Rivista semestrale del Caffè Michelangiolo

numero 1 anno 2018 - Firenze

ISSN 2611-4089 Noi (Calenzano)
[Testo stampato]

noi

Il campo italiano alla battaglia di Magenta,

Giovanni Fattori, 1862

Ancora spumeggiano fumi all'orizzonte, che si alzano lenti per rimanere bassi, come densa e pesante nebbia di polveri e detriti. Spingono corpi esamini, pecore o lupi, di un unico gregge, che si dirigono verso il pastore della fame e della salvezza.
È per loro che arriva il carro, a raccoglierli come fiori appassiti, bisognosi d'acqua.
Piccole suorine, si alzano sulla sponda di legno immaginando di poter cogliere sotto un unico abbraccio il gregge sperduto.
La suorina si alza e indica con impeto un uomo a terra. Si allunga il ditino verso una figura distesa, nascosta dall'erba secca. Non sembra già più corpo, sembra già scomparsa la pesantezza della carne e rimangono solo i vestiti, testimoni di un'anima già dipartita.
Le forme rotonde dei cavalli troneggiano sotto le divise degli ufficiali. Sono uomini che non riconoscono più il loro abito, ma il tempo che scorre, e assistono silenti alla processione di quelli che stanno tornando dal fronte.
Non importa, adesso, cosa sia la vittoria. È tragico pensare al cielo limpido, chiaro di nuvole, quando la terra bruna raccoglie gli odori di un paesaggio incenerito dalla violenza. Non importa, adesso, chi siano i vincitori e chi i vinti. Passano a dirlo queste nere suore che passano di corpo in corpo, come traghettatrici di uomini di entrambi i fronti. Tracciano quella linea di selciato che divide la mandria di feriti dalla schiera di truppe indenne, pronte ad avvicinarsi alla città che fuma in lontananza. Un attimo in cui prima e dopo si incontrano, in cui la fierezza della divisa, che profuma ancora del pulito della vittoria, volge lo sguardo alla dispersione che succede alla battaglia, quel muovere confuso di corpi feriti e spaventati in mezzo all'erba. I due volti della guerra.
Esili rami congiungono la terra al cielo, l'inferno al paradiso. Sottili, acerbi, immaturi, macchiano la loro giovinezza di questa prima battaglia. Figure rachitiche e solitarie, si inarcano leggermente, mossi dal vento. Il cielo luminoso che disperde le sue nubi, e questo terreno di fuoco e fumi, di distruzione, di vinti e vincitori. Congiungono la pesante distesa di blu a questa terra violata, tinta di rosso. Così che, dopo la battaglia, rimane un unico colore, il magenta.

Laura Guastini

Noi Caffè Michelangiolo
n.1 del 20/04/2018
Rivista semestrale

Pubblicata in via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze) per conto di :
Associazione Culturale Caffè Michelangiolo
Via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze)
CF 94264380489
www.caffemichelangiolo.it
info@caffemichelangiolo.it

Direttore responsabile:
Andrea Del Carria

Segretario di redazione:
Maria Grazia Fantini

Redazione:
Costanza Peruzzi
Giulia Bertelli

Redazione: Associazione Culturale Caffè Michelangiolo, via degli Artigiani 45, 50041, Calenzano (Firenze)

Edizione: Associazione Culturale Caffè Michelangiolo
Contatti: noi@caffemichelangiolo.it

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

Stampa:
Tipografia Tozzi, Signa - Firenze

ISSN 2611-4089
Noi (Calenzano) [Testo stampato]

Caffè Michelangiolo

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

indice

incopertina | Laura Guastini *Il campo Italiano alla battaglia di Magenta*

Francesca Bertini pag. 05
Io, Giovanni Fattori...

Andrea Del Carria pag. 06
Un'allegoria moderna

Massimo Innocenti pag. 08
Il quadrato dimenticato

Benedetta Moracchioli pag. 10
Il vero... veduto attraverso il sentimento del pensiero

Sara Benetti pag. 12
Uno spunto di discussione.
Dalla ricerca del vero alla problematizzazione della realtà

Erika Vita pag. 16
Esistenza come macchia, l'aridità del vento

Giulia Bertelli pag. 20
"Le sue parole mi consacrarono all'arte tutta la vita"
Llewelyn Lloyd ricorda il Maestro

Claudio Bartoli pag. 22
L'effetto di Giovanni Fattori.
Un paragone tra l'arte contemporanea e Instagram

Claudia Lotti pag. 24
Giovanni Fattori e Edward Hopper
La verità dello sguardo

fuoripagina

Alessandro Querci pag. 28
Modernità e fine dell'arte. La versione di Fry

Costanza Peruzzi pag. 30
1927 il ritorno in italia:
Salvatore Ferragamo e la cultura visiva del Novecento

Laura Olimpia Sani pag. 32
Tracce.
Dialoghi ad arte nel Museo della Moda e del Costume a Palazzo Pitti

infondo pag. 37-39
la redazione - bibliografia

notizie dal caffè pag. 41
locandina

Io,
Giovanni Fattori...

mio padre era un onesto operaio; nessun blasone, nessun'arme gentilizia! Solo so che discendo da una famiglia di Pistoia... saranno stati onesti operai… io fui di secondo letto; dal primo ebbe due figli: un maschio ed una femmina... Mio fratello maggiore, titolare di un banco d'affari, mi insegnò a leggere e a scrivere. *...io fui la sua vittima, con la buona intenzione di fare pure di me un agente di affari*. Ma *...non capivo nulla di nulla ed erano per me continue mortificazioni...* Fu così che avendo una certa inclinazione artistica, mio padre fu consigliato di affidarmi alla scuola del pittore Giuseppe Baldini. *...lo ricordo bene. Aveva studiato a Roma e si credeva un artista; posava a uomo fiero. Cappello alto a forma di pane di zucchero, lunga barba rossa, sguardo fiero e un grosso bastone ferrato. Ebbi da lui i primi elementi...* Nel 1846 decisi di lasciare lo studio del maestro e partii per Firenze, dove mi stabilii in Via Condotta. *...Firenze mi ubriacò; vidi molti artisti ma nulla capiva; mi parevano tutti bravi, ed io mi avvilii tanto che mi spaventava il pensiero di dover cominciare a studiare...* Mi iscrissi all' Istituto di Belle Arti dove svogliatamente sotto la guida del grande artista Giuseppe Bezzuoli, *...comincia a fare senza nulla sapere ...però vi era in me qualcosa di ribelle per cui nella scuola di pittura o facevo il chiasso, disturbando gli assidui, o se non facevo nulla, ero contento perché nulla capivo... mi unii a una classe di giovani, i quali erano divenuti nemici dei Professori accademici - guerra all'arte classica! - e questi posso, a loro onore nominarli: ...Cabianca, Banti, Sernesi, Abati,... d'Ancona, Tivoli, Borrani. Dopo essi a mettere il sigillo, venne da Roma Nino Costa, e lo noterò in ultimo... Fummo nominati i "macchiaioli", per scherno, dagli Accademici, e fu una guerra a oltranza. A noi miseria e vita allegra... ma eravamo contenti, perché la nostra era una missione nobile per il progresso dell'arte; e ne risentiamo ancora i beneficii.*

Venne pubblicato il famoso giornale "l'arte del disegno" diretto da Diego Martelli, *...questo giornale organizzò una vera rivoluzione d'arte... tanto era in me il desiderio di progredire nell'arte che finii con non capire più nulla.…* Poi un incontrò mi toccò nel profondo, quello con l'artista Nino Costa. *...Quando entrò nello studio, io ero intorno a una grande tela, per trattare un soggetto storico. Non fece nessuna attenzione alla mia gran tela; ma si fermò su diverse macchiette di colore che aveva attaccato al muro, che esaminò attentamente e dopo, voltandosi a me, disse:- T'imbrogliano; tu hai un talento che non sai spiegarti!... percorrevamo la campagna ed erano continue lezioni....*

Dopo la guerra del 1859, resse il governo della Toscana Bettino Ricasoli che bandì un concorso. Fattori, dietro incoraggiamento dell'amico Costa, vi partecipò e vinse con la Battaglia di Magenta e... *fin da quel giorno cominciò la mia vita vera veramente artistica...* realizzai poi tante opere a soggetto militare: il Quadrato del 49 ° reggimento a Custoza , l'Assalto alla Madonna delle scoperte (giornata di Solferino), Carica di cavalleria a Montebello, il Principe Amedeo ferito a Custoza condotto all'ambulanza , un'altra carica di cavalleria... *Questi a mio parere sarebbero fra i miei migliori lavori... Poco fortunato finanziariamente, perchè ho sempre avuto un culto per l'arte e mai mi è piaciuto umiliarla per vile intresse, mi sono sempre contentato di vivere modestamente, lieto quando qualcuno ha riconosciuto in me un poco di merito. Ecco la mia semplice biografia.*

(liberamente tratto dall'autobiografia di Giovanni Fattori del libro di Mario Tinti
Società Editrice D'Arte Illustrata - 1926)

Francesca Bertini

Un'allegoria moderna

"Anche con semplicissimi ma precisi mezzi, senza figure, egli ha dato a una breve linea di paese la stessa forza d'espressione che a un volto umano."

Relazione della commissione composta da Ugo Ojetti, Angelo Orvieto e Domenico Trentacoste, incaricata dal Comune di Firenze di acquistare da Giovanni Malesci un nutrito numero di opere fattoriane. Firenze, 15 settembre 1908

Per far pronunciare le sopra riportate parole di elogio al lavoro "minimalista" di Giovanni Fattori, la libecciata che si abbatte sulla spiaggia di Antignano ha suscitato nella commissione un particolare interesse. Questo interesse si è inoltre immediatamente percepito all'indomani della morte dell'autore, il 30 agosto del 1908. Solo quindici giorni dopo Ojetti, Orvieto e Trentacoste elogiano questa nuova maniera di produrre paesaggi: interiorizzati e profondi d'animo. L'opera in questione si colloca infatti tra le produzioni tarde del Fattori, quando lo sperimentalismo macchiaiolo aveva ceduto il passo ad una ventata di naturalismo di matrice europea. Gli anni Ottanta dell'Ottocento rappresentano un momento infelice per il movimento del Caffè Michelangiolo, in quanto è foriero di un fallimento sociale e di quella idea di società civile mazziniana e socialista che propugnavano molti frequentatore del Caffè. Il fallimento degli ideali sociali e politici portò ad una brusca frenata della macchia, intesa come pittura nuova, capace di esprimere le aspirazioni di una nuova generazione di ragazzi e artisti. Allora il terreno divenne fertile per il proliferare del naturalismo più pacato, gentile, che strizzava l'occhiolino ad una parte della critica che rimproverava il realismo macchiaiolo di eccessi poco gradevoli. Il contesto in qui è partorita l'opera di Giovanni Fattori non è secondario nella lettura di una tela così complessa quanto subito apprezzata per la sua forza espressiva. Oggi quest'opera si trova custodita presso la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze. Si tratta di un'olio su tela che si sviluppa orizzontalmente su una grandezza di 28 cm per 68 cm di lunghezza. L'orizzontalità che domina il componimento, sia in struttura fisica della tela sia nella linea di paese raffigurata, è interrotta da due elementi verticali: una tamerice che si piega a causa della forza del vento ed un arbusto secco che sta alla sua sinistra. Fattori compone la scena senza nessun tipo di riferimento umano, nessuna figura che si confronta con il paesaggio, che ne viene immersa, mostrando stati d'animo o espressioni che ci aiutino a leggere cosa sta accadendo, qual'è l'atmosfera che si respira su questa spiaggia. Solo la tamerice ci permette di intuire la forza del vento e la violenza con la quale si abbatte sulla riva e il soffio che fa increspare le onde del mare. Percepiamo l'insieme come un'atmosfera disagiata, disarmante, veemente ma comunque meditativa, silenziosa. Fattori evoca e non palesa, suscita e non mostra i sentimenti e le espressioni di quel momento che ha immortalato. Così facendo ci ricorda il valore del silenzio e della meditazione con la quale osservare un'opera d'arte. Fattori sente più e più volte il paesaggio, lo umanizza, rendendo il paesaggio una via verso il moderno, il contemporaneo, verso di noi.

Il paesaggio rimane tale, puristicamente fotografato, la scena non è ricercata, aulica, montata in maniera simbolicamente rilevante: la tamerice non è quella di D'Annunzio, l'esile arbusto non è la canna di Pascal mossa dal vento. Non c'è citazionismo classico, non c'è mimesi poetica, non c'è prosopopea, non c'è metafora. C'è una forte libecciata, un vento semplice che soffia d'estate, non è altro che la brezza che rinfresca la spiaggia, ma che nello stesso tempo preannuncia una pioggia imminente. Guardare la libecciata di Antignano è un esercizio che ci permette di percepire un sentimento, osservandola in silenzio, prendendo il nostro tempo, guardandolo con gli occhi interni che riescono a penetrare nell'epidermide delle cose. Allora vedremo il libeccio che batte violento sulle tamerici come un simbolo di un sentimento assoluto. Un'autarchica raffigurazione che non ha bisogno

Giovanni Fattori, *La Libecciata* (1880-85 ca.)

