio del mio nonno e si ricorda della mia mamma e delle mie zie bambine. Ebbene: era un senso strano pensare che tutta questa smisurata terra, i campi coltivati da Motta a Bereguardo, e i boschi della riva, dal lido di Motta fin giù al ponte di barche, con i diritti di pesca, di caccia, di cava d'oro persino, erano proprietà unica dei miei antenati. Io non so cosa pagherei per potermi costruire qui, in vista del Ticino, due stanze rustiche e venirci a stare; le mie radici aristocratiche non le sento molto, nemmeno qui, ma le mie

radici terriere sì, in modo acuto e profondo, e gli uomini dietro l'aratro mi incantano, non solo per un senso di armonia estetica»⁵. Lo sguardo che la poetessa posa sulla realtà periferica di Milano e sulla vita dei campi, è quello trasognato e mitizzante di una donna che non abita quel mondo, ma nemmeno riesce a vivere dentro al proprio corpo di aristocratica, dentro la vita finta e artificiale che sente di condurre – «La mia vita era come una cascata / inarcata nel vuoto; / la mia vita era tutta incoronata / di schiumate e di spruzzi. / Gridava la follia di inabissarsi / in profondità cieca; rombava la tortura di donarsi, / in veemente canto, / in offerta ruggente, / al vorace mistero del silenzio. / Ed ora la mia vita è come un lago / scavato nella roccia; / l'urlo della caduta è solo un vago / mormorio, dal profondo»⁶. Sono gli anni delle leggi razziali e molti dei suoi amici più intimi sono costretti a espatriare. Questo provoca in lei un distacco, una perturbazione dello stato delle cose che probabilmente le rende ancora più insopportabile la ricca sicurezza di cui gode. Per tutta la sua vita la terra e l'uomo intento a lavorarla sono per lei simboli di verità che si contrappongono alla

falsità della vita agiata, di realtà concreta, purezza, verità, identità, senso di un tempo che scorre pur rimanendo immobile, un tempo che non corrode né avvizzisce le cose sui cui si posa. È, quindi, uno sguardo idealizzante, che mitizza la vita rurale ricoprendola di una patina nostalgica e della dolorosa consapevolezza di non appartenere realmente a quel mondo. Tutto questo lo vediamo nelle sue fotografie, altro mezzo espressivo, oltre alla poesia, che le permetteva di scandagliare il vuoto che abitava, le zone oscure della sua interiorità. Prima di morire (si uccide in un fosso nella periferia milanese andando in overdose di barbiturici all'età di 26 anni) lascia l'archivio delle sue fotografie all'amico Dino Formaggio: «Caro caro Dino, che tu almeno possa foggare la tua vita come io sognavo che divenisse la mia: tutta nutrita dal di dentro e senza schiavitù»⁷. Richiamando la citazione di apertura, le sue fotografie sono davvero in bilico tra la nostalgia dell'essere ai margini della vita reale con il bruciante desiderio di farne parte, e la consapevolezza che è proprio in questa tensione inappagata che risiede la sua vena poetica e creativa. Il vuoto che si crea tra queste due istanze è quello che le consente di fotografare le cose preservandone l'innocenza. I soggetti che ritrae sono i fossi delle sue terre lombarde, i solitari alberi che si stagliano con i loro rami spogli contro il cielo grigio e silente, il lavoro nei campi, le sagome chine dei contadini, lo scorrere della vita nelle immense periferie milanesi fatte



Porto di Mare, periferia di Milano, febbraio 1938



Pasturo, 1938

di campi a perdita d'occhio e ciminiere di fabbriche in lontananza, gli abitanti dei paesi immortalati nelle ripetitive azioni quotidiane. Nonostante la sua voglia di aderenza al reale, il pregio di questi scatti è proprio l'evidente lirismo che li pervade; i soggetti perdono la loro asprezza e la durezza della vita che conducono diventa introspezione dei gesti, ritualità



Champion, Val d'Ayas, ottobre 1937

sacra. Le sagome viste di spalle, piegate nei lavatoi e nei campi, si liberano dalla fatica e dal sudore: rimane solo la tenerezza dei corpi, la commovente dedizione. Lo sguardo esterno di Antonia Pozzi che di quel mondo fatto di fatiche e privazioni vede il lato poetico, ci restituisce un microcosmo prezioso e nostalgico, composto da esseri umani che nella loro concretezza trascendono a significati simbolici. Le mandrie al pascolo, l'aratura dei campi, la battitura del grano, gli abitanti di paesi di campagna bruciati dal sole estivo, sono ritratti anche dai macchiaioli nelle campagne toscane ed è interessante cercare di capire come le differenze di sguardo e di intenti possano trasfigurare uno stesso soggetto, oppure convergere verso lo stesso risultato. I macchiaioli, spinti via dalla città che si stava trasformando urbanisticamente e socialmente in chiave borghese, cominciano a dirigersi fuori dalle porte di Firenze, verso zone limitrofe come Le Cure, Piagentina e Settignano, volgendo lo sguardo ai renaioli, alle donne che lavano i panni in Arno, ai contadini che lavorano la terra. Ritraggono i volti seri e segnati delle gabbrigiane, la vita lenta dei paesi con i bambini in calzoncini che si affacciano da un muretto o che giocano arrampicati sopra a un fico. Questa scelta di soggetti, nel caso dei macchiaioli, rispondeva a un'esigenza di verità, a uno scavo nel reale alla ricerca di una narrazione completamente scevra da qualsiasi imbellettamento o virtuosismo,

sulla scia del naturalismo francese. Il loro è uno sguardo che vuole restituire la verità della vita comune in un periodo storico in cui il realismo in pittura era considerato ancora uno scandalo inutile, un elogio alla bruttezza e alla banalità. La scelta dei macchiaioli è una scelta sociale e la pittura, quindi, si mette non più al servizio dell'estetica ma a quello della società. Siamo lontani quindi dallo sguardo trasognato delle fotografie di Antonia Pozzi; eppure, quando siamo di fronte a una tela macchiaiola, il lirismo permea ogni pennellata e, anche solo un muretto nudo, diventa poesia del vuoto e del silenzio. Forse la cifra che accomuna sguardi così lontani e che restituisce al soggetto, nonostante la differenza di intenti, la stessa carica poetica è la nostalgia: quella di Antonia Pozzi per un mondo a cui non riesce ad appartenere, quella dei macchiaioli per un mondo che sta lentamente scomparendo.

¹ Pozzi, Cenni, Dino 2002, p. 97.

² Per approfondire il concetto di *être-en-soi* si veda Sartre 2014.

³ Corti 1995, pp. 26-28.

⁴ Antonia Pozzi 2007, p. 12.

⁵ Pozzi, Cenni, Dino 2002, p. 265.

⁶ Pozzi, Pellegrini 2014, p. 45.

⁷ Antonia Pozzi 2007, p. 9.



Pasturo, luglio 1938



***FUORI*pagina**

VERDE COME CLORURO BASICO DI RAME

La scienza della corrosione applicata ai beni culturali

di Daniela Porcu



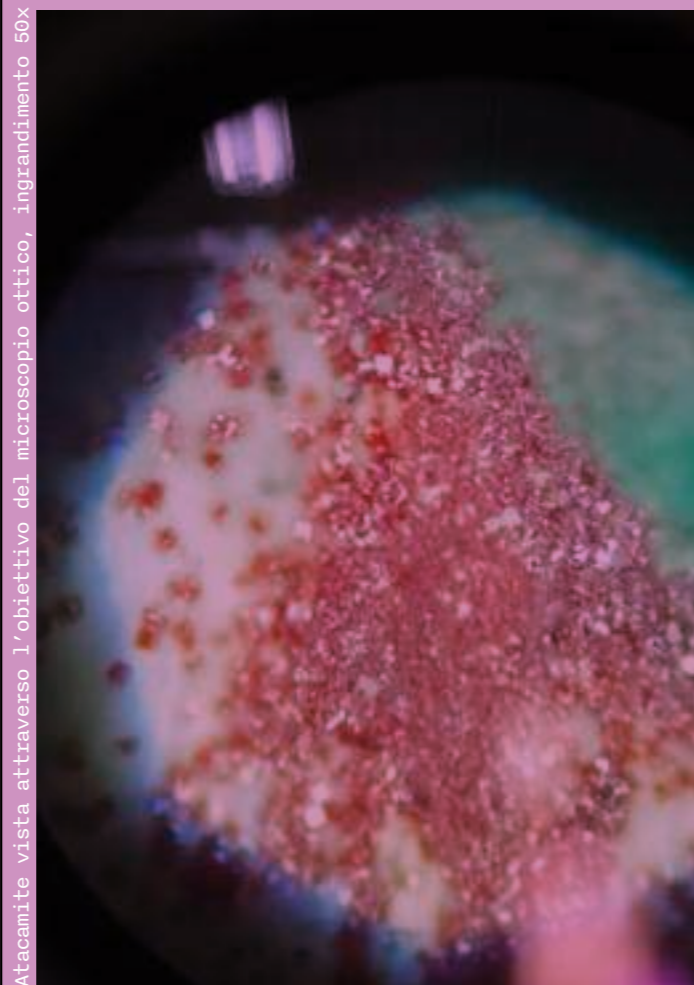
Si può essere “verdi” per tanti motivi: c’è chi è verde di invidia, c’è chi è verde per la nausea, c’è chi è sempre al verde, c’è chi è verde per credo calcistico, e poi c’è chi è verde perché in avanzato stadio di corrosione. Ebbene sì: avete presente quelle bellissime patine verdi che, talvolta, coprono i tetti di rame e tante sculture di bronzo esposte all’aperto? Si tratta di patine di corrosione.