di niente, se non di se stessa. Non ha bisogno di elementi altri, non necessita di legami, anzi li scioglie, se li scrolla di dosso: tende alla purezza. Prendiamo questo dipinto come un embrione di un processo di "aspirazione alla purezza", uno dei pilastri su cui si fonda la rivoluzione dell'arte moderna[1]. Fattori nei cinque anni che vanno dal 1880 al 1885 riesce a inseminare in una semplice libecciata l'embrione dell'autarchia, non intesa come concetto negativo del "fine a se stesso", ma come scioglimento dei legami con altro. Alcuni critici hanno letto questa operazione come un tentativo di introversione personale, per segnalare l'inquietudine di un artista che a Castiglioncello ed Antignano osservava un brusco orizzonte brumoso e subito vi si rispecchiava nella sua personale emozionalità. Il rischio nel prendere una posizione del genere è di cadere nella trappola dell'espressionismo di matrice romantica, che sta in agguato dietro l'angolo dei paesaggi dell'Ottocento come questo. In effetti il richiamo a considerare questa tela come uno specchio dell'emozionalità del pittore è forte, ma proprio perchè è così forte che merita

un'analisi più profonda e attenta. Fattori ha sempre rifuggito la retorica e gli elementi romantici nei suoi paesaggi: non ci sono lacerti di monumenti, niente cattedrali, monasteri e cimiteri. Egli ha sempre raccontato il paesaggio di quel momento in un determinato tempo e in una determinata regione[2]. Così facendo non ha voluto in prima battuta raccontare una sua esperienza, piuttosto una scelta che lo ha portato a prendere il cavalletto e la tavolozza in mano ed andare a dipingere ciò che lui riteneva opportuno per vari motivi. Se pensiamo ai famosi buoi, un marchio di fabbrica della produzione fattoriana, questi non sono nient'altro che scelte sperimentali. In effetti l'interesse per i buoi nasce in relazione all'interesse per la resa del loro candore bianco, che diventa un'enorme massa bianca che dialoga con la luce del sole e che si relaziona, nella maggior parte dei casi, con il giallo del grano e l'azzurro del cielo. Lo stesso si può dire con caseggiati, muri, ruderi: non sono una scelta personale, emozionale, che Fattori compie mosso da una voglia di esprimersi, ma sono delle scelte dettate dalla volontà sperimentale di accostare colori puri, di raccontare ciò che è sempre stato fuori dalla pittura, in un'immediata macchia sulla tela. La "Libecciata" però non è una macchia improvvisa, ne uno studio di colore puro. La sua gestazione quinquennale ci suona strana se pensiamo all'avversione che i macchiaioli avevano per la lunga produzione di opere nello studio, preferendo a questa l'immediatezza della visione all'aria aperta. Alla ventata di Naturalismo degli anni Ottanta portata dalla seconda generazione dei macchiaioli, come Niccolò Canicci, Egisto Ferroni e i due Tommasi, Martelli contrapponeva l'eterna giovinezza di Fattori di quegli stessi anni: un "artista di sentimento" e che sentiva "l'arte davvero e sul serio", raggiungendo straordinari risultati nella percezione e nella resa pittorica del vero. Quella componente soggettiva dell'arte che il realismo aveva sotteso al principio di sincerità dell'artista diveniva sempre più predominante nella sensibilità di fine secolo, tanto da rendere lecito, anche per i pittori di fede realista, un approccio al vero più personale[3]. Compente soggettiva da intendere nel senso di universale, non circoscritta nel parlare solamente dell'Io pittorico ma rivolta a tutti noi che osserviamo e che ci accomuna in un sentimento univoco. Allora ecco perchè Fattori usa linguaggi nuovi, moderni che vanno a complicare la lettura apparentemente semplice di un paesaggio di fine secolo. La linea dell'orizzonte così assottigliata è un espediente per aumentare il tono drammatico della rappresentazione, per concentrare il dramma su uno sfondo soffocato, di poco respiro paesaggistico. Un accorgimento che ricorre spesso nella fotografia, quando si vuole raccontare il soggetto in toni lirici, annullando quasi il paesaggio in cui è immerso. Fattori invece rappresenta proprio il paesaggio stesso senza un orizzonte ampio, senza uno sfondo. Il paesaggio è raccontato ma nello stesso tempo annullato, rendendo protagonista della scena la linea marcata della radura che da verso il mare. Fattori riduce l'elemento dello sfondo all'essenziale del suo concetto: una linea. Le tamerici, l'arbusto sottile sbattuto dal vento e il cielo hanno la stessa dignità ed hanno la caratteristica di essere autonomi, slegando la composizione da una struttura studiata in maniera razionale. Questi elementi, letti però nella loro interezza singola, diventano quasi astratti, una moderna sottospecie dell'allegoria, i cui significati non esistono né nella realtà del mondo, né in quella religiosa o mitica. La composizione di elementi che sono moderna allegoria, autonoma, autarchica e pura rappresentano una risposta ad un'esigenza storica, una reazione al fallimento di un'idea e altro non sono che questa stessa idea rappresentata da Fattori in forme e ambiti sempre diversi ma perennemente raccontata come fallita, morta e decaduta. In questo sta il Naturalismo moderno di Fattori, nella tamerice come allegoria nuova dell'idea di un'altra società, di un'altra vita, che non si è compiuta e sulla quale si è abbattuto un forte vento marittimo. Così anche il cielo, così l'esile tronco ed i radi cespugli che formano la duna aggettante sul mare dicono la stessa cosa. Se provassimo a isolare frammenti qualsiasi di questa composizione noteremmo come tutti sono intrisi di questo sentimento, mai in maniera banale e retorica, ma utilizzando

schemi ed espedienti pittorici che anticipano la modernità. Adesso comprendiamo cosa ha fatto Fattori per quei cinque anni. La libecciata è allegoria moderna di un assoluto sentimento di freddo, incomprensione, pianto, inadeguatezza, stanchezza, sconforto, che non deve essere specchio del sentimento del singolo artista, bensì rappresentare un assoluto e universale sentimento che percorre quell'epoca, come oggi percepiamo nella nostra. Svincoliamo i concetti da qualsiasi legame con la realtà delle cose e concentriamoci sulla forza della pura parola che esprime il concetto di sentimento. Avrete ottenuto un'allegoria moderna, che ha bisogno della purezza e dell'assolutismo per essere tenuta in vita ed avere significato. Fattori, da ignorante dichiarato, preferisce le immagini alle parole, ma riesce a dare alle immagini la stessa forza concettuale. Allora siamo pronti a rileggere la citazione iniziale e chiederci se Fattori abbia dato la stessa forza di un volto umano al paesaggio oppure non abbia avuto bisogno di farlo in quanto è il paesaggio stesso composto da concetti ed elementi moderni e dignitosamente autarchici di pari valore alla parola pura, che Fattori ha reso con un linguaggio nuovo e moderno negli anni Ottanta dell'Ottecento.

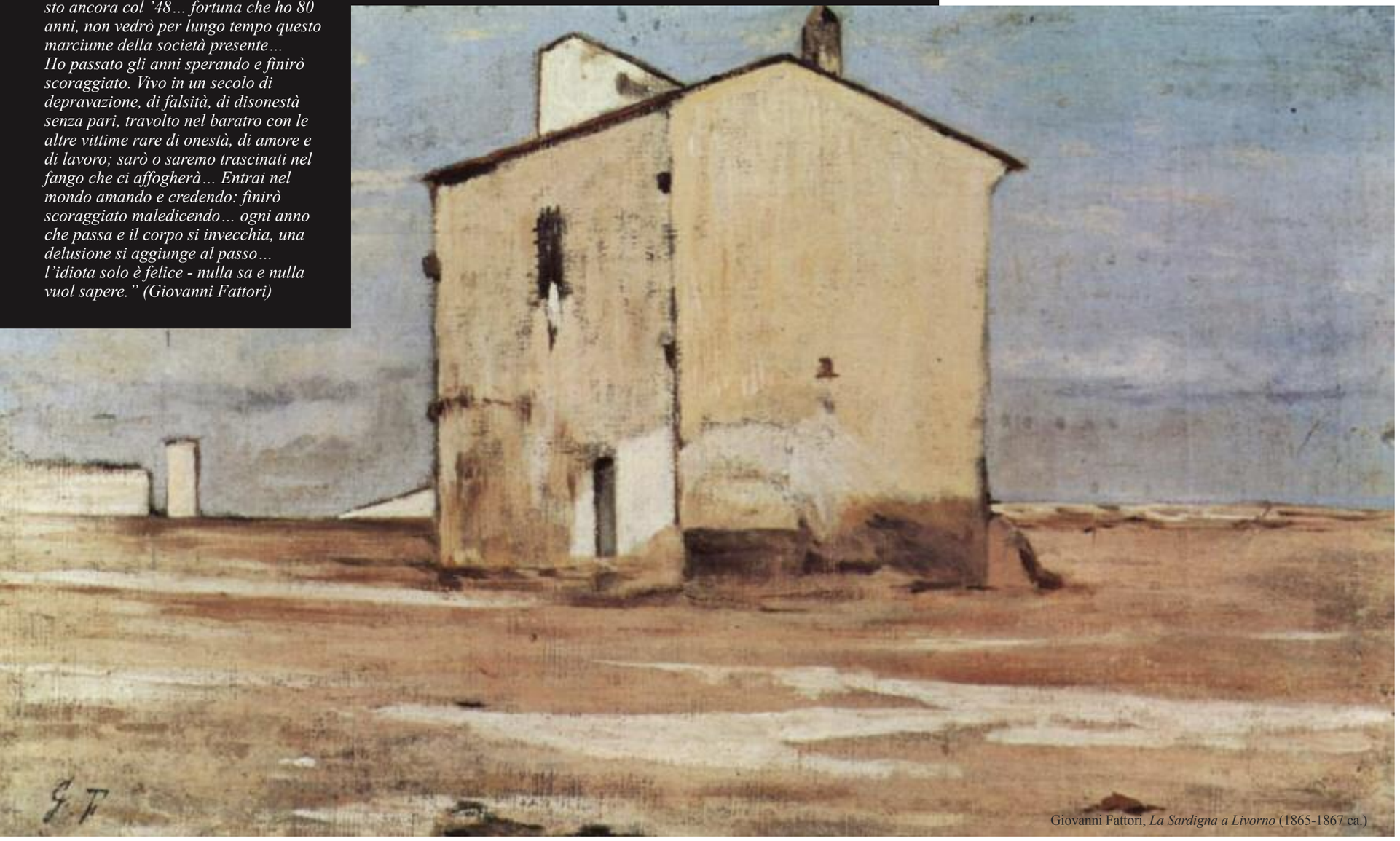
Andrea Del Carria

NOTE

[1] Rimando ad un testo fondamentale sull'argomento: H.Sedlmayr, La rivoluzione dell'arte moderna, a cura di Donà Mariangela, Milano, Garzanti, 1960 [ed. originale tedesca 1955]
[2] T.Signorini, L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento di Firenze, VI parte, "Il Gazzetino delle Arti del Disegno", 2 febbraio 1867
[3] F.Dini, i Macchiaioli sentimento del vero, Milano, Silvana Editoriale, 2007

Il quadrato dimenticato

"...Dicevo che sei uno di quelli come me: sdegni di piegarti e di sottometterti, e sdegni di essere costretti a uniformarti a intrighi per avere e ottenere... io vecchio livornese sto ancora col '48... fortuna che ho 80 anni, non vedrò per lungo tempo questo marciume della società presente...
Ho passato gli anni sperando e finirò scoraggiato. Vivo in un secolo di depravazione, di falsità, di disonestà senza pari, travolto nel baratro con le altre vittime rare di onestà, di amore e di lavoro; sarò o saremo trascinati nel fango che ci affogherà... Entrai nel mondo amando e credendo: finirò scoraggiato maledicendo... ogni anno che passa e il corpo si invecchia, una delusione si aggiunge al passo...
l'idiota solo è felice - nulla sa e nulla vuol sapere." (Giovanni Fattori)



Giovanni Fattori, *La Sardigna a Livorno* (1865-1867 ca.)

Non è facile e per me ancora di più, visto che considero Giovanni Fattori l'artista che meno mi "convince" dei Macchiaioli, ma non per la sua non vicinanza alla macchia, ma perché lo sento oltre la macchia e la citazione che ho tratto dai suoi scritti, mi avvicina profondamente al suo pensiero e alla sua splendida arte.
Il suo lavoro e il modo in cui lo esegue o meglio, lo conduce, mi affascina e lo sento vicino e per questo il più distante dai Macchiaioli, perché segue un processo irregolare, quasi in contraddizione col suo stesso desiderio, ed è questo che mi fa considerare Fattori fuori da ogni tipo di scuola, anche quella come la macchia che scuola non era.
Fattori viveva un processo complicato; tornava e ripeteva storie o visioni al punto di entrare in qualcosa di diverso, forse superiore a quello che cercava, ma vicino a ciò che sentiva. La complessità di questa linea irregolare stava e sta, proprio nella sua libertà di agire al di fuori di ogni presentimento, per entrare nel profondo delle possibili reazioni.
Il suo fare pittorico è come un quadrato che si nasconde nelle variabili forme e si lascia dimenticare per poi riapparire in una strabiliante purezza espressiva, tanto da separare quel naturale ragionevole e trasformarlo in un' idea altra, forse metafisica, oppure plastica. E basterebbe vedere opere come la "spiaggia e nuvole", "capannino al mare" o più di tutti "la sardigna", per comprendere meglio il suo ampio sviluppo e dove l'artista mette in evidenza quelle variabili che anticipano e si dimostrano capaci di precludere una pittura nuova, anzi, una concettualizzazione che si espande non solo nella ricchezza materica, ma quanto nel senso poetico che giunge dall'osservare un luogo nella sua oscillazione enigmatica. La complessità di questa "insolita" ricerca sta proprio nella sua avanzata percezione. Una tale vocazione, così istintiva, fa di Fattori un artista libero e in costante dubbio, portandolo in un' autentica ispirazione che va oltre il tempo per proiettare la sua discontinuità verso intuizioni non ancora possibili per il suo tempo.
Queste poche righe non hanno l'intento della ricerca e neppure vuole esserla, è solo un breve articolo, solo uno spunto, un idea da proseguire. E voglio concludere con due momenti dell'affascinante lavoro di Fattori, riferendomi alla sua produzione grafica e ad alcune piccole pitture.
L'incisione per Fattori non è solo un altro modo di esprimersi , è anche un diverso tentativo per far affiorare quel nascosto quadrato concettuale che può dar vita a visioni diverse, mi riferisco a lavori come "il ritorno a casa", "Il ritorno dal lavoro", "Bovi" o "l'ora della ricreazione". Acqueforti singolari, dove l'espressività arriva a caratterizzare l'assenza fino a definirla come unica presenza, questa, data dall'annullamento di ogni possibile sfumatura, anzi, di quei chiaro scuri che avrebbero tolto l'immediata drammaticità dell'evento. Il soggetto diviene speculare alla storia, resa questa immediata dalla rarefazione dei singolari segni. La scelta di ri-quadrare le forme nel solo spazio che occupano e poi lasciare al bianco e al nero il solo senso espressivo, fa di questi lavori di Fattori un vero anticipo su tutta la pittura del novecento di un Lorenzo Viani e del movimento espressionista.
Ma voglio spingermi in una speculazione. Più che osservo queste acqueforti, più mi si astrae la visione e penetro nel suprematismo astratto di Malevic e nel suo quadrato nero e di riflesso nel suo quadrato bianco su fondo bianco. Ma è solo una speculazione del pensiero.
Altro esempio è un piccolo dipinto di Fattori, "I Carbonai"; pittura diversa e così innaturale che quasi rasenta la metafisica e subito appaiono i lavori di Ottone Rosai, o gli ultimi di Morandi e tutta quella corrente che prende il nome dal secolo; Novecento.
Ma concludo queste mie divagazioni pensando a Fattori e alla sua forza, così impulsiva e monella, che non lo lasciò mai e come un burattino di legno senza fili, ne maestri, ne abbecedari e neppure scuole, correva veloce verso i paesi dei balocchi.

Massimo Innocenti

Il vero ...
veduto attraverso il sentimento del pensiero

"Tutto quello che vedevo e volevo, desideravo riprodurre... Pensai che potevo studiare osservando a mio piacere per le strade..."
Fattori, attraverso lunghe passeggiate, scopre nella natura elementi semplici, quotidiani, visioni incantevoli che subito sente il bisogno di annotare nel suo piccolo album; freneticamente, come se temesse di perdere l'istante di quell'intima ed infinita naturalezza. Si contrappone alla "moda", all'accademia, fatta di ritratti in posa, animali perfetti, una natura pittoresca, ricca di simbologie e figure allegoriche.

"Purtroppo artista di vecchia origine non volli fare mai dell'arte un interesse o sottomettermi alle esigenze dei negozianti...Nemico di qualunque imitazione se pur di grandi artisti antichi e moderni... Scrupoloso osservatore della natura, sino da giovane studiai e tenni sempre con me un piccolo album tascabile, per prendere appunti ed impressioni, dove noto passeggiando tutto ciò che mi colpisce. Questa è la mia fotografia quando faccio i quadri..."
Raffigura frammenti di vita "rubati" di nascosto a chiunque o a qualunque cosa colpisse la sua attenzione; ora un povero uomo addormentato; ora dei buoi legati ancora al carro; ora un paesaggio o delle fila di alberi, forse una pineta vista da lontano. Questi "attimi", non mostrano nessuna forma di abbellimento, spesso ci appaiono, in un certo senso, "sbagliati", "fatti male". Fattori questo lo sa, non interessa a lui mostrare una finta perfezione delle figure ma qualche cosa che va oltre ai canoni accademici, un sentimento intimo, una poesia nascosta nella natura.

Giovanni Fattori, *Le boscaiole* (1878 ca.)

Rappresenta, in maniera spregiudicata, una fugace impressione, un effetto particolare di luce e di ombra creatosi in un preciso momento, forse mai esistito, forse un abbaglio creato dal sole, che però l'artista vede, lo affascina e decide subito di fermarlo nei suoi ricordi attraverso rapidi abbozzi, probabilmente già quadri finiti.

"Ho amato l'arte e la amo ardentemente tutt'ora: sto attaccato a lei come un'innamorata e credo che l'arte sia tutto sentimento che studio...credo che l'artista bisogna lasciarlo libero nelle sue manifestazioni di produrre le bellezze della natura come le sente e come le vede... Credo fermamente che l'arte non abbia bisogno di pedanterie... Tavolozza semplice, pochi colori... Ecco spiegata l'arte mia."
Con pochi colori, una pittura essenziale, l'artista si concentra su gli effetti della luce creando chiazze d'ombra, forti contrasti chiaroscurali che rendono i dettagli meno precisi, mostrando le immagini a macchia.
In queste "macchie" subito si riconosce la natura che non è più quella reale, esatta come una fotografia, ma una natura intima, personale, trasfigurata dal "sentimento del pensiero" che l'avvolge in una naturale poesia, rendendola distante, irraggiungibile.

"Le manifestazioni della natura sono immense, sono grandi: non sempre si presenta nelle opere di Fattori, non ci sono soggetti maggiori o minori, tutti gli elementi naturali sono trattati allo stesso modo, con la stessa potenza; uomini, animali e paesaggi ci appaiono come parte integrante dello stesso tutto, composti della stessa terra, illuminati ed oscurati da gli stessi vibranti giochi di luce che l'artista ardentemente ritrae, compone insieme in armonia."
Fattori è artista libero; libero dalle regole, dalle convenzioni; libero dalle mode, che avrebbero potuto fare di lui un pittore "migliore". Fedele alle sue regole, ai suoi ideali, alla natura che rappresenta senza inganni senza timori, così come gli suggeriscono i suoi occhi, il suo sentimento, che forte non si piega al mondo circostante. È promotore di una pittura vera, non realistica, reale, "ingenua" e spontanea; una pittura terrena, innovativa, non diventerà mai una moda, ma rimarrà racchiusa in una piccola "Macchia".

Benedetta Moracchioli

Uno spunto di discussione

dalla ricerca del vero alla problematizzazione della realtà

Fattori muore e da vita alla storia di quello che sarà non soltanto un movimento, ma una vera e propria sfida sociale.
«La vita è un dono, dei pochi ai molti, di coloro che sanno e che hanno a coloro che non sanno e che non hanno» amava citare il concittadino Amedeo Modigliani, ispirandosi a Gabriele D'annunzio. Il gruppo nato così dalle gesta poetiche del pittore del Risorgimento, si proietta in avanti, vive separato: non è misurabile con il prospetto temporale dell'arte contemporanea, con i movimenti che caratterizzano il Novecento, ma anticipa le Avanguardie, il ritorno all'ordine e l'Astrattismo. Traccia una storia inconsueta ed equidistante. Così come quella del suo esponente più noto, che finì col farne un isolato, particolare come certe macchie-luce nella Maremma toscana.
Forse anche per questo la pittura macchiaiola - vicenda artistica data troppo spesso per scontata - viene convenzionalmente ridotta a spicciolo versante iconografico di una più vasta cultura maturata fra le pieghe di Ottocento e Novecento alla naturale ricerca del vero.
Ma là dove, a partire dall'asse che unisce verità e finzione, germogliano le frontiere della problematizzazione del reale, questo genere di compartimentazione limitante arretra e si ferma. Quest'ambito rende necessario spostare leggermente il centro dell'attenzione, ma aprono in maniera corrispondente alcune porte di confronto interessanti.
Dal punto di vista epistemologico e ontologico (spesso in compresenza e con variabili di dominante), l'indagine condotta dal gruppo di origine livornese merita infatti di essere presa non soltanto in considerazione, bensì in analisi: funzionalmente all'apporto immaginifico consegnato direttamente alle generazioni e alle poetiche successive, giocato sul crinale di congiunzione fra reale e fittizio, siamo costretti ad allargare il campo dell'indagine storico-artistica dalla pittura al terreno insidioso della filologia, muovendo con azzardo qualche passo nel vastissimo regno della scienza delle immagini.

Per farlo nel nostro caso si può innanzi tutto tener conto di come l'avventura fattorina si muova alle origini del rapporto fra artista e macchina, fra primitivo pennello e nuovo strumento di rappresentazione della realtà, nonostante sia stata anche in questo, temporaneamente e per certo periodo irrimediabilmente, offuscata dalla brillante fiaba impressionista - per ragioni connesse al coraggio nell'infrazione delle normative legate agli ambienti accademici e alle inutili bagarre sul presunto provincialismo dei toscani, sulla men che probabile (anche per motivi cronologici) sudditanza nei confronti dell'impressionismo francese, nonché sulla presunta "non cultura" dei pittori italiani, evinta forse dalla travisata valutazione della caratterizzante ingenuità di modi (solo apparente peraltro) nell'approccio di costoro sul vero. In secondo ci si approssima constatando quanto e come l'avvento di nuove

Terrence Malick *I giorni del cielo* (1978)

Giovanni Fattori, *Boschetto presso il mare* (1867-82 ca.)

strategie e modalità tecniche sia da sempre fautore di crisi in senso letterale per gli umani orizzonti percettivi, in continua oscillazione fra rottura dell'abitudine al reale, fabbricazione di metamondi e capacità di operarvi, in compresenza. In altre parole, le nostre rielaborazioni della realtà compartecipano attivamente alla costruzione della nostra idea di mondo ed è proprio in virtù di questo che, così potremmo affermare, le immagini non mentono mai.

Date queste due come alcune delle giuste premesse, posso soltanto permettermi di tracciare un rapido spunto, ma varrebbe forse la pena soffermarsi maggiormente sull'argomento: la generale discussione riguardo la natura della compenetrazione fra crisi di senso e diverse soluzioni nella rappresentazione della realtà passò senza dubbio e direttamente dagli orizzonti macchiati di Fattori e di quelli che, conquistati dall'intensità della sua espressione, decisero di seguirlo.

Ne sono la dimostrazione le continue scie d'influenza tracciate non soltanto nel campo della pittura, ma più esattamente nella produzione d'immagini fino ai giorni nostri. Se non ci limitiamo a considerare la pura estasi visiva, dilaniata dal combattimento tra la diligenza pressante della "compiutezza" dell'oggetto pittorico finito (nel momento in cui l'immagine si fa superficie, trasformandosi da idea in materia) e l'incontrollabile arbitrio "dell'incompiutezza", delle infinite variazioni, delle sintesi, dei montaggi, delle rielaborazioni (forse la più grande asserzione di fede, senza misure, ingenuamente folle e follemente ingenua - quindi fallimentare, nei confronti delle possibilità espressive del mezzo pittorico mai proiettata sul grande schermo dell'arte); se non ci fermiamo all'eccelso l'apporto luministico della pittura di Fattori, pastosa e dominata dalle tonalità del giallo e dell'arancio, capace di trasformare ogni singola inquadratura in una vera opera d'arte (dalla fotografia realista americana fino alla cinematografia della linea sommersa nella Nuova Hollywood di Malick e Cimino, nell'idea di cinema come esperienza totale in cui confluiscono suggestioni - come riferimenti pitorici si vedano in sua compagnia, dalla forza plastica del Quarto stato di Pellizza da Volpedo, alla luminosità contrastata di William Turner); possiamo intravedere infatti quei campi che periodicamente tornano a parlare, interpellati - da citazioni battenti o allusioni ambigue, nel continuo tentativo di spostare il limite fra percezione del dato e produzione di senso, che riconosciamo non soltanto in molta produzione artistica, letteraria, cinematografica, fotografica e figurativa, seguente, ma nelle attitudini - ora molli e dense, ora diffidenti e concitate - del nostro stesso contemporaneo sguardo.

Si pensi, per fare un balzo in avanti e di lato, alle più recenti immagini impresse nel cinema di Michelangelo Antonioni, tramite il doppio sguardo spartito con il protagonista del suo celebre Mentre il regista si interroga sui propri limiti conoscitivi ed espressivi, nella continua ridefinizione del punto di vista, sceglie di portare la presunta verità rubata dagli scatti del proprio io fittizio esattamente in direzione di una realtà che si riduce a macchie e campiture, come fosse stata appena rubata a un fattorino paesaggio maremmano. Scenario in cui ogni declinazione del reale potremmo vedere e quindi credere o, forse, nel quale poter credere altrettanto ad ogni illusione possibile, per vederla indi compiuta.

Può sembrare poco ortodosso, certo, ma ritengo l'utilizzo di un prodotto audiovisivo utile per discorrere della questione messa in campo, ove particolarmente vicino al nostro livello d'immedesimazione e cultura convergente, oltre che di tipologia oramai consacrata a tal punto da essere inequivocabilmente un prodotto artistico di prossimo livello.

Questo contrasto forte aiuta a descrivere come in uno si ritrovino le conseguenze delle stesse attitudini alla riduzione della portata euristica dell'altro. E infine a indagarle. Quasi a marcare dei momenti in cui la capacità dell'autore nel cogliere la situazione sul piano percettivo e cognitivo sembri incrinarsi e rompersi, investendo della stessa problematica lo spettatore. Come vedere il dissolversi di parte della propria "funzione d'osservatore" e al contempo di frammenti del "mondo osservato", del dato reale.

Se è vero che esistono soltanto mondo-versioni, nel tentativo di aderire nella maniera più ostinata possibile alle regole della percezione per poterle assecondare, imitare e quindi riprodurre - emancipando quindi lo sguardo dal volere fittizio della mimesis accademica, Fattori e i toscani che lo seguirono fecero tanto da creare per loro stessi e per i posteri un vero e proprio varco, una sorta di metalessi fra i livelli: una vera e propria chiave d'infrazione fra i confini che interrompono la continuità del mondo in cui avvengono gli atti di rappresentazione con mondo rappresentato. Consentendo per un attimo di possederli come unici. O forse, di esserne posseduti totalmente.

Sara Benetti

Michelangelo Antonioni, *Blowup* (1966)