Il più delle volte, fortunatamente, queste patine sono assolutamente innocue! Anzi, talvolta vengono addirittura ricercate o riprodotte artificialmente dagli artisti per via dei loro colori brillanti, dovuti alla formazione di composti come azzurrite o malachite in seguito all’alterazione del rame contenuto nella lega. Questo tipo di patina, insieme a quella tipica di colore bruno data dalla cuprite che si forma su qualsiasi oggetto in rame o bronzo a contatto con l’ossigeno, costituisce, in genere, anche una protezione per la lega sottostante, la quale viene protetta dagli agenti esterni e da ulteriori forme di alterazione¹. Tutto molto bello, no? Ehhh, non proprio!

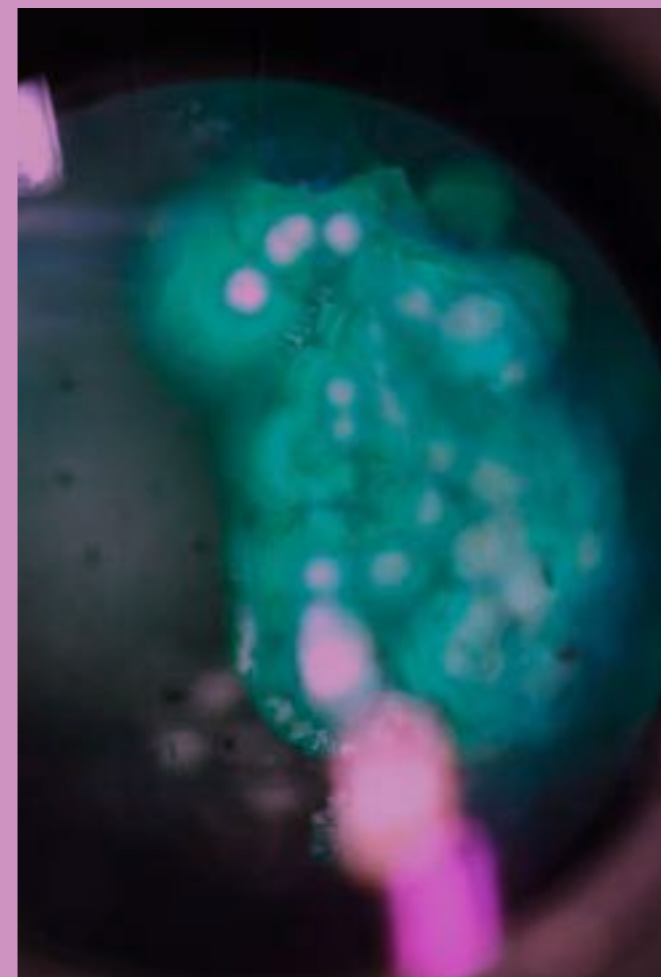
Sfortunatamente non sempre queste verdissime patine sono così belle... Esiste, infatti, un tipo di alterazione del bronzo particolarmente insidiosa, nota come “cancro del bronzo”, che lentamente ed inesorabilmente corrode e consuma il metallo finché della nostra opera d’arte non rimane che solo un’ombra, fragile e polverosa. Sembrerebbe un po’ tragico, ma – giuro – è una storia quasi a lieto fine! Partiamo dalle basi: perché il cancro del bronzo si chiama così? In parte, certamente per i potenziali esiti disastrosi che esso comporta per via della corrosione e dell’aggressività del fenomeno. Ma la ragione è ben più peculiare. Infatti, sebbene il questo tipo di deterioramento fosse già ben noto a conservatori ed archeologi, quando, sul finire dell’Ottocento, venne descritto per la prima volta dal punto di vista scientifico, era stato ipotizzato che fosse causato da un fungo, il *Cladosporium acris*.

Mond e Cuboni, così si chiamavano i due scienziati della *Reale Accademia dei Lincei* che avanzarono

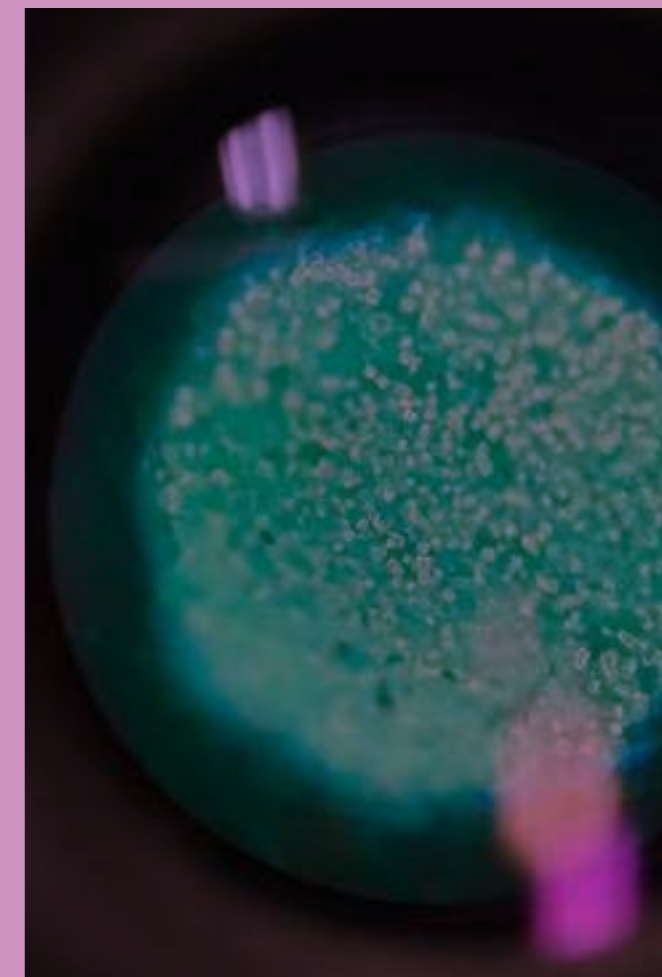
l’ipotesi², si riferivano al fenomeno come “rogna” o “carie” del bronzo e, seppure pochi anni dopo venne scoperto che in realtà la corrosione era dovuta a ben altri fattori, il sentore “medico” del nome non è mai stato abbandonato³. A questo punto il nostro lettore si sarà posto alcune domande, come ad esempio “in cosa consiste questo fenomeno”, oppure “da che cosa è causato?”, o ancora “come si riconosce?”. Semplificando ove possibile, il cancro



Atacamite vista attraverso l’obiettivo del microscopio ottico, ingrandimento 50x



Atacamite vista attraverso l’obiettivo del microscopio ottico, ingrandimento 50x



Atacamite vista attraverso l’obiettivo del microscopio ottico, ingrandimento 50x

del bronzo è un fenomeno ciclico e autocatalitico di corrosione che interessa rame e lega di rame. Deve la sua origine all’inevitabile presenza di ioni di cloro nell’aria, i quali, in presenza di particolari condizioni di umidità, temperatura e in presenza di ossigeno, riescono a penetrare le patine che normalmente proteggono il bronzo (come quelle descritte in precedenza). Giunti a contatto con la lega sottostante, gli ioni cloruro reagiscono con il rame, producendo uno strato di nantokite, la quale può ulteriormente reagire con l’umidità per formare cuprite porosa e acido cloridrico, il quale andrà ad attaccare il bronzo non ancora corroso producendo altra nantokite, quindi altro acido cloridrico, in un ciclo continuo⁴. Ma perché, allora, sono state menzionate delle patine verdi? Anche se questo fenomeno parte dall’interno e inizialmente non è visibile all’esterno, lentamente, sulla superficie si avrà la deposizione di un particolare prodotto di corrosione, un minerale noto come atacamite – in realtà si possono formare diversi polimorfi dell’atacamite –, il quale presenta un bellissimo color verde intenso. La presenza dell’atacamite sulla superficie di un’opera è il vero campanello di allarme che segnala che la corrosione è in atto. La patina di atacamite, però, alla vista può essere confusa con altre patine di colore simile e di natura innocua, rendendo difficile individuarla

soprattutto nel caso in cui l’opera interessata presentasse già una patina verde. Il cancro del bronzo viene riconosciuto, quindi, quando vengono effettuate specifiche analisi che indagano la composizione delle patine di alterazione, oppure perché la corrosione procede e la superficie dell’opera viene interessata da un fenomeno di degradazione, noto come *pitting*, che «consistente nella formazione di piccoli crateri e fossette, con distacco di materiale»⁵. Ad oggi la ricerca si sta concentrando non solo sull’individuazione di questo fenomeno negli stadi iniziali, in modo da limitare i danni, ma soprattutto sulla sua prevenzione, grazie allo sviluppo di nuovi materiali protettivi!