Esistenza come macchia
l'aridità del vento

Rispolverando un po' a grandi linee le cause che portarono la nascita dell'importante corrente artistica e letteraria della seconda metà dell'Ottocento quale il Verismo ed il Naturalismo in ambito poetico letterario ed il movimento specifico macchiaiolo in campo artistico pittorico, andrò a confrontare questi modernismi dell'epoca con movimenti poetici più recenti e contemporanei con i quali sarà interessante notare le grandi similitudini e le numerose divergenze. L'Europa della seconda metà dell'Ottocento cambiò completamente volto con l'ascesa del Positivismo e la sua corrente di pensiero, che diede le basi necessarie per il progressivo miglioramento delle condizioni di vita cittadina; si vive una fortissima crescita in molti settori della vita economica e sociale, le città cambiano volto grazie a numerosi interventi urbanistici, le comunicazioni sono favorite dall'invenzione del telegrafo e dal telefono, compaiono le prime automobili e la rete ferroviaria si espande. È in questo clima storico che la poetica e l'ispirazione artistica virano sensibilmente dal pensiero romantico dei primi anni dell'Ottocento. Si tende ad eliminare qualsiasi "sentimentalismo", rinnegando la poetica romantica ed etichettandola come poco veritiera e troppo emotiva; si cerca la verità nuda e cruda delle cose, vi è una costante analisi della realtà attraverso la ragione che, con la filosofia del tempo, veniva considerata il presupposto fondamentale per la crescita del potenziale umano.
Ed è in questo ambiente culturale che fioriscono i Macchiaioli; con la loro poetica artistica, l'arte della seconda metà dell'Ottocento si scinde da quella che era sempre stata l'arte in passato.
Con l'arte macchiaiola si denuncia una società cruda, pressante e in costante fervore, assentando dalla pittura ogni soffio lirico o poetico, privandola di ogni idealismo.
Come vedremo in seguito, anche in ambito poetico la musica cambia; dalla seconda metà dell'Ottocento in poi si fa sempre più viva e diffusa l'esigenza di scrivere e di poetare in modo nuovo e anticonvenzionale, poiché, al mutare delle situazioni politico-sociali dell'epoca, anche lo stato d'animo, i problemi, i costumi degli uomini e, di conseguenza, le esigenze stilistiche e artistiche mutano in riflesso. Vi è, dunque, non solo un cambiamento dal punto di vista dei contenuti, con l'introduzione nelle opere letterarie di nuove tematiche e di nuovi personaggi, ma avviene un vero e proprio rinnovamento, anche dal punto di vista degli strumenti tecnici, del fare poesia. Nascono così le correnti del Naturalismo in Francia e del Verismo in Italia.
Caratteristiche peculiari di tali movimenti - che andremo ad analizzare in secondo momento durante la lettura dell'articolo – non furono abbandonate in futuro; sarà facile notare come nel proseguimento della lettura parlerò del movimento poetico letterario del Crepuscolarismo e di come ritengo che possa essere paragonabile alla poetica Verista per similitudini e differenze.
Da là, mi piacerebbe arricchire questo articolo con riflessioni personali riguardo uno dei poeti che più preferisco e di come trovo che la sua poesia si ricolleghi al movimento pittorico dei Macchiaioli per metafore e analogie. Contro l'idealismo esagerato e l'esasperata sensibilità del Romanticismo nasce, dunque, una nuova tendenza, più vicina ai problemi concreti della società e all'esperienza reale che prende il nome di Realismo. Il Realismo è un movimento che tenta di descrivere la realtà con la maggiore aderenza possibile, ed è la sua filosofia fortemente positivista che ispirò il Naturalismo in Francia ed il Verismo in Italia. L'indirizzo naturalistico sorse in Francia e si estese successivamente alle altre culture europee. Principio fondamentale della sua nascita fu l'esigenza di un rapporto diretto tra l'artista e la concreta realtà quotidiana. Mosso soprattutto dall'idea base che la psicologia umana possa essere trattata in letteratura con la stessa imparzialità e lo stesso rigore con cui le scienze operavano la classificazione dei fenomeni naturali, il Naturalismo intendeva fondarsi su premesse deterministe, trasformando il concetto di letteratura in scienza, la figura dello scrittore in scienziato ed il romanzo in esperimento. Con ciò l'attenzione si sposta sulla rappresentazione di una società che agisce come reazione agli stimoli provenienti da fuori; l'uomo, posto in un determinato ambiente, adotta comportamenti che sono la diretta conseguenza dei condizionamenti dell'ambiente stesso in cui vive. Hippolyte Taine, ad esempio, maestro del Naturalismo francese, sosteneva che l'arte e la letteratura non siano un prodotto della libera creatività del genio singolare dell'artista (come avrebbero creduto invece i romantici), ma sono l'effetto inevitabile dell'ambiente in cui gli artisti operano. Gli artisti dunque, come tutti gli uomini, sono fortemente condizionati dalla "razza", dall'ambiente sociale e naturale e dal momento storico nel quale si trovano a vivere. "Gli scrittori", scrive Taine, "producono le loro opere d'arte nello stesso modo naturale e meccanico in cui i bachi da seta producono i loro bozzoli."
I naturalisti francesi predilessero il genere del romanzo, in quanto permetteva di raccontare la complessità del reale meglio di altre forme di prosa.
Il fine della letteratura naturalista, come affermava anche Zola nel saggio "Le roman expérimental" ("Il romanzo sperimentale"), è la descrizione oggettiva della società presente, con lo scopo di comprendere i meccanismi che la determinano. La letteratura diventa dunque quasi una branca della scienza.
Lo scrittore allora deve assumere le vesti di uno scienziato, così il suo sguardo si fa "clinico" ed imparziale: egli coglie gli elementi della realtà e li riproduce nella sua opera. I romanzi naturalisti, dunque, non inducono, come facevano in passato i romanzi psicologici romantici, in lunghe introspezioni psicologiche dei personaggi, ma preferiscono soffermarsi in minuziose analisi dell'ambiente in cui essi vivono. La letteratura, dunque, deve come fotografare la realtà sociale e umana con tutta l'oggettività possibile, sviluppando una scrittura assolutamente impersonale, privandola di qualsiasi intervento soggettivo.
Anche la loro predilezione per il "brutto" è un aspetto da non ignorare; esso infatti nasce come provocazione all'ideale del "bello" romantico. La polemica al degrado della società francese del tempo voleva però anche, e soprattutto, costituire una denuncia affinché si intervenisse per risolvere le degradanti situazioni sociali contemporanee.
Il Verismo italiano fu promosso e stimolato dall'esempio del Naturalismo francese; ma anche se il Verismo fece suoi alcuni principi naturalisti, ebbe sviluppi e caratteristiche autonome distinguendosi nettamente da essi.
L'anno in cui entrarono in Italia le idee naturaliste fu il 1877, quando Luigi Capuana recensì l'opera "Assomoir " di Zola, massimo esponente del Naturalismo. In quell'anno alcuni scrittori italiani, a Milano, decisero di promuovere anche in Italia il "romanzo moderno", rifacendosi appunto al romanzo naturalista.
Il Verismo italiano si distinse dal Naturalismo dotandosi di caratteristiche proprie: in particolare, i veristi italiani si mostrarono meno sensibili al tema della letteratura come scienza, aspetto invece molto caro ai francesi, e apparvero più interessati alla ricerca di un pieno oggettivismo nella scrittura, introducendo nuove tecniche narrative quali il "Principio dell'impersonalità", tecnica che consente all'autore di porsi in un'ottica di distacco nei confronti dei personaggi e dell'intreccio del racconto.
La seconda differenza del Verismo italiano rispetto al Naturalismo francese si coglie nel risvolto politico dei romanzi veristi: a differenza dei cugini francesi, più propensi al socialismo e con la speranza che la loro denuncia politica possa portare un cambiamento sociale, gli scrittori veristi denunciano i mali della società italiana senza però sperare o cercare una possibile soluzione, convinti che sia impossibile porvi rimedio.
Un esempio di autore italiano che rispecchia i canoni veristi è senza dubbio Giovanni Verga, nonostante non tutta la sua produzione si colloca in quest'ambito, il raggiungimento della poetica verista fu un esito lento e graduale che accompagnò gran parte della sua vita letteraria.
Egli si staccò dai precetti naturalistici allontanandosi radicalmente dalla figura di scienziato e dalla sperimentalità della narrativa di Zola e seguaci.
Verga interpretò il naturalismo essenzialmente con un interesse, talvolta eccessivo, per la propria regione e per i suoi costumi e tradizioni. Individuò nel mondo popolare e borghese delle varie regioni una maniera di osservazioni non ancora sfruttare dalla narrativa italiana, e in ogni modo lontanissime dal sentimentalismo convenzionale della narrativa romantica.
Contemporaneamente, nel campo della poesia, è la figura di Guerrini, che con i suoi "Postuma" diede l'avvio a una numerosa polemica in difesa di una poesia che, di contro alle svenevolezze sentimentali, cantasse l'amore e in generale la vita senza idealizzazioni né veli:

"Lascia, scarno villan, lascia il sudato
solco a te non diviso!
Tu non devi morir dove sei nato,
dove amor t'ha sorriso.
La gentil civiltà de' tuoi signori
ti spinge alla battaglia.
Va, povero villano, uccidi e muori.
Dopo avrai la medaglia,
e mentre i legulei ti lauderanno
con sonanti parole,
oh, come l'ossa tue biancheggeranno
gloriosamente al sole!
Sula sabbia deserta e funerale
rotoleranno al vento,
ma in qualche trivio della Capitale
sorgerà un monumento,

su cui tra i bronzi falsi e le sculture
dell'arte a buon mercato
sarà il tuo nome, o buon villan, se pure
non l'han dimenticato.
Piange intanto colei che la tua culla
vegliò amorosa e forte,
piange le tristi nozze una fanciulla,
le nozze con la morte,
ma il padre invece, aò ciel rivolto il ciglio,
giunte le palme grame,
dice: - Beato te, povero figlio,
che non avrai più fame!"

• *Mentre partono.*

La sua poesia blasfema e anticonformista fu considerata l'emblema del dominante Verismo letterario. Considerato esponente della poesia realista di epoca positivista, Guerrini acquisì uno stile molto crudo e reale, dal carattere provocatorio che ben esprime un pensiero scettico e disincantato. Più sensibile ai problemi del proletariato urbano e rurale, Guerrini critica aspramente la politica coloniale del Governo italiano, che egli ritiene faccia gli interessi dei soli capitalisti con grave danno delle masse popolari, che vedono i propri figli andare a morire in terra africana.
È con questa poesia che vorrei portare all'attenzione il drastico cambiamento che è avvenuto dall'inizio del 1800 in ambito letterario e da cui vorrei partire con un'osservazione personale.
Appurata l'esistenza del Naturalismo, del Verismo e del drastico cambiamento culturale che portarono con le loro formazioni artistiche, ho trovato pensieri simili manifestati nel movimento più contemporaneo del Crepuscolarismo, nel quale si cantano le piccole cose di ogni giorno, abitudinarie e "banali" della vita quotidiana. I temi, tuttavia, simili per argomento, sono molto diversi per svolgimento; infatti i crepuscolari non narrano una vita cruda, raccontano gli affetti e l'intimità di una vita povera di ideali, sognando un ritorno all'infanzia completamente assente nella poetica realista. Il Crepuscolarismo e la poesia crepuscolare adottano una lirica che preferisce argomentare, come già annunciato, la stanca condizione umana e la chiusura nel proprio silenzio personale.
Fu costituito da personalità molto diverse tra loro ma tutte unite da atteggiamenti e orientamenti poetici simili; i crepuscolari si cimentarono in temi introversi, mostrando la volontà invisibile che li animava e che proiettava su di loro una condizione di velata e tenue tristezza. Il Crepuscolarismo diventa quindi uno strumento di denuncia, e qua sta la similitudine con il Verismo, contro le tradite speranze sociali e politiche dell'Ottocento.
Tuttavia, i crepuscolari si opponevano all'utopia scientifica del Positivismo, che sembrava ormai poter spiegare tutto. I temi trattati dagli autori crepuscolari hanno come soggetti cose semplici, umili, banali, attribuendo a tutto ciò un potere consolatorio, il tutto accompagnato da una tagliente ironia. I Crepuscolari usano nelle loro opere parole e vocaboli quasi trascurati, fuggendo dalle metriche preziose usate da altri autori e preferendo ad essa il verso libero.
Erano poeti che cantavano appena "con un filo di voce", un movimento spontaneo e sfrangiato del quale ritenuto il poeta più significativo è Guido Gozzano: la sua poesia racconta il mondo guardandolo come un osservatore che si pone ai margini della scena, senza sentirsene coinvolto. È come se il poeta si guardasse vivere con sorridente amarezza: "Non vivo. Solo, gelido, in disparte, / sorrido e guardo vivere me stesso" (Il giovanile errore, da I colloqui). La poesia per lui non è motivo di vanto, ma è un disperato tentativo di proteggersi e consolarsi dalle miserie della vita.

"Dolce tristezza, pur t'aveva seco,
non è molt'anni, il pallido bambino
sbocconcellante la merenda, chino
sul tedioso compito di greco...

Più tardi seco t'ebbe in suo cammino
sentimentale, adolescente cieco
di desiderio, se giungeva l'eco
d'una voce, d'un passo femminino.
Oggi pur la tristezza si dilegua
per sempre da quest'anima corrosa
dove un riso amarissimo persiste,

un riso che mi torce senza tregua
la bocca... Ah! veramente non so cosa
più triste che non più essere triste!"

• *L'ultima infedeltà, I colloqui*

Gozzano adotta un registro linguistico volutamente basso, in antitesi alla tipica e tradizionale lirica italiana, con un lessico che è spesso vicino alla prosa. La sua poesia non intende staccarsi da terra, celebrando l'estetica della quotidianità e della normalità.
Questo genere di poesia può essere assunta come un segnale della nuova condizione del poeta nella società del Novecento: proseguendo nel tempo, infatti, si troveranno poeti che non sono fieri della propria funzione, che non ne traggono motivo di vanto ma si sentono uomini comuni tra gli altri, o soffrono più che gioire della propria sensibilità. Tra questi poeti, vorrei trattare di Eugenio Montale. Non nomino Montale per caso; egli, definitosi sempre "amico invisibile del mondo", trovava ispirazione in una realtà disarmonica nella quale affermava di aver sempre vissuto.
È un poeta strettamente legato, per certi versi, alla poesia crepuscolare, riuscendo ad unire nella sua poesia innovazioni a lui contemporanee e tratti stilistici passati.
Montale studia da autodidatta nelle biblioteche di Firenze, entrando in contatto con la poesia italiana moderna, si arricchisce di una completa e personale esperienza. Non a caso, Firenze ha portato nel mondo dell'arte moltissime conoscenze: è infatti Firenze che nella seconda metà dell'Ottocento, e qua faccio un grande passo indietro, dà alla vita il movimento artistico dei Macchiaioli.
Formatosi attorno al 1859, i Macchiaioli nascono tra le mura di un locale di Firenze, il Caffè Michelangiolo in via Larga, oggi via Cavour.
Tra quelle mura si discute di arte, di teorie, di rinnovamento della pittura contro i principi accademici, ma anche di politica. Il loro scopo era quello di propagare una pittura che riproducesse "l'Impressionismo del vero". Il termine Macchiaioli fu coniato dalla critica ottocentesca con intenti ironici, per indicare un gruppo di artisti che, invece di seguire le tecniche tradizionali, stendevano il colore a macchie e con violenti contrasti luminosi. I Macchiaioli ritraggono la natura direttamente all'aria aperta, elaborando con la loro pittura, un mondo interamente macchiato da luci e ombre.
Per i Macchiaioli l'arte è anche impegno civile. Molti di loro partecipano alle guerre d'indipendenza italiana o ne rappresentano degli episodi con taglio cronachistico, ma, tuttavia, io li preferisco per il loro scovare tra i più umili soggetti da dipingere luoghi comuni come campi agricoli, mercati o pagliai, luoghi che fossero testimoni della pulsante vita vera.
Ed è Giovanni Fattori colui che più coglie questo aspetto della pittura macchiaiola; la sua maturazione artistica è lenta, continuando ad oscillare tra pittori accademici e rinnovatori trovò la propria strada a quasi trentacinque anni.
Fattori ha la capacità di cogliere quel che vi è di eterno in tutte le cose, nella Libecciata, ad esempio, si percepisce la durata del momento dipinto, caricando quel momento di una potente drammaticità. Io trovo che esista un profondo legame tra la poesia di Montale e questo quadro; Ho sempre pensato alla poesia di Montale come una poesia assetata. I colori nelle sue parole e l'enfasi delle sue poesie sono assolutamente affascinanti, si sente la secchezza nelle parole che riproducono un paesaggio aspro e arido.
Ed è questa aridità, la stessa aridità di Montale, a far capolino nel dipinto di Fattori. Il libeccio spazza violentemente ogni cosa, solleva la sabbia annebbiando i colori del cielo e come spettatori sembra quasi di venir privati dell'aria per respirare.
È un mondo isolato nella propria solitudine e nella propria sorte:

Giovanni Fattori
La Libecciata
(1880-85 ca.)

"I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
in questo giorno
or piovono ora acceso, in cui par scatti
a sconvolgerne l'ore
uguali, strette in trama, un ritornello
di castagnette.

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
Discendi all'orizzonte che sovrasta
una tromba di piombo, alta sui gorghi
più d'essi vagabonda: salso nembo
vorticante, soffiato dal ribelle
elemento alle nubi; fa che il passo
su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
il villuppo dell'alghe: quell'istante
è forse, molto atteso, che ti scampo
dal finire il tuo viaggio, anello d'una
catena, immoto andare, oh troppo noto
delirio, Arsenio, d'immobilità...
[...]
Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
soffocanti, la testa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri."

• *Arsenio, Ossi di seppia*

Arsenio è una delle numerose opere di Montale tra le quali avrei potuto scegliere che tratta di questa asprezza di vita.
La scena descritta dal poeta è per certi versi molto simile alla Libecciata di Fattori: Montale racconta di una condizione di non-vita a lui fin troppo nota, nella quale il protagonista del racconto - che altro non è che controfigura di Montale stesso - si ritrova immerso, Arsenio è avvolto in un universo privo di significato, mosso da un destino che trascina ogni cosa, come un vento impetuoso e con forza cieca, verso la distruzione. Ognuno è chiuso nella propria solitudine, nella propria ombra, e l'esistenza è limitata ad essere macchia. La tempesta che viene descritta, che piomba infuriosa nella scena, è quell'elemento che riduce tutto a spettatore inerme, fragile, impotente. Completamente in balia del mondo, senza speranza di riscatto. È lo stesso evento dipinto da Fattori, che con i suoi colori seppia, scuri e terrosi, racconta con il vento ciò che Montale racconta con la tempesta: l'uomo in balia degli eventi è come un osso di seppia, un' involucro scarno e leggero, sballottolato dalle correnti e finendo per confondersi con il tutto della natura, una cosa in balia della vita. Ed è così che l'uomo di cui parla Montale e l'albero dipinto da Fattori si uniscono per metafora, per analogia, per quello che in letteratura si chiamerebbe "correlativo oggettivo"; entrambi tremano di vita, soffocati dal vuoto che si portano dentro, da ciò che vivono, abbandonati a se stessi. È questo che ho colto nell'istante nel quale ho posato gli occhi sul dipinto de la Libecciata; la forza degli eventi, la potenza imparziale della vita e della morte nel corso dell'esistenza umana è una forza imperturbabile ed assoluta, che porta meraviglia e sconforto negli animi di chi la vive.

Erika Vita

“Le sue parole mi consacrarono all'arte tutta la vita”

Llewelyn Lloyd ricorda il Maestro

Fatti accaduti molti anni prima raccontati di fronte ad un camino, grasse risate fatte dopo aver riportato alla memoria immagini di cose e di persone, discorsi che andavano di “palo in frasca” a ricomporre una vita ormai giunta alle battute finali.
Fu l'insistenza dell'amico Roberto Papini che convinse Llewelyn Lloyd a mettere per scritto a matita «perché per pittori o scultori la penna è uno strumento da tenersi in sospetto»[1] , quanto erano soliti raccontarsi alla sera davanti al caminetto, nella Casa di Boccaccio, sulla collina di Corbignano, dove abitavano Papini e sua moglie e dove Lloyd e sua figlia Gwendolen avevano trovato ospitalità. Giustificandosi di fronte all'amico, studioso di arte e pratico nello scrivere, «per quelle pagine buttate giù alla buona» , Lloyd giorno dopo giorno scriveva nuove, vive, spontanee, sincere e dense storie vere. In seguito alla morte di Lloyd, sopraggiunta a Firenze nel 1949, questi fogli vennero riuniti, insieme ad altri ritrovati dai figli Roberto e Gwendolen, nel libro curato da Roberto Papini, Llewelyn Lloyd Tempi andati edito nel 1951 e rieditato da Dario Matteoni nel 2007 .
Lloyd racconta in queste pagine la sua vita, il legame con l'arte, i rapporti con gli altri pittori, la stima verso il suo maestro Guglielmo Micheli e l'ammirazione verso il «Maestro» Giovanni Fattori, così era solito chiamarlo, che segnò profondamente la sua carriera artistica.
La vita di Llewelyn Lloyd inizia a Livorno nel 1879, figlio del commerciante gallese William Lloyd e di Luisa Bianchini di origini livornesi. Rimasto orfano in giovane età, venne affidato alle cure dello zio Robert, il quale si adoperò affinché il ragazzo intraprendesse gli studi che lo avrebbero avviato al commercio. La predilezione verso l'arte e la pittura si manifestarono in lui fin da piccolo, sui banchi di scuola già si distingueva dagli altri compagni per la sua passione nel fare schizzi e disegni e a casa si dilettava a disegnare dal vero e a rendere le sembianze della nonna. Tutte le domeniche si recava per ore all'aria aperta a ritrarre ciò che lo circondava, ritornando arricchito di volta in volta della vasta varietà dei colori .
Intorno al 1894-1895, come lui stesso racconta , frequentando per curiosità e ammirazione la modesta bottega del pittore Pilade Brizzi in Via Maggi a Livorno, conobbe il pittore Guglielmo Micheli, ex allievo di Giovanni Fattori.
Le parole che Lloyd usa per raccontare l'incontro con Micheli sono la testimonianza vera e sincera della passione e del rispetto che il giovane artista nutriva verso l'arte e soprattutto verso il pittore, il «fortunato mortale» come lui stesso lo definisce. Racconta: «Io tremavo. Che onore conoscerlo, dargli la mano... a un pittore! - Vieni a trovarmi - mi disse con molta affabilità, portami a far vedere cosa fai, so che tu dipingi, io sto così e così; e mi dette l'indirizzo.» Lloyd iniziò a frequentare la scuola di Micheli nel quartiere di Borgo San Jacopo e lì conobbe molti altri giovani allievi, più o meno assidui frequentatori, Gino Romiti, Benvenuto Benvenuti, Antonio Antony de Witt, Oscar Ghiglia e Amedeo Modigliani.
Alla scuola molti parlavano di Giovanni Fattori, ma Lloyd lo conosceva solo per averne visto alcune grandi battaglie alla Pinacoteca di Livorno, che lo avevano incantato .
Un giorno d'agosto, grazie a Micheli, Lloyd conobbe il Maestro. L'avvenimento lo tenne molto in ansia, Fattori appariva ai suoi occhi come «un essere soprannaturale, un Dio» .
Le preziose pagine di Tempi andati raccontano: «Arrivai ai Bagni Rombolino che mi tremavano le gambe, mi sobbalzava il cuore; si giunse alla rotonda dello stabilimento balneare affollato di gruppi di persone, ma vedevo tutto confuso come in uno stato di sogno» .

Tutta questa riverenza si fa più pacata nel descriverne l'aspetto fisico, le parole lasciano affiorare l'amicizia e la confidenza che negli anni era nata tra i due, il testo è datato 25 ottobre 1945, la morte di Fattori era ormai lontana e Lloyd era al termine della sua carriera: «un vecchietto arzillo, con due pomelli rossi, una bazzetta pronunciata, i baffi spioventi, un cappelletto a lobbia con la testa in giro tutta rialzata. Due occhietti lustri e vispi mi guardarono, i pomelli rossi si alzarono sorridenti e posando il taccuino sulle ginocchia mi porse la sua preziosa mano ed io la mia timidissima. Non ricordo di preciso che cosa mi dicesse; certo fu che mi disse di voler vedere quello che facevo. Così il giorno dopo i miei modesti saggi ebbero l'insperato onore di essere a lui presentati e certe sue parole mi consacrarono all'arte tutta la vita.».
Fattori si dimostrò sempre molto disponibile nei confronti degli allievi di Micheli, contento di avere giovani amanti dell'arte che traevano insegnamento dal suo modo di lavorare, affascinati e incuriositi dalla maestria con cui riusciva a rendere meravigliose cose apparentemente povere e semplici in tavolette di piccolo formato. Nei primi anni del Novecento, in seguito al consiglio di Fattori, Lloyd lasciò Livorno per Firenze e iniziò a frequentare i suoi corsi di nudo all'Accademia di Belle Arti fiorentina. La nuova città, la conoscenza degli antichi maestri, la partecipazione alle diverse esposizioni, sia come osservatore che come espositore, stimolarono la pittura del giovane.
Il metodo d'insegnamento di Fattori era molto semplice, fatto soprattutto di esempi e di poche ma incoraggianti parole. L'impegno costante era alla base della riuscita di ogni opera. Giovanni Fattori, ricordato come assiduo disegnatore, trasmise a Lloyd l'importanza di esercitarsi costantemente nel disegno, così da avere sempre la mano allenata per catturare tutte le cose belle, ma fugaci, che producono emozione. Taccuino e matita erano sempre pronti per appuntare, attraverso una linea continua, animali, figure, nudi femminili, interni domestici e paesaggi, sui quali talvolta annotava le tonalità dominanti, forme e colori che sarebbero serviti come disegni preparatori. Nonostante Lloyd apprezzasse il Maestro e ne seguisse i consigli e gli insegnamenti, non si lasciò mai completamente condizionare, portando avanti i propri interessi e aprendosi anche a quanto stava accadendo in Italia e all'estero nell'ambito della pittura. Pur non rinnegando mai la costruzione macchiaiola, nei primi anni del Novecento aderì al divisionismo, poiché gli permetteva di superare la mera descrizione dell'immagine a favore di un'opera più toccante e suggestiva. Ancora memore degli insegnamenti di Fattori, quasi un decennio dopo, abbandonò gradualmente il divisionismo, volgendo ad una pittura più sintetica di matrice francese, fatta di pennellate ampie e corpose strutturanti le forme. Sono gli anni in cui oltre ai paesaggi toscani e liguri e alle marine, soprattutto quelle dell'amata Isola d'Elba, Lloyd inizia a comporre le prime nature morte. Negli anni Venti il legame con la macchia si fece sempre più evidente nella giustapposizione di tasselli di colore e negli anni Trenta divenne l'unico appiglio per resistere alle nuove tendenze moderne alle quali Lloyd non aderì mai .
L'ultimo incontro con il Maestro avvenne nel suo studio di Via della Sapienza, una stanza con due grandi finestre che l'Accademia gli aveva messo a disposizione.
Con un tono di nostalgia Lloyd racconta «Fu proprio un mattino senza che riflessi e sbattimenti lo disturbassero. Dipingeva una pianura del Tombolo, una prateria di primavera; vicino teneva una di quelle preziose tavolette che via via guardava. Procedeva lentamente impastando con amore infinito sulla tavolozza dei piccoli toni di azzurro, di bianco, e, trovatane la giustezza di ognuno, con un finissimo pennello, cospargeva quella prateria di fiordalisi, di margheritine...
Lo salutai e fu così l'ultima volta che lo vidi; due mesi dopo, il 30 agosto 1908, il grande Maestro spirava.» .

Giulia Bertelli

Llewelyn Lloyd, *Autoritratto nello studio*, (1916)
Giovanni Fattori, *Cavallo bianco,* (1903)

Note

[1] R. Papini, Premessa, in Lloyd, 1951, p. 7
[2] Ibid.
[3] Lloyd 1951; Lloyd ed. Matteoni 2007
[4] Occhini 1910, pp. 81-84; Mannini 2001, p. 61
[5] Lloyd 1951, pp. 15-16
[6] Ivi, p. 16
[7] Ivi, p. 17
[8] Ivi, p. 18
[9] Ivi, p. 19
[10] Ibid.
[11] Ivi, p. 20
[12] Ivi, p. 34
[13] Ivi, pp. 127-128; sul disegno di Lloyd vedi in Donzelli 1995, [F. Donzelli], La pittura: le tecniche, le tematiche i periodi, pp.70-81 e R. Lloyd, Llewelyn Lloyd: l'arte del disegno e la «teoria degli spazi», pp. 93-94; Patti 2017, pp. 37-43,

L'effetto di Giovanni Fattori

Un paragone tra l'arte contemporanea e Instagram

David Hockney, *Woldgate Woods,* (2006)