¹ Si veda Weil 2007.

² Si veda Mond, Cuboni 1893.

³ Si veda Martens, Frost, Williams 2003.

⁴ Si veda Porcu, Innocenti, Galeotti, Striova, Dei, Carretti, Fontana 2022.

⁵ *Ad vocem Pitting*, in «Enciclopedia delle Scienze Fisiche», 7, *Dizionario*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, consultabile online al seguente link: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/pitting_\(Dizionario-delle-Scienze-Fisiche\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pitting_(Dizionario-delle-Scienze-Fisiche)/)> (11.11.2024).

I MURALES DI LIZZANO PISTOIESE

Tra l'America e l'Appennino

di Daniele Ranieri

Nel cuore dell'Appennino Tosco Emiliano, nella valle scavata dal torrente Lima, sorge il piccolo borgo di Lizzano Pistoiese. Oltre ad essere rinomato per le sue bellezze naturali e paesaggistiche, il paese si distingue per la presenza di circa trenta murales che arricchiscono le sue vie. Queste opere sono la felice conseguenza di un legame nato per caso, durante la Seconda Guerra Mondiale, proprio quando l'arte era l'ultimo dei pensieri.

Tutto risale all'inverno del 1945, quando alcuni soldati statunitensi della X Divisione di Montagna giunsero a Lizzano Pistoiese, punto altamente strategico data la vicinanza alla Linea Gotica, ovvero

quella linea difensiva costruita dai tedeschi per contrastare l'avanzata delle truppe Alleate e che tagliava in due la penisola italiana. Dopo alcune prime resistenze, il sergente John Murphy riuscì a convincere l'allora parroco Don Mario Fedeli a concedere a lui e ai suoi uomini rifugio presso la Chiesa di Santa Maria Assunta per un po' di tempo^{1,2}. Durante la permanenza, Murphy si prodigò come meglio potette nei confronti della piccola popolazione montana, già fortemente provata dalla guerra, finendo per stringere un forte legame con gli abitanti e in particolare con Don Mario³.

Al momento della partenza del plotone dal paese,



Giuseppe Capinetti, Simboli di guerra, 1988
@Associazione Gli Amici dei Murali

intuito un destino diverso per il sergente, Don Mario suggerì a Murphy di riflettere sul proprio futuro e di valutare se spogliarsi dell'uniforme militare per intraprendere invece la strada del sacerdozio. Fu così che, a Lizzano Pistoiese, tra il freddo e la neve degli ultimi mesi del conflitto mondiale, John Murphy ebbe la sua chiamata. Una volta tornato in America, infatti, si iscrisse all'Università di Harvard, laureandosi in Teologia e Filosofia, per poi prendere i voti ed essere ordinato sacerdote diventando, infine, rettore della Chiesa di Saint Joseph a Washington⁴.

Quarant'anni dopo l'esperienza sulla Montagna Pistoiese, nel 1985, Murphy tornò in visita a Lizzano. Per l'occasione, insieme al nuovo parroco Don Napoleone Toccafondi, fu proposta l'istituzione di una giornata per celebrare la pace e ricordare quei giorni. Così, il 4 giugno 1988, insieme a 400 reduci della X Divisione di Montagna, si tenne una grande sfilata per le vie del borgo. Per preparare al meglio la cerimonia, dalla fine del 1985, gli artisti del Gruppo Donatello di Firenze furono chiamati a decorare i muri del paese⁵. Inizialmente, i temi rappresentati furono quelli della fratellanza e della spiritualità, ma con il tempo si aggiunsero scene maggiormente legate alla Montagna Pistoiese, raffiguranti la flora, la fauna e gli antichi mestieri⁶.

Ancora oggi, i murales continuano a impreziosire Lizzano Pistoiese, rendendo ogni angolo e scorcio del paese unico e suggestivo, anche grazie al supporto dell'Associazione Amici dei Murali, ufficialmente costituita nel 2007. Dopo un rallentamento dovuto alla pandemia Covid-19, negli ultimi anni l'Associazione ha ripreso vigore, costituendo-

si nell'agosto del 2024 come APS (Associazione di Promozione Sociale) e registrando una significativa crescita dei soci⁷.

L'ultima sfida raccolta dall'Associazione, oltre a quella della valorizzazione della storia di Murphy e dei murales lizzanesi, è la loro non facile conservazione che verrà portata avanti in sinergia con le istituzioni locali⁸.

Si ringrazia per la collaborazione: Rolando Vannelli e Paolo Melani, consiglieri dell'Associazione Gli Amici dei Murali.

¹ Si veda Canigiani 1984.

² Al tempo della Seconda Guerra Mondiale, tra i paramenti sacri, erano presenti un crocifisso, da alcuni attribuito a Baccio da Montelupo, e una lampada del Santissimo Sacramento. Entrambe queste due opere colpirono profondamente la sensibilità del sergente Murphy.

³ Cfr. Capecchi 2022.

⁴ Cfr. *I Murales di Lizzano* 2020.

⁵ Cfr. Ceccuti 2023. Fondato nel 1949, il Gruppo Donatello è tutt'oggi attivo e promuove mostre e manifestazioni d'arte.

⁶ I principali promotori dell'iniziativa furono: Niccola Menabuoni insieme alla moglie Liliana, Don Napoleone Toccafondi, Anna Paola Lori e Giancarlo Tondinelli.

⁷ Dall'inizio del 2023 al settembre del 2024, l'Associazione è cresciuta da 4 a 167 soci.

⁸ Come spesso accade nell'arte urbana, i murales sono stati realizzati su superfici e con tecniche pittoriche non adeguate. Inoltre, l'esposizione al clima montano complica ulteriormente la conservazione.



IL G7 DELLA CULTURA ITALIANO

Tra documenti e scandali e il rischio del “benculturalismo parolaio”

di Simone De Nardis



Il G7 della Cultura 2024 si è svolto a Napoli dal 19 al 21 settembre ed è stato presieduto dal neoministro della Cultura Alessandro Giuli, giornalista ed ex Presidente della Fondazione MAXXI di Roma, esponente dell'area di destra e già entrato di recente nelle polemiche per il fatto di non essere laureato e di aver dato l'ultimo esame poco dopo la sua nomina, entrando, dunque, nel periodo di stesura della tesi. Ci si chiede, infatti, come un Ministro della Repubblica possa trovare il tempo di scrivere una tesi con le responsabilità e i compiti gravosi che si trova ad affrontare.

Anche il suo discorso alla Commissione Cultura, all'insegna de “l'apocalittismo difensivo che rimpiange un'immagine del mondo trascorsa” ha fatto molto discutere perché ritenuto a tratti ridicolo e di troppa difficile comprensione, così come quello alla Buchmesse di Monaco dove, secondo alcuni, si intravede un retaggio neofascista con riferimenti a Julius Evola, uno dei maggiori teorici del fascismo, ora ripreso come intellettuale di riferimento da post e neofascisti. Giuli, d'altronde, ha militato in Meridiano Zero, movimento politico di estrema destra. Il neoministro ha però anche annunciato nuovi concorsi (per funzionari e assistenti) e assunzioni entro l'anno per cercare di colmare il sottorganico del Ministero, ha sostituito il Capo di Gabinetto e si trova a dover affrontare i problemi relativi ad alcune nomine di Sangiuliano, come quelle della Commissione Cinema o di Fabio Tagliaferri come Presidente e Amministratore Delegato di Ales.

L'evento di portata internazionale, infatti, sancisce la fine politica dell'ex Ministro Gennaro Sangiuliano, investito dalle polemiche in seguito alla mancata nomina come Consigliera ai grandi eventi di Maria Rosaria Boccia, influencer e imprenditrice di Pompei, un fatto di pettegolezzo che si è rapidamente trasformato in un fatto politico di grande

rilevanza. Sono venute fuori inadempienze e leggerezze da parte di Sangiuliano che hanno minato e forse minano ancora la sicurezza pubblica del Governo, del Ministero e anche del G7 (relativamente ad informazioni sensibili e agli spostamenti degli ospiti e dei Ministri) che, nonostante qualche incertezza iniziale, si è però regolarmente svolto. Per il Governo, presenziavano anche i due Sottosegretari in carica Lucia Borgonzoni e Gianmarco Mazzi (Vittorio Sgarbi si è dimesso qualche mese fa in seguito a problemi giudiziari), il Direttore Generale Musei Massimo Osanna e il presidente della Commissione Cultura della Camera Federico Mollicone.

Ovviamente c'erano anche i responsabili delle politiche culturali del G7 (Italia, Canada, Francia, Stati Uniti, Regno Unito, Germania, Giappone e Unione Europea) e, come invitati, il Ministro della Cultura dell'Ucraina e il Vicedirettore Generale per la cultura dell'UNESCO. La presenza del Ministro ucraino, a cui è stata donata una medaglia appositamente coniata dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato,



G7 di Napoli ©MTC

ha permesso di sottolineare il sostegno condiviso al patrimonio culturale dell'Ucraina anche in vista della Conferenza per la Ricostruzione Ucraina di Roma del 2025.

La riunione plenaria dei Ministri della Cultura ha affrontato alcune delle principali sfide nel campo della cultura e della creatività e i lavori si sono conclusi con l'adozione della Dichiarazione ministeriale *La cultura, bene comune dell'umanità, responsabilità comune*. Il documento conferma il fermo sostegno all'Ucraina ed è uno dei primi documenti che affronta l'impatto dell'Intelligenza Artificiale nel settore culturale e creativo, che se non regolata rischia di impattare negativamente sul sistema. Inoltre, compaiono anche la lotta contro il traffico illecito dei beni culturali e viene rinnovato l'appello dei G7 per l'inclusione della cultura come obiettivo autonomo nelle future discussioni su come avanzare nello sviluppo sostenibile dopo il 2030, pur rimanendo l'impegno per il conseguimento degli Obiettivi di sviluppo sostenibile stabiliti nell'Agenda 2030. La protezione del patrimonio culturale dai conflitti, dai pericoli dell'AI, dai danni causati dal traffico illegale di beni culturali, dal *climate change* e dalle conseguenti catastrofi naturali rimangono i punti chiave del G7 della Cultura del 2024 e le tematiche trattate sono lo specchio dei tempi.

Non sono però mancate le polemiche già particolarmente accese per l'*affaire* Boccia-Sangiuliano, per un evento che ha causato la paralisi del centro storico napoletano con numerose strade e piazze

interdette nonché la chiusura totale al pubblico del Palazzo Reale napoletano dal 16 fino al 22 settembre, non considerando il loro essere “servizi essenziali”, grazie alla Legge 12 novembre 2015, n. 182 fortemente voluta da Dario Franceschini, criticata da molti perché vista come una norma per limitare il diritto dello sciopero.

Ci sono state anche le tappe al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e al Parco Archeologico di Pompei, nonostante inizialmente fossero state messe in discussione proprio per via delle rivelazioni di Boccia. Inoltre, diversi manifestanti si erano radunati il giorno prima a Napoli all'urlo di “Fuori il G7 dalla città” e “Di nazi... in peggio. Ma quale cultura nel Paese della censura”, slogan che ben mostrano il malumore diffuso per la gestione a traino centrodestra della cultura¹.

Non mancano le polemiche relative ai costi particolarmente alti della manifestazione che, secondo «Il Fatto Quotidiano», ammontano all'incirca a 13 milioni di euro con tanto di regali e *souvenirs*².

Il rischio è che oramai un evento di portata internazionale come il G7 della Cultura si trasformi in una mera passerella e nel famoso “benculturalismo parolaio” di Salvatore Settis, ossia quella tendenza sempre più diffusa a parlare di beni culturali senza tutelarli e preservarli adeguatamente³.

¹ Vedi LecalTeam 2024.

² Vedi Mackinson 2024.

³ Cfr. Settis 2006.

SANTA MARIA A GREVE DI SCANDICCI

Storia e beni culturali

di Leonardo Colicigno

A prima vista non si direbbe che la chiesa di Santa Maria a Greve¹, affacciata su Piazza Don Giulio Cioppi a Scandicci², con la sua maestosa facciata razionalista e un campanile progettato negli anni Sessanta del secolo scorso, abbia alle spalle una storia millenaria. Essa è infatti menzionata nella donazione fatta da Willa di Toscana nel 978 d.C. a favore dei monaci della Badia Fiorentina, abbazia da lei stessa fondata intorno al 970 d.C.³. Per i successivi due/tre secoli il diritto di patronato della chiesa di Scandicci venne esercitato dai monaci del-

la Badia Fiorentina⁴, dopodiché, intorno alla metà del XIV secolo, subentrarono i rettori della chiesa di San Romolo in Piazza della Signoria⁵. Nel corso dei secoli XV e XVI Santa Maria a Greve divenne punto di riferimento per altre chiese appartenenti ai vicini pivieri, non solo perché si assisté ad un incremento delle attività agricole e artigianali⁶, ma anche per la presenza, nelle chiese di San Martino a Scandicci Alto e di Santa Maria a Greve, di due icone mariane venerate da secoli come miracolose⁷. Nel 1688 monsignor Jacopo Antonio Morigia visitò la chiesa, e il 21 maggio di quello stesso anno la elevò a prioria⁸. Nel tardo Settecento, quando la chiesa di San Romolo era stata soppressa e demolita, i diritti di patronato di Santa Maria a Greve passarono al clero di Orsanmichele e, poco dopo, la chiesa scandiccese divenne di libera collocazione⁹.

A causa dei numerosi interventi di ristrutturazione subiti nel corso dei secoli, e soprattutto negli anni Trenta del Novecento dopo il ribaltamento della facciata¹⁰, quasi nulla è rimasto della struttura romanico-gotica e poche sono le opere d'arte qui conservate, «disposte [tuttavia] senza la logica di corrispondenza di temi mariani che in passato esisteva»¹¹. Tra tutte spicca un tabernacolo in terracotta invetriata con la *Madonna col Bambino*, già attribuito a Luca della Robbia¹², e ricondotto alla cerchia di Giovanni della Robbia da Guido Carocci e Allan Marquand¹³.

Verso la fine dell'Ottocento tornò alla luce, dalla vecchia facciata, una *Madonna col Bambino tra due santi* all'epoca assai deteriorata¹⁴. L'affresco venne descritto dalla critica come opera di Taddeo Gaddi e/o della sua bottega, e i due santi identificati come *san Benedetto* e *santa Scolastica*, fondatori del monachesimo occidentale¹⁵. La santa raffigurata, a giudicare dalla croce rossa e dal caschetto sopra il velo nero, è identificabile in *santa Brigida di Svezia*; a sinistra si vede solo una mano protesa, forse di *san Giovanni Battista*, che addita con forza Gesù Bambino. L'esecuzione dell'affresco slittereb-



Pietro Nelli (attr.), Madonna col Bambino tra due santi, inizio XV secolo

be quindi agli anni successivi alla canonizzazione della santa (1391), data che da sola fa decadere l'attribuzione al Gaddi. Da una prima analisi l'affresco si potrebbe assegnare a Pietro Nelli, un allievo di Taddeo assai prolifico e spesso anche di ottima qualità, attivo dalle Campora all'Antella, dal Carmine a Prato, dall'Impruneta a Borgo San Lorenzo fino a Signa¹⁶.

Nella Cappella dell'Adorazione Eucaristica Perpetua, ricavata dalla sede della Compagnia di Santa Maria a Greve, si trova uno stucco ghibertiano¹⁷ riprodotto una *Madonna col Bambino in braccio a mezza figura*, opera della bottega di Lorenzo Ghiberti¹⁸, venerata da secoli dalla popolazione scandiccese: essa, infatti, veniva portata in processione in occasione di gravi calamità con l'intento di placare l'ira divina.

Infine, nella canonica della chiesa, si trova un architrave in pietra serena raffigurante *Ercole e Megara e quattro animali*, nella fattispecie *un cavallo, un leone, un drago e un grifone*. Creduta un tempo opera di uno scultore prossimo a Nicola Pisano¹⁹, nell'opinione di chi scrive – argomentata nella tesi di laurea – per ragioni prettamente stilistiche, è da ricondurre allo scultore fiorentino tardo trecentesco Jacopo di Piero Guidi, autore dell'architrave di Santa Maria a Greve. La datazione dell'opera è da spostare alla seconda metà del Trecento, poiché le figure di *Ercole e Megara* e il *leone alato* presentano delle somiglianze sia coi leoncini posti alle basi dei pilastri della Loggia dei Lanzi, sia con le protomi leonine²⁰ sulle quali venivano appesi dei panni, nonché con le figure scolpite per la stessa Loggia riprodotte le due “classi dominanti” dell'epoca, la Nobiltà e quella che chiameremo Borghesia, tutte opere scolpite dal Guidi e dai suoi collaboratori negli

anni Settanta del Trecento²¹. Visto il soggetto profano è ipotizzabile che l'opera decorasse l'ambiente di un palagio fiorentino oppure di una villa scandiccese²². A Firenze l'eroe che combatte e trionfa sul Leone Nemeo divenne l'emblema della stessa città che sconfigge i propri nemici²³ e, più generalmente, nel Medioevo molti intellettuali videro nell'eroe mitologico la somma e il campione di tutte le virtù, o di una soltanto (come la fortezza, stando ad una concezione tardoantica)²⁴. La scelta di Ercole furioso, episodio tratto dall'omonima tragedia di Seneca, non è pertanto casuale: tutti gli uomini sono stati e sono, purtroppo, vittime della *Follia*, rappresentata, nell'architrave di Scandicci, dai quattro animali alati, abitanti dell'aria come i demoni²⁵, che entrano nel corpo del malcapitato attanagliandogli l'anima e facendogli perdere il senno²⁶. Anche un valoroso eroe come Ercole è stato vittima della follia: alla lastra sarebbe stato attribuito quindi un valore apotropaico: quello, cioè, di allontanare gli spiriti maligni dall'edificio che originariamente ospitava la lastra, come accadeva nell'Antichità, quando, per proteggere le *domus* dagli spiriti maligni, venivano utilizzati speciali monili claviformi legati al culto di Ercole²⁷.