Staccando lo sguardo da ciò che si vede nelle opere di Giovanni Fattori e distogliendo la mente dall'influenza di ciò che è stato scritto su di lui, provando a vedere ogni sua opera come se fosse un segno iniziale di ciò che c'era prima e di quello che vediamo ora, ma usando l'immaginario "imagine" che un artista ha quando prova a trasformare la realtà, in una creazione artistica, osservo le sue pitture non come cosa finita, ma come un suggerimento di quello che non si vede, ed ecco che l'opera non è più tutto, ma nasconde un concetto di "immagine" che ritorna attraverso i segni della macchia, i quali suggeriscono un qualcosa senza dare altre spiegazioni.
Le piccole dimensioni di alcune opere e il segno lasciato in quelle più grandi, mi portano a pensare che l'oggetto "opera pittorica o grafica" siano solo l'accenno o l'introduzione a "un'immagine" la quale si riformerà dentro alla mente, piuttosto che sulla superficie del quadro o della stampa. Probabilmente Giovanni Fattori, come tutti i Macchiaioli, ha lavorato di fretta e d'impulso, sapendo di perdere attraverso il segno, l'essenza dell'immagine mentale, pur mantenendo "istintivamente" le regole della composizione e di una inquadratura, come chi fotografa un momento, sapendo che l'attimo dopo non è più il solito, così ha lavorato senza accanirsi su quella che poteva essere la riproduzione fedele di una realtà che non esiste, ma su un concetto ideale e immaginario, cioè "l'immagine".
Metto tra virgolette la parola "immagine", in quanto frutto della immaginazione che ogni artista vede oltre ciò che ha davanti agli occhi o addirittura che non ha, ma vede e sente.
Questa idea secondo me, è quella che accomuna e unisce l'arte contemporanea a un' idea più che alle sole opere che Fattori e i Macchiaioli hanno lasciato, forse involontariamente rispetto alla pittura dell'epoca. Il fascino e la meravigliosa differenza di un'idea, stanno e diventano forza quanto più è discussa davanti ad una tazza di caffè o un bicchiere di ponce livornese, piuttosto che all'interno di uno studio.
Lasciare all'opera finita il compito di ritrasmettere "un'immagine" inesistente e forse ideale, è quello che per me distingue e avvicina l'arte contemporanea alle intuizioni dei Macchiaioli. Fattori va ancora oltre, lasciandoci l'illusione di essere di fronte ad un frammento di realtà ben riprodotto, ma giocando e prendendosi beffa della superficiale visione che la società di allora preferiva. La modernità e la rottura con il passato dei Macchiaioli e di Fattori, è nel parallelismo che oggi possiamo vedere con le avanguardie, cioè con i messaggi più che con l'estetica, con un concetto più che una spiegazione.
Per comprendere quello che ho cercato di dire, voglio fare un esempio comune a tutti: oggi con i "social" viviamo perfettamente dentro "l'immagine" perché? Perché i "social" oramai sono diventati la realtà, e non quella che c'è fuori dai nostri computer, ma quella che abbiamo creato dentro questi, dentro a queste macchine dove abbiamo riprodotto "l'immagine" con l'immaginazione di noi e del nostro mondo e di come lo vorremmo. Questo assomiglia molto al processo creativo delle opere d'arte, tanto da confondere e amalgamare i confini che diventano sempre più sottili tra artista e osservatore-fruitore. L'artista cerca di riprodurre una realtà a lui più simile, l'osservatore-fruitore vede, rivive e reinterpreta quella a lui più vicina, creando così un circuito.
Con un pò di azzardo dico che Giovanni Fattori, da buon livornese arrabbiato, ci ha introdotti in una visione molto più intima, a volte molto critica, nel bisogno di trascendere la realtà, utilizzandola e simulandola proprio come facciamo adesso con "instagram".
Parlando della realtà digitale e della sostituzione con quella tradizionale, forse "l'immagine" come immaginazione sta diventando sempre più importante, se prima era la prerogativa dei poeti e degli artisti di vario genere, oggi invece può essere a disposizione di tutti.
Che ruolo quindi potranno avere gli artisti in tutto questo? Il patrimonio culturale e il condizionamento storico dei fatti precedenti, mette l'artista in condizioni di gestire meglio "l'immagine" con i suoi derivati, fantasia e poetica, ma come dicevo sopra, il confine sempre più sottile e confuso, avvicina l'artista e tutti gli altri personaggi in un linguaggio più comune, con l'unica differenza che, il primo ne fa la sua ragione di vita, i secondi ne fanno una ragione di curiosità e di avventura in un mondo liquido e virtuale, ma entrambi cercano di trasmettere una parte di se stessi e le loro visioni. Le tecnologie hanno però dato la possibilità agli artisti di esprimersi con nuovi strumenti, proprio perché "l'immagine" che prima apparteneva solo alla mente e al pensiero, oggi anche attraverso una intelligenza artificiale fatta di numeri, si può estendere e moltiplicare, con l'attraversamento dei confini fisici e mentali, avendo una maggiore diffusione e condivisione.
La parola condivisione che oggi è oramai nel linguaggio comune, qualche decennio fa era il maggiore ostacolo che preoccupava gli artisti, forse per questo i Macchiaioli, considerati all'epoca, piccoli e provinciali, hanno cercato di superare tutto, dando vita ad una rivoluzione culturale di concetti e idee, nel gestire "l'immagine" e l'opera finale, come oggi facciamo noi con il digitale, al fine di scardinare i confini di ogni genere, per ritornare poi al comune denominatore che è "l'immagine" la cosa che conta, facendo perdere in alcuni casi, l'estetica e la perfezione apparente di tante opere visive precedenti. La chiave di svolta dell'arte contemporanea si potrebbe attribuire a queste intuizioni che il Fattori con il gruppo dei Macchiaioli, hanno innescato, oltre le correnti francesi degli Impressionisti, mentre con i post impressionismo e le avanguardie subito dopo hanno fatto il resto, esempi tra ì più significativi posso citare "David Hockney" e " Gerhard Richter" con il distacco della raffigurazione naturale dell'oggetto e ricollocata idealmente in un supporto dove anche la fotografia si ricollega alla pittura e viceversa, creando un circuito dove il confine tra le due viene annullato, con anche l'utilizzo dell'ipad per dipingere al posto di una tela, l'ultimo confine si annulla, gestendo e lasciando alla tecnologia lo sviluppo e la ricerca, come in altre epoche si ricorreva a materiali di ogni tipo per cercare nuove soluzioni, sia stilistiche che di concetto.

Gerhard Richter *Pittura* (2007ca.)

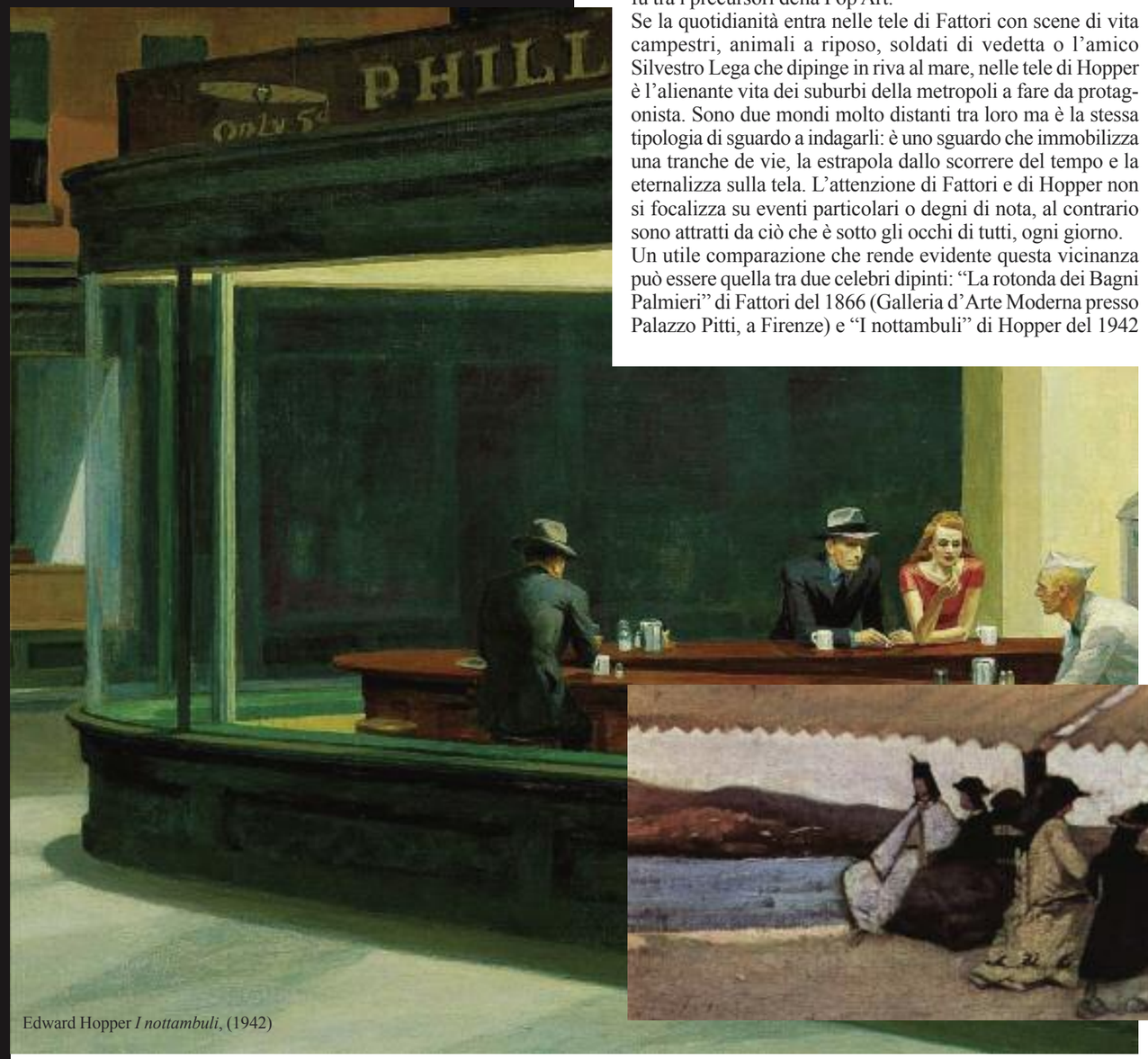
Claudio Bartoli

"*Ma noi sappiamo che l'immagine digitale ha dentro di sé un codice e quel codice non ci è del tutto estraneo, neanche all'apparenza. Quindi è necessario interrogarsi sia dal punto di vista estetico che dal punto di vista filosofico sulla doppia natura dell'immagine digitale. Sia per quella creativa che non riproduce niente altro che "l'idea" e quindi viene dalla creatività di un'artista, che per quella che riproduce un'opera già esistente...*

Brano tratto dall'ntervista ad **Antonella Sbrilli** ricercatrice e docente di Storia dell'Arte Contemporanea

Giovanni Fattori e Edward Hopper
La verità dello sguardo

La storia è solcata dalle eterne domande sedimentate da secoli nelle menti dell'uomo, le cui risposte sono state molteplici e affidate ora all'arte, ora alla scienza, ora alla letteratura. Il ritorno ciclico di questi interrogativi genera un movimento ondulatorio che nella storia dell'arte è evidente e legittimato dal contributo dello studioso Heinrich Wölfflin. Nel primo Novecento teorizzò cinque coppie stilistiche che, alternandosi, caratterizzavano il succedersi dei movimenti artistici: se il secolo Romantico con il suo predominio dell'irrazionalità e il turbinio di passioni si opponeva al primo Settecento dominato dalla mente armoniosa e razionale, ecco che torna un'esigenza di realtà, di lucidità in opposizione anche alle rappresentazioni fin troppo patinate dell'Arte ufficiale accademica.
La domanda di verità è ciò che fa vibrare l'arte della seconda metà dell'Ottocento percorrendo come corrente elettrica tutta l'Europa: nel 1855 Gustave Courbet, rifiutato dalla giuria dell'Esposizione universale di Parigi, allestì il Padiglione del Realismo dove presentò, tra gli altri, "Gli spaccapietre" vestiti di stracci. Poco dopo, intorno ai tavoli del Caffè Michelangiolo di Firenze (situato nell'allora via Larga), chi aveva assistito all'Esposizione, tra gli altri Saverio Altamura, descriveva ai compagni il fermento artistico parigino. Le parole di Telemaco Signorini in "Caricaturisti e Caricaturati al Caffè Michelangiolo" fanno rivivere il fervore del locale dove, tra brindisi e discussioni artistiche, nasce a la pittura "a macchia".
E' in questo contesto che si muove il livornese Giovanni Fattori (1825-1908), figura di spicco del movimento dei Macchiaioli. L'esigenza di questo gruppo di artisti era restituire l'immagine in termini otticamente corretti, ossia corrispondenti ai valori cromatici che l'occhio catturava, senza intermediazione dello sguardo dell'artista. Volevano riprodurre il vero, il dato reale, privo di retorica e lirismo. Il cambiamento di sguardo fece sì che a mutare furono anche i soggetti dei dipinti: non più grandi tele a tema mitologico ma scene di vita quotidiana dove la forma, prima nettamente scandita dalla linea e dal chiaroscuro, si dissolveva in macchie di colore.
L'arte, in quanto incarnazione dello spirito di ogni tempo, non può prescindere dal contesto storico in cui opera. Nelle tele di questi artisti, infatti, alla novità stilistica si intrecciano gli ideali Risorgimentali di un'Italia unita e una nuova libertà dell'artista che si sviluppò in concomitanza con l'affermarsi di un sistema di circolazione di opere indipendenti dai canali ufficiali (sono infatti gli anni del Salon des refusés del 1963 e del già citato Padiglione del Realismo al quale si accedeva pagando un biglietto d'ingresso).



Edward Hopper *I nottambuli*, (1942)

Ma le onde dell'arte non sono destinate a fermarsi e una situazione analoga si ripropone esattamente un secolo dopo negli Stati Uniti. Negli anni del secondo dopoguerra all'esasperato lirismo e soggettivismo dell'Espressionismo astratto si oppone il realismo di artisti che non si rivolgono più al tormento interiore ma al mondo che li circonda, mossi dalla stessa esigenza di verità che unisce generazioni umane così lontane tra loro sia nel tempo che nello spazio, come i Macchiaioli della seconda metà dell'800 e i Realisti americani degli anni 50 del 900. In un'America dominata dal dripping pollockiano e dal gesto violento e impulsivo si muove Edward Hopper (1882-1967) che, per la sua attenzione al dato reale e alla quotidianità, fu tra i precursori della Pop Art.
Se la quotidianità entra nelle tele di Fattori con scene di vita campestri, animali a riposo, soldati di vedetta o l'amico Silvestro Lega che dipinge in riva al mare, nelle tele di Hopper è l'alienante vita dei suburbi della metropoli a fare da protagonista. Sono due mondi molto distanti tra loro ma è la stessa tipologia di sguardo a indagarli: è uno sguardo che immobilizza una tranche de vie, la estrapola dallo scorrere del tempo e la eternalizza sulla tela. L'attenzione di Fattori e di Hopper non si focalizza su eventi particolari o degni di nota, al contrario sono attratti da ciò che è sotto gli occhi di tutti, ogni giorno.
Un utile comparazione che rende evidente questa vicinanza può essere quella tra due celebri dipinti: "La rotonda dei Bagni Palmieri" di Fattori del 1866 (Galleria d'Arte Moderna presso Palazzo Pitti, a Firenze) e "I nottambuli" di Hopper del 1942 (Art Institute di Chicago). A prima vista appaiono profondamente diversi, non lasciano spazio a nessun punto di contatto, infatti le donne di Fattori sono rese dalla giustapposizione di macchie di colore, i dettagli si dissolvono nell'impasto materico e ciò che emerge sono figure monumentali che, grazie a un taglio ampio e orizzontale, lasciano spazio al panorama marittimo che si allunga racchiuso in basso dal piano dello stabilimento balneare e in alto dal tendone che ripara le benestanti donne dal sole estivo. Al contrario le figure di Hopper sono estremamente nitide e particolareggiate, il taglio del dipinto è fotografico e la luce artificiale, immateriale e limpida, si posa sulle cose di sbieco, entrando in ogni pertugio e non lasciando nessun punto privo di dettagli. A livello stilistico non ci sono punti di contatto.
Ma uno sguardo più attento rivela che l'intenzione ultima è la stessa: estrarre dal tessuto temporale e narrativo di una vita che scorre, un attimo che riveli la normalità dell'esistenza, la realtà in cui ognuno è immerso, senza eroismo o accattivanti ammiccamenti. Le donne di Fattori sono un tipico esempio di benestanti signore che passano il tempo sul litorale livornese, parlando e guardando il mare. Le figure di Hopper sono invece prototipi del solitario essere umano che si aggira nella metropoli, ritrovandosi nel mezzo della notte a bere in un bar anonimo e spoglio, che fa angolo tra due strade deserte. Il pennello di entrambi restituisce le scene con estrema lucidità di sguardo, sono colte esattamente come sono e l'artista non vuole idealizzare né degradare, non vuole intromettersi con il suo giudizio o la sua soggettività, vuole solo la verità, la realtà così come si offre ai suoi occhi. Il ruolo di artisti come Fattori e Hopper è di essere catalizzatori di vita, preziosi testimoni della banalità dell'esistenza. Ma se banalità ha un'accezione negativa in quanto mancanza di originalità che fa sì che la vita si consumi piatta e avvilente, guardando i dipinti di questi due grandi artisti viene istintivo darle un'altra sfumatura di significato. La normalità dell'esistenza conquista una nuova dignità diventando la protagonista di una rivoluzione artistica come fu quella dei Macchiaioli, che ramificandosi nei secoli, arriva fino all'alienante mondo di Hopper.