Il soggetto rappresentato è, quindi, un primo elemento di interesse dell'architrave, che sotto questo punto di vista, rappresenta un *unicum*: da ricerche condotte, non risulta, infatti, che vi siano altri rilievi



Bottega di Giovanni della Robbia, Madonna col Bambino, 1520 ca.



contemporanei all'esecuzione dell'opera di Scandicci o del "Medioevo più lontano" riproducenti la pazzia di Ercole²⁸. Opera unica, la lastra è tuttavia anche rappresentativa di alcuni elementi della cultura medioevale, primo tra tutti il suo rapporto coll'evo classico: essa testimonia la conoscenza dell'*opera omnia* del Seneca tragico nella Firenze trecentesca, in coincidenza con la diffusione di una fortunata serie di commenti e trattati mitografici, diretti a incoraggiare la comprensione di un testo difficile, caratterizzato da complesse implicazioni mitologiche e da difficoltà metriche, a cominciare dai commenti del domenicano inglese Nicholas Trevet (che soggiornò all'inizio del Trecento nella nostra regione)²⁹ e dalle lezioni sulle tragedie dell'intellettuale latino tenute nel capoluogo toscano da Lorenzo Ridolfi e Domenico Bandini³⁰. La pazzia dell'architrave di Santa Maria a Greve non ha però il fascino e la nobiltà del folle "volo" dantesco: l'opera «esprime piuttosto il timore di un cittadino di un comune ricco e ben ordinato per un morbo che priva di senno e distrugge l'armonia della vita coniugale, morbo da cui si chiede, come una grazia di essere protetti, attribuendo all'eroe succube dalla follia, la funzione di allontanarne la causa»³¹, e attraverso gli animali alati, ci racconta della vivacità di alcuni trattati e dei bestiari medioevali, dai quali deriva l'immagine di un universo popolato da spiritelli – ora rappresentati come puttini³², ora come esseri mostruosi³³ –, cui si pensava fossero affidati il controllo e la trasmissione delle emozioni umane³⁴.

¹ Santa Maria a Greve è così chiamata perché è stata costruita nei pressi di quella parte del Comune di Scandicci bagnata dal fiume Greve, mentre dal 1937 il titolo ufficiale della chiesa è Santa Maria a Scandicci.

² Don Giulio Cioppi (1867-1937), nativo di Campi Bisenzio, succedette allo zio paterno Lisandro quale rettore di Santa Maria a Greve nel 1907. Egli commissionò il *restyling* neo-gotico degli anni Venti della sua parrocchia a Galileo Chini e Amedeo Benini; istituì la Filarmonica 'Guido Monaco' (cfr. Borgioli 2004, pp. 109-110; Colicigno 2024 (a), p. 36 e Colicigno 2024 (b), p. 51) e venne inoltre coinvolto nel famoso episodio delle "barricate di Scandicci" del 1921 (cfr. Bacci 2021, p. 56).

³ Cfr. Tigler 2010 (a), p. 123.

⁴ Cfr. Bigazzi 1990, p. 27.

⁵ Cfr. Carocci 1907, p. 411. Riguardo all'attribuzione del patronato, tuttavia, da documenti posteriori, relativi alle visite pastorali effettuate dall'arcivescovo Antonio Altoviti (1568) e da monsignor Paolo Ceccarelli (1599), risulta che il rettore della chiesa veniva ancora eletto dall'abate della Badia Fiorentina. Nelle visite pastorali degli anni 1626, 1668 e 1688, invece, il patronato spettava al parroco di San Romolo in Piazza della Signoria. Tale apparente contraddizione meriterebbe una più approfondita ricerca delle fonti archivistiche.

⁶ Cfr. *Rassegna di Archeologia* 2008, p. 328 sg.; cfr. Colicigno 2018/2019 (tesi di laurea), p. 12.

⁷ Cfr. Niccolai 2004, p. 93.

⁸ Cfr. Calzolari 1970, pp. 365-366.

⁹ Cfr. Calzolari 1965, p. 28 sg.

¹⁰ Cfr. Bigazzi 1990, p. 27. La nuova facciata della chiesa, progettata dall'ingegner Arduino Matassini tra il 1934 ed il 1937, si ispira ai canoni di «monumentalità e metafisica immobilità» tipici dei dipinti di Giorgio De Chirico e che caratterizzeranno anche i successivi edifici del quartiere romano dell'EUR; si veda Sirigatti 1999, p. 160.

¹¹ Bigazzi 1990, p. 30.

¹² Cfr. Moreni 1793 [1972], pp. 197-209.

¹³ Cfr. Carocci 1907, p. 411; Marquand 1920, pp. 137-138.

¹⁴ Cfr. Carocci 1881, p. 185. Dopo un sapiente lavoro di restauro (conclusosi nel 2019), l'affresco è stato collocato nelle immediate vicinanze dell'altar maggiore.

¹⁵ Fu Carocci (vedi Carocci 1881) a interpretare i due santi dell'affresco scandiccese come *san Benedetto* e *santa Scolastica*. Secondo Gamannossi (2021, che condivide l'opinione del Carocci) l'opera sarebbe stata realizzata dal Gaddi quando era impegnato nella realizzazione della *Trasfigurazione* della Badia Fiorentina (metà XIV secolo ca.), e che in un secondo momento essa sarebbe stata trasferita nella chiesa di Santa Maria a Scandicci.

¹⁶ Desidero ringraziare il professor Andrea De Marchi (Università degli Studi di Firenze) per le preziose informazioni sull'attività dell'artista e per avermi indirizzato verso l'attribuzione dell'affresco di Santa Maria a Greve, al quale dedicherò uno studio più approfondito.

¹⁷ La statua scandiccese fa parte di una copiosa serie di esemplari derivati da un prototipo in marmo o in terracotta dello scultore toscano; cfr. Tigler 2010 (b), pp. 146-149, in part. p. 146.

¹⁸ Cfr. Bigazzi 1990, p. 29. Nell'Ottocento, vista la forte devozione alla Madonna del Carmine, la statua venne scurita e furono aggiunti due stemmi e una iscrizione dedicata alla stessa Vergine del Carmelo.

¹⁹ Cfr. Petrucci 1983, p. 120.

²⁰ Cfr. Colicigno 2023, pp. 193-194.

²¹ Sulle statue cfr. Bartoli 2002, p. 233. Ulteriori affinità si possono rintracciare nei rilievi del ballatoio interno del Duomo fiorentino, alcuni dei quali furono scolpiti dal Guidi in quegli stessi anni Settanta; cfr. Corsi Masi 2005, p. 196 e Kreytenberg 1979, pp. 34-44.

²² Cfr. Colicigno 2023, p. 193.

²³ Si veda Ettliger 1972.

²⁴ Ivi, p. 135; cfr. Frugoni 1994, pp. 845-847; Frugoni-Settis 1973, p. 315 e sg.

²⁵ Cfr. Frugoni 2015, pp. 366-368 e relative note.

²⁶ Cfr. Colicigno 2023, p. 194.

²⁷ Cfr. Ramanzini 2016, pp. 173-177.

²⁸ Cfr. Colicigno 2023, p. 194.

²⁹ I commenti parafrastici (*Expositiones*) dell'intellettuale britannico furono commissionati dal cardinal Niccolò da Prato; cfr. Reynolds 1968, pp. 352-372 e Capirossi 2020, pp. 18-33.

³⁰ Cfr. Monti, Pasut 1999, pp. 513-547, in part. p. 522 e sg.

³¹ Cfr. Colicigno 2023, p. 196.

³² Cfr. Dempsey 2001, pp. 107 sg.

³³ Si veda Tigler 1995; Tigler 2010 (a); *Emotions and Health* 2013.

³⁴ Cfr. Colicigno 2023, p. 197.

A destra: Filippo Belli, *Costumi laziali*, 1875 ca.

La citazione è tratta da Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, p. 7.



PER SUA NATURA, LA FOTOGRAFIA [...] HA QUALCOSA DI TAUTOLOGICO: NELLA FOTO LA PIPA È SEMPRE UNA PIPA, INESORABILMENTE. SI DIREBBE CHE LA FOTOGRAFIA PORTI SEMPRE IL SUO REFERENTE CON SÈ, TUTTIE DUE CONTRASSEGNA TI DALLA MEDESIMA IMMOBILITÀ AMOROSA O FUNEBRE, PROPRIO IN SENO AL MONDO DEL MOVIMENTO.



***IN*fondo**

INfondo



Se, in varie occasioni, la frangia più oltranzista del Michelangiolo dichiarava apertamente di voler rivoluzionare l'arte italiana in maniera decisa e con ogni mezzo a disposizione, allora è impensabile che i macchiaioli non abbiano mai guardato alla fotografia.

In questo numero, abbiamo cercato di indagare i molteplici aspetti di un rapporto rimasto ai margini del discorso critico macchiaiolo, almeno fino all'importante mostra tenutasi a Firenze tra 2008 e 2009 presso il Museo Nazionale Alinari della Fotografia (MNAF). Il MNAF si trovava – è stato chiuso nel 2014 – nei locali delle Scuole Leopoldine o, se preferite, dello spedale di San Paolo, che si apre sulla Piazza di Santa Maria Novella con un meraviglioso loggiato di linguaggio brunelleschiano. Prima di ospitare un più turisticamente vendibile Museo del Novecento – un nome indefinito che abbraccia, un po' a caso, tutto il producibile dell'arte moderna –, guidato da Sergio Risaliti, il MNAF trovava spazio in questo edificio nel cuore della città e si connotava come uno dei più importanti, se non il primo, museo fotografico d'Italia, con all'interno un laboratorio per il restauro dei supporti originali, la biblioteca degli Alinari con all'incirca venticinquemila volumi sull'argomento, un numero altissimo di lastre, apparecchiature d'epoca e via discorrendo. Lo sfratto del MNAF, inteso come centro di conservazione e ricerca, può essere letto come ennesimo episodio di gentrificazione fiorentina. In un mondo ideale, con il MNAF ancora in piedi e nel pieno sviluppo della sua potenzialità scientifica, avremmo potuto approfondire i rapporti tra macchiaioli e fotografia nel loro contesto originario: la Firenze di metà Ottocento, un'arteria fondamentale di quella

rivoluzione dell'arte moderna italiana, ben presto dimenticata a favore di uno stereotipo "rinascimentale", più spendibile e di largo consumo. Concludo il racconto del MNAF riportando che ancora, dopo quasi cinque anni dall'acquisto del patrimonio da parte della Regione Toscana – un'operazione che si aggira attorno ai 15 milioni di euro –, non si è trovata una sede in grado di ospitarlo. Ciò testimonia che l'interesse nei confronti di un periodo storico complesso, nonno di quel Novecento a cui continuiamo a guardare con nostalgia, che rileggiamo con finalità strumentali, con cui non abbiamo ancora fatto i conti, è scarsissimo e, quando esiste, è solo per ricordare sciovinisticamente il Risorgimento. Rapportarsi con l'Ottocento riteniamo, invece, sia di profondo interesse per comprendere dinamiche sociali, politiche ed economiche sviluppate poi nel secolo successivo e che si ripercuotono e si ripresentano oggi sotto varie forme. Fare i conti con l'Ottocento vuol dire fare anche i conti con la fotografia, che più di tutte le tecniche artistiche è quella più fragile e spietata, più comune e quotidiana. Una Firenze che rinuncia a guardare al suo passato prossimo per esaltare un redditizio trapassato remoto, dimostra di non voler avere niente a che fare con la storia; ed è impossibilitata a pensare ad un futuro. Al di là dell'interesse avanguardistico che i macchiaioli avevano per il mezzo fotografico, l'immagine fotografica fu per loro fonte di ispirazione, strumento di indagine dal/del vero, una resa immediata e sincera di ciò che gli appariva di fronte agli occhi. Gli influssi stilistici tra macchiaioli, Alinari e alcuni amatori si rintracciano a colpo d'occhio. Forse questo è il primo numero, fra tutte le nostre

pubblicazioni, in cui emerge maggiormente la nostra inclinazione storicistica. Al netto dell'articolo su Antonia Pozzi di Chiara Lotti, inserito per dimostrare come il macchiaiolismo e la coeva fotografia fiorentina si possano leggere in filigrana nel senso per il rusticale di una certa produzione fotografica novecentesca, troviamo contributi "storici", non i nostri consueti rimandi e provocazioni al panorama del contemporaneo. Il lungo articolo in apertura di Marta Spanò analizza i rapporti tra macchiaioli e fotografia, un'affinità elettiva rivoluzionaria in grado di scardinare il conformismo accademico a favore di un nuovo linguaggio e una nuova concezione dell'arte, fondata anche, ci ricorda Emanuela Bruno, da istanze scientifiche e fisiche relative agli studi sull'ottica, provenienti dalla Germania e dalla Francia. Lorenzo Hofstetter e Maddalena Lista ci riportano alla memoria, rispettivamente, due momenti della storia della fotografia italiana dell'Ottocento. Il primo riguarda l'esposizione, a latere della mostra di pittura macchiaiola a Forte Belvedere del 1976, di fotografie provenienti dall'Archivio Alinari e allestita nella storica sede Alinari di Via Nazionale, curata da Fernando Tempesti, che apre, per la prima volta, al connubio argomento del nostro numero. Il secondo è rappresentato da Mario Nunes Vais, fotografo amatoriale fiorentino, formatosi nello stabilimento Alinari. Jessica Corazzini rilegge la serie signoriniana del Mercato Vecchio di Firenze alla luce del suo rapporto con la fotografia Alinari: è probabilmente in questo preciso luogo di una città che non esiste più che prende forma il connubio macchiaiolismo e fotografia più felice e fortunato, con considerevoli punte di lirismo.

Chiude una mia riflessione su un aspetto a margine dell'argomento fotografico, la posa, estratto da alcuni passi di una fonte macchiaiola: Pierre-Joseph Proudhon e il suo, postumo, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*.

Non vi sarà certo sfuggita la nuova veste grafica che include un nuovo modo di fruire delle immagini pubblicate. Inquadrando il codice QR, potrete vedere le fotografie nei colori originali. La crisi dell'editoria e il diffuso disinteresse per le riviste cartacee a favore dell'online è noto. Crediamo sia un'ostinazione inutile quella di non voler vedere – o far finta di non vedere – la fine di un mondo che ci ha accompagnato per quasi trecento anni. Per sostenerci e diffondere il più possibile quest'insieme di fogli non basta una diffusione reale, ma ne è sempre più necessaria una virtuale e l'interazione con la pagina Instagram crediamo possa aiutarci in questo senso, permettendoci di rinnovare l'oggetto "rivista" in un qualcosa che si possa principalmente "leggere", poiché siamo abituati oggi a vedere immagini sul web. Anche questo ha a che fare con la fotografia e coi problemi connessi a una loro iperdiffusione, arrivando ai confini di una AI in grado di produrne a nostro piacimento.

Guardare ad un passato dimenticato, rileggere un aspetto della nostra storia dell'arte che Firenze ha voluto velocemente cancellare, approfondire il legame tra macchiaiolismo e fotografia, fornisce gli strumenti critici per riflettere sulla società delle immagini nella quale siamo immersi, volenti o nolenti.

Andrea Del Carria

BIBLIOGRAFIA

FONTI MANOSCRITTE

Martelli 1872
D. Martelli, *D'ogni erba fascio. Pensieri sull'arte*, 1872, Biblioteca Marucelliana di Firenze, Manoscritto D XIV III 39

FONTI A STAMPA

IX Ciclo di Studi Medievali 2023
IX Ciclo di Studi Medievali, atti del convegno (Firenze, Cenacolo del Fuligno, 6-7 giugno 2023,) a cura del Gruppo di Ricerca sul Medioevo Latino-Nume, Vibo Valentia, Libritalia.net, 2023

Angeli 2008
M. M. Angeli, *Il legato Vitali della Biblioteca Marucelliana di Firenze*, in *I Macchiaioli e la fotografia* 2008, pp. 207-209

Antonia Pozzi 2007
Antonia Pozzi, *Nelle immagini l'anima. Antologia fotografica*, a cura di L. Pellagatta, O. Dino, Milano, Ancora, 2007

Arte a Figline 2010
Arte a Figline. *Dal Maestro della Maddalena a Masaccio*, catalogo della mostra (Palazzo Pretorio, Figline Valdarno, 16 ottobre 2010 - 16 gennaio 2011) a cura di A. Tartuferi, Firenze, Polistampa, 2010

Aspetti della fotografia 1976
Aspetti della fotografia toscana dell'Ottocento, catalogo della mostra (Firenze, Ufficio Belle Arti, 1976) a cura di F. Tempesti, Firenze, Alinari I.D.E.A., 1976

Bacci 2021
G. Bacci, *Le Barricate. Scandicci fotostoria di cent'anni fa*, Firenze, Sicrea, 2021

Balloni 2008 (a)
S. Balloni, *Teorie della visione a fondamento delle ricerche unificate di pittura e fotografia nell'Italia dei Macchiaioli*, in *I Macchiaioli e la fotografia* 2008, pp. 16-31

Balloni 2008 (b)
S. Balloni, *Sull'uso dello specchio nero. La risultanza estetica del ton gris in relazione alle teorie fisiologiche del neokantismo*, in *I Macchiaioli e la fotografia* 2008, pp. 32-35