Chiara Lotti

Giovanni Fattori *La rotonda dei Bagni Palmieri*, (1866)

fuoripagina

Modernità e fine dell'arte
La versione di Fry

Negli ultimi anni il mondo dell'arte contemporanea ha visto svilupparsi al suo interno un sempre crescente dibattito sulla natura ed il destino di una forma d'espressione estetica che è apparsa in Europa all'inizio del '900, testimoniata delle diverse avanguardie storiche, per svilupparsi e diffondersi nel secondo dopoguerra attraverso la profonda influenza esercitata dalle nuove correnti nate negli Stati Uniti. Astrattismo Radicale, Informale, Pop Art, Minimal, Concettuale, Performance, rappresentano l'evoluzione delle premesse poste in essere dalle avanguardie europee, ed andranno a soppiantare quella produzione artistica occidentale che prendeva come riferimento i modelli di una tradizione, ma forse sarebbe più pertinente definirlo un 'paradigma', che trae origine dall'antichità greca e latina, paradigma che trae fondamento da concetti come l'armonia, la proporzione, la bellezza ideale, l'eccellenza tecnica e che si è sviluppato nel corso dei secoli. Sappiamo bene quanto 'il nuovo', anche all'interno della stessa tradizione figurativa, abbia generato nel corso del tempo e fin dall'antichità profonde resistenze e agguerrita ostilità. La Storia dell'Arte - disciplina formalizzatasi in epoca illuminista, e che di tale prospettiva ideologica ha fatto proprio il concetto evoluzionistico di una linearità temporale che tenda ad un continuo miglioramento definito 'progresso' - ha reso testimonianza di coloro i quali di questo nuovo sono stati i fautori, nonché i principali testimoni, lasciando perlopiù nell'oblio qualsiasi altra espressione singolare. Ed è soprattutto all'interno della narrazione della produzione artistica del XX° secolo che questa storia appare riscritta dai vincitori di quella battaglia che ha visto contrapporsi artisti legati ad un'evoluzione nel solco della tradizione a coloro i quali avvertivano l'esigenza di un rinnovamento radicale di un paradigma ritenuto vetusto, conservatore e inattuale.

La storia dell'arte, perlomeno quella che possiamo definire 'ufficiale' e con la quale abbiamo preso confidenza grazie alle pubblicazioni didattiche, ha ritenuto più congruo omettere le voci di quel dissenso alla modernità, lasciando nel dimenticatoio artisti di grande pregio e spesso molto più conosciuti ed affermati, al loro tempo, dei loro detrattori. Una di queste rare e preziose testimonianze è rappresentata da un libro pubblicato proprio a Firenze, dall'editore Barbera, nel 1939.

Il titolo è già di per sé emblematico: "La Rivolta contro il Bello - saggio sulla genesi dell'arte modernistica". L'autore è il pittore americano John Hemming Fry, uno dei tanti artisti dimenticati dalla storia che si formò in scuole contraddistinte da uno spiccato accademismo conservatore, prima a St. Louis, sua città natale, e successivamente a Parigi, all'Accademia Julian, dove anche Marcel Duchamp mosse i suoi primi passi nell'apprendimento della pittura. Testo che la storia ha relegato al più completo oblio, non si trattava di una testimonianza isolata e nemmeno limitata ad un ambito circoscritto: il libro era stato pubblicato originariamente negli Stati Uniti e successivamente, nel 1940, anche in Francia e Spagna. Fry godeva di un'ottima reputazione, insegnava pittura in prestigiose accademie del suo paese, aveva ricevuto una menzione d'onore al Salon parigino nel 1931, era stato omaggiato dell'onorificenza di Comandante della Corona d'Italia ed era corrispondente, nella sezione delle Belle Arti, dell'Istituto Culturale Francese. Il suo libro rappresenta una testimonianza interessantissima che fa luce sulla critica e le resistenze alle nuove istanze della modernità in atto. Si tratta di un testo che ci permette di essere letto secondo due principali, e assai diversi, livelli: da un lato l'esposizione e la difesa di principi legati ad una tradizione secolare che potremmo ridurre, semplicisticamente, al concetto di 'bello'; dall'altro ci offre, in una prospettiva storica, la possibilità di riconoscere le resistenze e l'ostilità verso forme d'espressione - anche assai diverse fra loro - considerate come pericolosi segnali di una degenerazione, o involuzione, culturale, sociale ed estetica. Nonostante il substrato teorico-filosofico pecchi di una certa approssimazione e debolezza che spesso sfocia in un ingenuo idealismo positivista, la sua analisi delle caratteristiche della modernità è lucida, efficace e talvolta tragicamente profetica.

Fry si scaglia con veemenza contro quelle caratteristiche che contraddistinguono la modernità, non soltanto quelle relegate alle arti visive, pur ampiamente analizzate. Indulge più volte sui fenomeni ricorrenti nel il nuovo panorama delle moderne metropoli: i veicoli dal motore a scoppio che percorrono rumorosamente le strade affollate, le sterminate file di enormi alveari in calcestruzzo e dallo scheletro metallico che verranno poi chiamati grattacieli, le rozze insegne pubblicitarie che imperversano ovunque inneggiando ad un ottuso consumismo omologante. La modernità, di cui analizza e denuncia le conseguenze deleteree, trova espressione nel paradigma della catena di montaggio, laddove vengono prodotti oggetti ritenuti amorfi in grande serie, ognuno uguale all'altro, realizzati per un numero sempre più vasto di individui. La si trova nei nuovi mezzi d'espressione: il cinema e la fotografia, ma anche nella nuova musica popolare e le frenetiche danze alla moda. E non dimentichiamo i fumetti che, insieme alla pubblicità, faranno le loro prime apparizioni nei tabloid, prodotti tipografici di grande diffusione massificata, anch'essi un prodotto tipico della modernità. Preludio all'esito ultimo della modernità: quella che verrà successivamente definita come 'la cultura di massa'. Ciò che risulta singolare e che può sorprendere è la lista nera degli artisti che prende di mira in quanto forieri, annunciatori, di una funesta deriva degenerativa dell'arte. Tra questi troviamo più volte i nomi degli impressionisti, come dei loro successori Cèzanne, Van Gogh, Gauguin, Modigliani. Artisti a quell'epoca già ampiamente riconosciuti ed affermati che hanno prodotto le loro opere molti decenni prima della pubblicazione del saggio in questione. Eppure le grandi correnti dell'avanguardia, cubismo, astrattismo, surrealismo, Dada, erano apparse all'inizio del secolo e le loro esperienze già ampiamente concluse. Nonostante ciò Fry non ne fa minimo accenno, limitandosi a scagliare i suoi anatemi su artisti ancora appartenenti all'area del figurativo, all'epoca già ampiamente storicizzati. Sulle tendenze apparse all'epoca non risparmia critiche severe alla nuova 'moda' del muralismo messicano che ha come illustri portavoce Rivera, Orozco e Siqueiros, colpevoli di aver contaminato la nobile figurazione occidentale con il grezzo primitivismo precolombiano. Inutile sottolineare che Fry fosse un personaggio appartenente all'ambiente dell'arte, non certo uno sprovveduto, e che aveva viaggiato in molti paesi europei, soggiornando per molti anni in Italia, paese del quale, va pur detto, non mancava di decantare la potenza restauratrice del fascismo. La circostanza che gli artisti che avevano rappresentato una decisa rottura con le convenzioni manchino clamorosamente all'appello dei 'degenerati' non è certo casuale e serve a farci capire quanto i nuovi approdi estetici legati alle avanguardie fossero ancora patrimonio esclusivo e relegato ad una èlite assai circoscritta, se non addirittura dimenticati. Al contrario, ormai da più di mezzo secolo, si dà per scontato che queste correnti abbiano rappresentato una vera e propria dilagante rivoluzione in ambito estetico. Il libro di Fry - in bilico fra i poli opposti di una oracolare lucidità e dell'ingenua,talvolta addirittura miope, ostilità a nuove forme espressive - serve a ricordarci che così non è.

Alessandro Querci

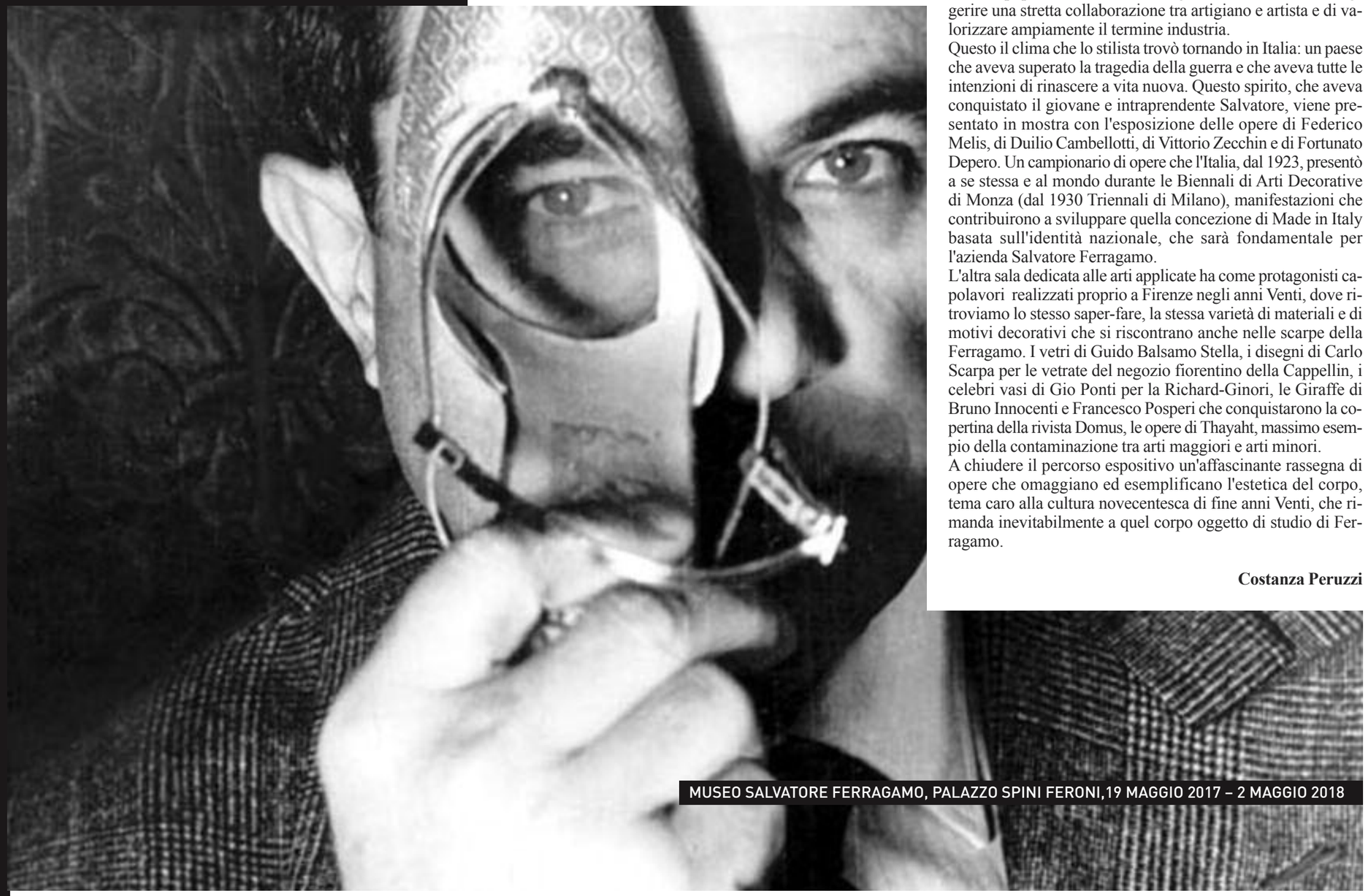
John Hemming Fry fotografato nel suostudio di Villa Garnier a Bordighera acquistata dall'artista nel 1929.