Bartoli 2002
R. Bartoli, *La Loggia dei Signori nel cuore della città, in Le statue della Loggia dei Lanzi a Firenze* 2002, pp. 221-236

Benjamin, Valagussa 2014
W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Valagussa, Torino, Einaudi, 2014

Bigazzi 1990
I. Bigazzi, *Chiesa di Santa Maria a Greve*, in *Scandicci* 1990, pp. 27-32

Borgioli 2004
R. Borgioli, *Dalla Monarchia alla Repubblica. Scandicci dal 1914 al 1944*, Scandicci, Centrolibro, 2004

Calzolai 1965
C. C. Calzolai, *La Pieve di S. Alessandro a Giogoli*, Firenze, Libreria Fiorentina, 1965

Calzolai 1970
C. C. Calzolai, *La Chiesa Fiorentina*, Firenze, Tipografia Commerciale Fiorentina, 1970

Canigiani 1984
F. Canigiani, *Insedimenti e colture della Montagna pistoiese tra Sette e Ottocento attraverso le fonti catastali e demografiche*, in «Incontri pistoiesi di storia arte cultura», 26, 1984

Capirossi 2020
A. Capirossi, *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento. Edizioni e volgarizzamenti*, Firenze, Firenze University Press, 2020

Carocci 1881
G. Carocci, *I dintorni di Firenze. Nuova Guida-Illustrazione Storico-Artistica*, Firenze, Galletti & Cocci, 1881

Carocci 1907
G. Carocci, *I dintorni di Firenze*, Firenze, Cocchi & Galletti, 1907

Castagnary 1892
J. A. Castagnary, *Salons 1857-1870*, 2 voll., Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1892

Colicigno 2018/2019
L. Colicigno, *L'architave tardo-trecentesco della chiesa di Santa Maria a Greve in Scandicci*, Tesi di Laurea in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2018/2019

Colicigno 2023
L. Colicigno, *La follia di Ercole in un architave tardo-trecentesco*, in *IX Ciclo di Studi Medievali* 2023, pp. 192-197

Colicigno 2024 (a)
L. Colicigno, *Storia dell'architettura scandiccese fino agli anni Trenta del XX secolo*, in «Prospettive Rivista del Centro Studi Rotariani», X, 2024, pp. 27-32

Colicigno 2024 (b)
L. Colicigno, *Amedeo Benini. Un pittore-restauratore di Scandicci del primo Novecento*, in «Noi Caffè Michelangelo», XI, 2024, pp. 50-51

Corsi Masi 2005
F. Corsi Masi, *Il ballatoio interno della Cattedrale di Firenze*, Pisa, Pacini, 2005

Corti 1995
M. Corti, *Dialogo in pubblico. Maria Corti. Intervista di Cristina Nesi*, Milano, Rizzoli, 1995

Cosci 1858
G. Cosci, *Della meccanica nelle arti del bello. Discorso letto dall'avvocato Giuseppe Cosci all'Imp. e Reale Accademia fiorentina di belle arti il dì 19 settembre 1858 nella solenne distribuzione de' premi*, Firenze, Tipografia Calasanziana, 1858

De Troja 2016
E. De Troja, *Anna Franchi: l'indocile scrittura. Passione civile e intuizioni critiche*, Firenze, Firenze University Press, 2016

Del Bravo 1985
C. Del Bravo, *Le risposte dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1985

Dempsey 2001
C. Dempsey, *Inventing Renaissance Putto*, London, North Carolina, The University of North Carolina Press, 2001

Emotions and Health 2013
Emotions and Health. 1200-1700, a cura di E. Carrera, Leiden, Brill, 2013

Ettlinger 1972
L. D. Ettlinger, *Hercules Florentinus*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XVI, 2, 1972, pp. 119-142

Fattori, Dini, Dini 1997
G. Fattori, *Giovanni Fattori. Epistolario edito e inedito*, a cura di P. Dini, F. Dini, Firenze, Il Torchio, 1997

Ferretti, Conti, Valletti 1977
M. Ferretti, A. Conti, E. Valletti, *La documentazione dell'arte*, in *Gli Alinari* 1977, pp. 115-200

Frugoni 1994
C. Frugoni, voce *Ercole*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994, pp. 845-847

Frugoni-Settis 1973
C. Frugoni-Settis, *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, collana Studi Storici, 80-82, 1973

Frugoni 2015
C. Frugoni, *Quale Francesco? Il messaggio nascosto negli affreschi della Basilica Superiore di Assisi*, Torino, Einaudi, 2015

Galassi 1989
P. Galassi, *Prima della fotografia. La pittura e l'invenzione della fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989

Gilardi 2000
A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000

Gli Alinari 1977
Gli Alinari. Fotografi a Firenze, 1852-1920, catalogo della mostra (Firenze, Forte del Belvedere, luglio - ottobre 1977) a cura di W. Settimelli, F. Zevi, Firenze, Alinari, 1977

Goethe, Troncon 2014
J. W. Goethe, *Teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Milano, Il Saggiatore, 2014

Guida alla scoperta 1999
Guida alla scoperta delle opere d'arte del '900 nella provincia di Firenze, a cura di D. Salvadori Guidi, Firenze, L. S. Olschki, 1999

Hegel trad. it. di Garelli 2008
G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, trad. it. di G. Garelli, *La fenomenologia dello spirito. Sistema della scienza, parte prima*, Torino, Einaudi, 2008

I dintorni di Firenze 1983
I dintorni di Firenze. Arte, Storia e Paesaggio, a cura di A. Conti, Firenze, La Casa Usher, 1983

I Macchiaioli e la fotografia 2008
I Macchiaioli e la fotografia, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 4 dicembre 2008 - 15 febbraio 2009) a cura di M. Maffioli, Firenze, Fratelli Alinari Fondazione per la Storia della Fotografia, 2008

Jamin 1857
J. Jamin, *L'Optique et la Peinture*, in «Revue des Deux Mondes», XXVII, VII, 1 febbraio 1857, pp. 624-642

Kreytenberg 1979
G. Kreytenberg, *Contributo all'opera di Jacopo di Piero Guidi*, in «Prospettiva», XVI, 1979, pp. 34-44

La critica d'arte moderna 1949
La critica d'arte moderna. La pura visibilità, a cura di R. Salvini, Firenze, L'Arco, 1949

Le statue della Loggia 2002
Le statue della Loggia dei Lanzi a Firenze. Capolavori restaurati, a cura di G. Giusti Galardi, A. Godoli e A. Paolucci, Firenze, Giunti, 2002

Maffioli 2008
M. Maffioli, *I macchiaioli e la fotografia: personaggi, luoghi e modelli visivi*, in *I Macchiaioli e la fotografia* 2008, pp. 36-59

Marbot 1988
B. Marbot, *Sulla via della scoperta (prima del 1839)*, in *Storia della fotografia* 1988, pp. 11-17

Marchioni 2008
N. Marchioni, *In margine al centenario fattoriano. Note sul naturalismo, i Macchiaioli e la fotografia*, in *I Macchiaioli e la fotografia* 2008, pp. 60-69

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

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

Martens, Frost, Williams 2003
W. Martens, R. L. Frost, P. A. Williams, *Raman and Infrared Spectroscopic Study of the Basic Copper Chloride Minerals - Implications for the Study of the Copper and Brass Corrosion and Bronze Disease*, in «Neues Jahrbuch für Mineralogie, Abhandlungen», 178, 2, 2003, pp. 197–215, DOI: 10.1127/0077-7757/2003/0178-0197

McLuhan 1964
M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York, Toronto, London, McGraw-Hill Book Company, 1964

Mond, Cuboni 1893
C. Mond, G. Cuboni, *Sopra la così detta rognà dei bronzi antichi*, in «Atti della Reale Accademia dei Lincei», ser. 5, II, 1, 1893, pp. 498–499

Monti 1995
R. Monti, *Fattori*, in «Art e Dossier», supplemento n. 101, maggio 1995

Monti, Pasut 1999
C. M. Monti, F. Pasut, *Episodi della fortuna di Seneca tragico nel Trecento*, in «Aevum Rassegna di Scienze Storiche, Linguistiche e Filologiche», LXXIII, 1999, 2, pp. 513-547

Moreni 1793 [1972]
D. Moreni, *Notizie storiche dei contorni di Firenze, parte quarta. Dalla porta San Frediano fino al Ponte a Greve*, Firenze, Per Gaetano Cambiagi, 1793 [rist. anast. Roma 1972]

Niccolai 2004
F. Niccolai, *I luoghi della devozione popolare*, Firenze, Coppini, 2004

Petrucci 1983
F. Petrucci, *Scandicci (itinerario)*, in *I dintorni di Firenze* 1983, p. 120

Porcu, Innocenti, Galeotti, Striova, Dei, Carretti, Fontana 2022
D. Porcu, S. Innocenti, M. Galeotti, J. Striova, L. Dei, E. Carretti, R. Fontana, *Spectroscopic and Morphologic Investigation of Bronze Disease. Performance Evaluation of Portable Devices*, in «Heritage», 5, 2022, pp. 3548–3561, DOI: 10.3390/heritage5040184

Pozzi, Cenni, Dino 2002
A. Pozzi, *L'età delle parole è finita. Lettere 1927-1938*, a cura di A. Cenni, O. Dino, Milano, Archinto, 2002

Pozzi, Pellegrini 2014
A. Pozzi, *Guardami sono nuda*, a cura di E. Pellegrini, Firenze, Clichy, 2014

Proudhon 1865
P. J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garniere Frères, 1865

Ramanzini
V. Ramanzini, *La clava d'oro di Ercole*, in «Mythos. Rivista di Storia delle Religioni», X, 2016, pp. 173-191

Reynolds
L. D. Reynolds, *The Medieval Tradition of Seneca's Dialogues*, in «The Classical Quarterly», XVIII, 1968, 2, pp. 355-372

Rassegna di Archeologia 2008
Rassegna di Archeologia Classica e Postclassica. Le fornaci del Vingone a Scandicci. Un impianto produttivo di età romana nella valle dell'Arno, a cura di E. J. Shepherd, F. Mosca, G. de Marinis et al., Borgo San Lorenzo, All'Insegna del Giglio, 2008

Salvestrini 1977
A. Salvestrini, *La loro città le strade la gente il lavoro*, in *Gli Alinari* 1977, pp. 35-114

Sartre trad. it. di Del Bo 2014
J. P. Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, trad. it. di G. Del Bo, *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo*, Milano, Il Saggiatore, 2014

Scandicci 1990
Scandicci. Itinerari storico-artistici nei dintorni di Firenze, a cura di D. Lamberini, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990

Selvatico 1859
P. E. Selvatico, *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1859, pp. 337-341

Settimelli 1977
W. Settimelli, *La Famiglia Alinari e la fotografia italiana dell'Ottocento*, in *Gli Alinari* 1977, pp. 13-34

Settis 2006
S. Settis, *Benculturalismo parolaio: il Patrimonio "boccheggia", ma tutti esaltano le "Eccezionali mostre"*, in «Il Sole 24 ore», 28 maggio 2006, p. 29

Sirigatti 1999
C. Sirigatti, *Chiesa di S. Maria*, in *Guida alla scoperta* 1999, p. 160

Storia della fotografia 1988
Storia della fotografia, a cura di J. C. Lemagny, A. Rouillé, Firenze, Sansoni, 1988

Tucker 2008
P. Tucker, *Nota alle fotografie de Gori nella collezione Murray*, in *I Macchiaioli e la fotografia* 2008, p. 211

Tigler 1995
G. Tigler, *Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1995

Tigler 2010 (a)
G. Tigler, *Una testina di putto di Giovanni Pisano dalle colonne a racemi del Duomo di Siena. Il tema dell'Erote sul fiore; genesi, sviluppo e significati prima degli "Spiritelli" di Donatello*, in «Cum Bona Tum Mala. Scultura e Arti Applicate nel Duomo di Siena», Siena, Quaderni dell'Opera, 13/14, 2009/2010, pp. 29-137

Tigler 2010 (b)
G. Tigler, *scheda 13*, in *Arte a Figline* 2010, pp. 146-149

Weil 2007
P. D. Weil, *Technical Art History and Archaeometry I. Patina: Historical Scientific and Practical Considerations*, in «Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação», I, 2, 2007, pp. 60–66

Zevi 1977
F. Zevi, *Le altre città e il paesaggio italiano*, in *Gli Alinari* 1977, pp. 247-282

SITOGRAFIA

Capecchi 2022
A. Capecchi, *Arte in Appennino: Lizzano, il borgo dei murali*, in «Report Pistoia», 3 giugno 2022, <<https://www.reportpistoia.com/arte-in-appennino-lizzano-il-borgo-dei-murali/>>

Ceccuti 2023
C. Ceccuti, *Gruppo Donatello Identità culturale da salvaguardare*, in «La Nazione», 31 gennaio 2023, <<https://www.lanazione.it/firenze/cronaca/gruppo-donatello-identita-culturale-da-salvaguardare-920f63f2>>

Gamannossi 2021
M. Gamannossi, *Un pezzo di storia di Scandicci da riscoprire*, 5 gennaio 2020, <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10221615369920749&set=pcb.10221615371720794>>

I murali di Lizzano 2020
I murali di Lizzano, in «Tuscany Mountain», 2020, <<https://tuscanymountain.it/arte-e-cultura/i-murali-di-lizzano/>>

LocalTeam 2024
LocalTeam, *“La cultura si sposa poco con la nostalgia del fascismo”: a Napoli la protesta contro il G7 e il neoministro Giuli*, in «Il Fatto Quotidiano.it», 18 settembre 2024, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/09/18/la-cultura-si-sposa-poco-con-la-nostalgia-del-fascismo-a-napoli-la-protesta-contro-il-g7-e-il-neoministro-giuli-video/7698816/>>

Mackinson 2024
T. Mackinson, *G7 Pompei: frutta secca targata Fdi, cravatte di Marinella e silenzi. Chi gestisce l'evento della Cultura da 13 milioni di euro*, in «Il Fatto Quotidiano.it», 17 settembre 2024, <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2024/09/17/g7-pompei-frutta-secca-targata-fdi-cravatte-di-marinella-e-silenzi-ecco-chi-gestisce-levento-della-cultura-da-13-milioni-di-euro/7697357/>>

Suggi 2020
J. Suggi, *Anna Franchi. La straordinaria storia della donna che scoprì i Macchiaioli*, Finestre sull'arte, in «Finestre sull'arte», 7 dicembre 2020, <<https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/anna-franchi-la-storia-della-donna-che-scopri-i-macchiaioli>>

Katabasis: alla ricerca della salvezza

di Armando Lostaglio

Con *Katabasis* si intende la discesa di una persona viva nell'oltretomba. Quel regno oscuro Nora lo ha conosciuto da bambina quando ha subito un abuso. Ne è rimasta segnata al punto da renderla una donna ambigua, manipolatrice, pericolosa nella sua indecifrabilità, alla continua ricerca di situazioni torbide affinché possa rivivere la sola condizione che ha assimilato nel

profondo: il dolore. E quanto mai tormentata è la storia d'amore, rigorosamente segreta, tra Nora e Aron, un giovane orfano oppresso da quello *star system* che, veicolato dal cinico manager Jacob, lo ha reso un divo e gli impone un'altra vita di facciata. Dell'esistenza di Nora sono infatti a conoscenza solo le persone che gravitano intorno alla casa-prigione in cui vive la coppia: una villa maestosa, teatro di segreti, bugie, inganni, nonché episodi inquietanti essendo Nora in grado di comunicare con le anime dell'aldilà. Quell'inferno dorato è l'emblema delle tenebre da cui Nora è ammaliata ma che, al tempo stesso, vuole sopraffare, costringendole a un proprio codice, alle proprie regole. Realtà, simboli e metafore si rincorrono nella corallità del film. Personaggi disposti a tutto pur di alleviare l'intollerabile carico di sofferenza che li soffoca, alla disperata ricerca di pace e di perdono, mentre si fa largo una domanda: sono tutti morti? Oppure sono semplicemente morti nell'anima? Samantha Casella, in questo suo ultimo film, *Katabasis*, scende e risale dall'Adè. L'autrice ha svolto un lavoro encomiabile: nei volti e nelle ambientazioni labirintiche si avverte un senso di angoscia latente oltre ogni confine di immaginazione. Va in scena lo scontro e il confine fra la perdizione ed il ritrovarsi: alla fine è la violenza pregressa a prendere il sopravvento. La donna rimane oggetto di tentazioni (il serpente) e di presunte perversioni, mentre la regia è attenta ed accurata. Tuttavia i tempi prolungati di sequenze inondano di preconcetti senza offrire (ancora una volta) vie di scampo. Una riduzione nei tempi può forse offrire

maggior fluidità, ma alla regia forse non interessa creare movimento di macchina, bensì sommovimenti interiori. Lo sguardo va oltre: le riprese, l'assonanza con la regia e il suo stesso corpo assumono una rilevanza eterea nell'assioma elegante del racconto, mentre sperimenta strade inesplorate. È cinema sperimentale e di avanguardia quello di Samantha Casella, gioca con le luci caravaggesche fra esoterismo e angosce del presente. Scrive Goethe nel *Faust*: "Io non cerco la salvezza nell'indifferenza: il brivido è la parte migliore dell'umanità". Il cinema deve dare brividi allo spettatore, guardare oltre lo sguardo comune e Samantha ci riesce, obbedisce e disobbedisce ai dettami del *non sense*, pur seguendo la geometria di una macchina da presa. E lei riprende, si riprende, fa violenza per esorcizzare la violenza subita. La donna torna ad essere padrona di sé.





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.fondazioneccassaravenna.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.fondazioneccrfirenze.it

UNA RIVISTA POLEMICA E INNAMORATA