Frontespizio del libro, illustrazione di Frederick Richardson

1927 il ritorno in Italia:
Salvatore Ferragamo e la cultura visiva del Novecento

Fin dalla sua creazione, nel Maggio 1995, il Museo Ferragamo ha sempre mirato a far conoscere al pubblico le qualità artistiche del fondatore della maison e il suo stretto contatto con la cultura e l'arte dei suoi tempi. Le sue calzature vengono considerate opere di altissimo e raffinatissimo artigianato, a conferma di questo forte legame tra il loro creatore e il mondo dell'arte.
Tutte le mostre di questo museo sono volte a far comprendere come un'impresa sia parte della cultura del suo territorio e ogni prodotto un'espressione della cultura di un paese, soprattutto in Italia, dove il prodotto si fa sintesi tra storia, patrimonio artistico, tradizione e saper fare, ha spiegato Stefania Ricci, direttrice del museo, in una recente intervista.
Occasione della mostra in corso, ideata dalla stessa direttrice e curata da Carlo Sisi, sono stati i novanta anni dal rientro di Salvatore Ferragamo in Italia, dopo un viaggio di formazione in America. Partì per mare, in terza classe, da giovane ciabattino del sud Italia, con la fame di apprendere le nuove tecnologie in campo calzaturiero e tornò dopo dodici anni, nel 1927, da imprenditore affermato, da "calzolaio delle stelle" come lo chiamavano ad Hollywood, stavolta viaggiando in prima classe.
Nei suoi piani c'era la volontà di aprire una fabbrica artigianale di scarpe in Italia, e tornare poi a curare i suoi affari dall'America. Ma i piani non vennero rispettati.
Scelse Firenze come città in cui impiantare la sua fabbrica, nota per la sua esperienza secolare nel campo dell'artigianato, simbolo stesso della cultura e dello stile nazionale. Rimase così affascinato dalla città toscana da non poterla più lasciare.
L'Italia degli anni Venti, e in particolare Firenze, sono i grandi protagonisti di questa mostra. L'Italia degli anni Venti è un'Italia di rinnovamento e allo stesso tempo di "ritorni": il ritorno all'ordine, il ritorno al mestiere. Quest'ultimo aspetto in particolare attrasse fortemente Ferragamo.
L'idea circolante dell'artigianato visto come motore economico, era la stessa che l'imprenditore aveva in testa, e che riuscì perfettamente a mettere in pratica, trasformando il suo atelier fiorentino in una bottega dell'artista-artigiano del Rinascimento, dove la maestria tecnica andava a braccetto con la creatività.
Il percorso espositivo è una camminata tra capolavori della pittura del Novecento, arti applicate, nonché di fotografie, vestiti e oggetti che raccontano della nuova donna emancipata del dopoguerra (in contrasto con la donna di casa fascista), quella stessa donna per cui lo stilista creerà i suoi capolavori. Un percorso espositivo che può essere letto come un viaggio di formazione, come lo definisce Carlo Sisi, e al tema del viaggio è ispirata anche la scenografia dell'allestimento, ideata da Maurizio Balò, che ricrea negli arredi un ideale transatlantico, a ricordo dei viaggi per mare dello stilista. Un raro video girato dallo stesso Ferragamo al momento del suo arrivo in città ci mostra Firenze così come si mostrò allo stilista, insieme ad una serie di capolavori della pittura di primo Novecento: dal quadro di Giovanni Colacicchi, che testimonia proprio Palazzo Spini Feroni, acquistato da Ferragamo nel 1938 e tutt'oggi sede della casa di moda e del museo, ai dipinti di John Baldwin, di Guido Ferroni, di Giuseppe Piombanti Ammannati e Ottone Rosai, che restituiscono il clima, le caratteristiche architettoniche e urbane della città negli anni Venti.
Due sale in particolare si fanno emblematiche della ricerca di Ferragamo del buon artigianato e sono quelle relative alle arti applicate e alla loro rinascita. La prima illustra i temi del folklore e del regionalismo, visti all'epoca come unica strada al rinnovamento delle arti applicate e prende come spunto la Mostra Etnografica di Roma del 1911. Questa generale predisposizione alla rivalutazione dell'arte popolare e dell'artigianato ebbe il suo culmine nella Prima Esposizione Nazionale delle Piccole Industrie e dell'Artigianato, che si tenne proprio a Firenze dall'aprile al giugno del 1923. L'esposizione fiorentina, per quanto paradossale, nata in seno ad una crescente e diffusa rivalutazione dell'arte popolare e della realtà artigiana, ebbe il merito di suggerire una stretta collaborazione tra artigiano e artista e di valorizzare ampiamente il termine industria.
Questo il clima che lo stilista trovò tornando in Italia: un paese che aveva superato la tragedia della guerra e che aveva tutte le intenzioni di rinascere a vita nuova. Questo spirito, che aveva conquistato il giovane e intraprendente Salvatore, viene presentato in mostra con l'esposizione delle opere di Federico Melis, di Duilio Cambellotti, di Vittorio Zecchin e di Fortunato Depero. Un campionario di opere che l'Italia, dal 1923, presentò a se stessa e al mondo durante le Biennali di Arti Decorative di Monza (dal 1930 Triennali di Milano), manifestazioni che contribuirono a sviluppare quella concezione di Made in Italy basata sull'identità nazionale, che sarà fondamentale per l'azienda Salvatore Ferragamo.
L'altra sala dedicata alle arti applicate ha come protagonisti capolavori realizzati proprio a Firenze negli anni Venti, dove ritroviamo lo stesso saper-fare, la stessa varietà di materiali e di motivi decorativi che si riscontrano anche nelle scarpe della Ferragamo. I vetri di Guido Balsamo Stella, i disegni di Carlo Scarpa per le vetrate del negozio fiorentino della Cappellin, i celebri vasi di Gio Ponti per la Richard-Ginori, le Giraffe di Bruno Innocenti e Francesco Posperi che conquistarono la copertina della rivista Domus, le opere di Thayaht, massimo esempio della contaminazione tra arti maggiori e arti minori.
A chiudere il percorso espositivo un'affascinante rassegna di opere che omaggiano ed esemplificano l'estetica del corpo, tema caro alla cultura novecentesca di fine anni Venti, che rimanda inevitabilmente a quel corpo oggetto di studio di Ferragamo.

Costanza Peruzzi



MUSEO SALVATORE FERRAGAMO, PALAZZO SPINI FERONI,19 MAGGIO 2017 – 2 MAGGIO 2018

Tracce. Dialoghi ad arte
nel Museo della Moda e del Costume a Palazzo Pitti

Dal 19 dicembre 2017, nel Museo della Moda e del Costume, si può visitare la nuova mostra “Tracce. Dialoghi ad arte”curata da Caterina Chiarelli, Simonella Condemi e Tommaso Lagattolla con il coinvolgimento diretto della Galleria di arte moderna di Palazzo Pitti, dalla quale provengono sculture e dipinti esposti. L’esposizione mette in luce le corrispondenze tra le creazioni di stilisti-artisti e artisti-couturiers di varie epoche, a partire dagli anni Trenta del Ventesimo secolo fino ad oggi, nei vari linguaggi che si sono succeduti. Sono 107 le opere esposte, tra abiti, accessori, dipinti e sculture. Ognuna di esse spiccain un allestimento in cui gli elementi si relazionanogli uni con gli altri e con la loro stessa immagine riflessa negli specchi. Gli specchi costituiscono una peculiarità dell’allestimento, creando un effetto di estensione degli spazi e di accrescimento delle luci che danno risaltoalle forme e ai colori degli abiti. L’esposizione degli abiti e delle opere d'arte non è cronologica, per invitare ad una loro diversa interpretazione, che lasci spazio alle corrispondenze formali e metta a fuoco le analogie di ambito culturale.

In occasione della presentazione del nuovo deposito degli abiti e del tessile dell’ampia collezione del Museo della Moda e del Costume, ubicata sempre a Palazzo Pitti, nella nuova ala adiacente al primo deposito, abbiamo intervistato il Direttore delle Gallerie degli Uffizi, Eike Schmidt.

Questa mostra si può considerare il risultato di una collaborazione tra vari enti e fondazioni?

Sì, i nuovi depositi sono stati realizzati con il contributo finanziario del Centro Fiorentino per la Moda Italiana, di Pitti Immagine e della Fondazione Pitti Discovery. Ennesima prova che la tutela e la diffusione della cultura traggono immenso beneficio dall’aprirsi dei musei ad altre realtà: la collaborazione delle Gallerie degli Uffizi con l’ambiente produttivo delle aziende toscane, e di queste in particolare, ha portato novità e idee in città, ma anche risultati pratici evidenti, tra i quali i nuovi depositi.

Quali novità e idee ha portato la collaborazione delle Gallerie degli Uffizi con le aziende toscane?

La collaborazione tra le Gallerie degli Uffizi, il Centro Fiorentino per la Moda Italiana, Pitti Immagine e la Fondazione Pitti Discoveryci ha permesso di aprire il nuovo deposito della Moda e del Costumeche ci consente di esporre in piena sicurezza tutte le opere, che avendo tessili sensibili alla luce, non possono essere mostrati per sempre, ma che grazie a questa mostra si possono ammirare senza vetri.Un’esperienza diretta di questi sommi capi della moda del dopoguerra insieme alle pitture di vari periodi. Un’occasione per vedere molti quadri che normalmente non si vedono.

Sono state unite varie epoche. Varie epoche, fino al contemporaneo. Sono uniti vari temi, sia i capi della moda che i quadri e le sculture ed è tutto consultabile gratuitamente tramite il sito web www.uffizi.it: è la prima mostra per la quale abbiamo un catalogo virtuale che rimarrà anche dopo l’esposizione, consultabile in questa forma innovativa e accessibile a tutti.Spesso troviamo appigli cromatici e relazione diretta tra il disegno che si vede in formato bidimensionale e la forma tridimensionale della moda.

Può essere un modo per far avvicinare i giovani all’arte?

I giovani amano la moda. L’avevamo già constatato con la mostra di Karl Lagerfeld, chesui social ha scatenato commenti degli utenti più giovani, venuti in tantialla mostra inaugurale del nuovo Museo Effimero della Moda. Anche adesso ci aspettiamo che vengano molti giovani. Proprio per questo abbiamo scelto la versione digitale che funziona anche con il cellulare.

Abbiamo infine chiesto a Caterina Chiarelli, Coordinatore del Museo della Moda e del Costume e direttrice della mostra come sono avvenuti l’allestimento e la selezione delle opere.

Abbiamo selezionato delle opere che presentassero affinità. In fondo è un po’ come un gioco, non c’è dietro un discorso di affinità concettuale ma di affinità visiva. Abbiamo messo a confronto abiti con opere di pittura e di scultura, sottolineandone anche i dettagli, cioè le affinità nel dettaglio. Abbiamo cercato di fare il possibile per infondere un senso di immediata presa sul visitatore,affinchè si senta a suo agio in quanto può verificare senza troppo pensare e, magari eventualmente, pensando dopo ai rapporti che si possono stringere tra le diverse arti. Un’esperienza bellissima, vissuta in prima persona. Abbiamo girato i depositi insieme e cercato collettivamente i pezzi che non presentassero problemi di conservazione. Un vero lavoro di squadra che ha visto la partecipazione di tutti.

Laura Olimpia Sani

Museo della Moda e del Costume, Palazzo Pitti - Firenze

.in fondo

la redazione

A dire il vero per questo numero la redazione intende inaugurare e non chiudere. Inaugurare certamente questa rivista, “Noi”, dal titolo emblematico - per motivi che diremo dopo -, ma soprattutto inaugurare uno spazio dove dibattere di cultura. Le persone che compongono questa redazione e la maggior parte dei redattori degli articoli che avete appena letto sono infatti studenti e giovani artisti. Può sembrare un appello retorico, alla moda, ma non lo è. Appena usciti dalle aule universitarie, molto spesso Noi siamo in balia di istituzioni che crediamo pubbliche ma sono a tutti gli effetti società private, ed siamo costretti a fare i conti con un patrimonio culturale che viene amministrato da banchieri, finanzieri, politici e project manager - quest’ultimi non sanno nemmeno rispondere alla infantile domanda “che lavoro fai?”-. Insomma, se un tempo il patrimonio era di tutti, oggi è di pochi.
La parte strana di tutta la faccenda è che questa privatizzazione del pubblico è partita dallo Stato stesso e che non ha sollevato un coro intonato di voci contrastanti. Se da una parte rari esemplari di storici dell’arte e uomini di cultura hanno denunciato la privatizzazione patrimoniale, dall’altra il pubblico di media-alta cultura, quelli che chiamiamo conoisseurs, i conoscitori sono rimasti in un silenzio assordante.
L’unico rumore che proviene da loro è il chiasso dei loro gruppi Facebook dove perdono tempo a giocare al gioco delle differenze tra un dipinto di Caravaggio e uno di Rubens e a riconoscere da un dettaglio microscopico l’opera, l’autore, la data e la collocazione.
Questa sorta di Settimana Enigmistica dell’arte non guarda solo che alla forma, mentre loro ritengono di essere i veri esperti dell’arte mondiale.
La nuova figura di “esperto d’arte” è allora un terreno fertile su cui far mettere le mani da un’idiota, che non farà altro che perseguire i suoi fini egoistici, a scopo di lucro, affiancato da un esperto già cieco per orgoglio. Ed è così che il campo della cultura non si trova più nelle mani di un sapiente contadino che ne farà germogliare i frutti, ma a quelli di un perfetto incompetente che non sa nemmeno tenere una zappa in mano e che di quel terreno ne farà lotti e da quei lotti, case e da quelle case trarrà guadagno con affitti e vendite. Ecco, quelli che sono gli amatori, i conoscitori, anzi i “connoisseurs” - come amano definirsi con una punta di orgoglio nella lingua di Asterix e Obelix - non sono altro che dei pericoli per il nostro patrimonio. Lo allontanano dal pubblico, che non comprendendo più il valore dell’arte si lascia andare a vandalismi e ignoranza, dimenticandosi presto che il patrimonio culturale appartiene a tutti noi e non a quei pochi eletti che lo comprendono. Inoltre, il patrimonio, una volta ignorato, perde la sua funzione principale: crescere cittadini consapevoli e coscienti. Per non addentrarci in un tema che meriterebbe un’ampia trattazione, finiremo col dire che questo concetto di Arte fruibile per pochi palati raffinati oltre che essere fine a se stessa è anche un atto di onanismo di non poco conto. Ecco questa rivista non è un libro di ricette gourmet che il lettore può sfogliare leccandosi le dita e godendo del piacere di vedere stampati i colori pastello del Settecento francese, è invece uno spazio di incontro, dove si vuole letteralmente riavvicinare tutti Noi al nostro patrimonio culturale. Partiamo dai giovani studenti perché saremo Noi a dover tentare di ricomporre le tessere di un puzzle che qualcuno, per interesse, ha preferito disperdere. Di solo interesse economico viviamo nella cultura, dove lo Stato, il grande assente, ha steso un tappeto rosso all’iniziativa privata che ha fatto man bassa di un patrimonio pubblico che ben presto è diventato privato. Tutto questo con la complicità del silenzio dei conoscitori, troppo occupati nel gioco delle differenze senza accorgersi che Diego Della Valle sta “comprando” il Colosseo. Noi non siamo conoscitori, non siamo i palati fini dell’arte, siamo però innamorati di ciò che ci appartiene e sappiamo davvero come tenerlo delicatamente tra le nostre mani, conosciamo le vie che non si devono imboccare se non vogliamo che ciò che amiamo rischi di morire definitivamente. Sappiamo che la cultura non è una miniera d’oro, ma è grazie ad essa che diventiamo Noi delle miniere d’oro. Noi, studenti, innamorati, sappiamo che sono tempi molto bui, che il processo di privatizzazione del patrimonio pubblico è nella sua fase più avanzata, ed è per questo che dobbiamo riappropriarci adesso di ciò che è nostro, prima che non rimangano nemmeno le briciole. Niente di meglio che riprendere confidenza innanzitutto con la scrittura, l’arma più letale a disposizione di uno storico dell’arte perché con la penna possiamo descrivere e descrivere è conoscere e conoscere è amare e far amare. Emblematicamente Giovanni Fattori è il punto di riferimento di questo numero. Fattori era uomo semplice e pittore capace di grandi cose. “ho sempre avuto un culto per l’arte e mai mi è piaciuto umiliarla per vile interesse, mi sono sempre contentato di vivere modestamente”. Tutto l’opposto di chi vede nell’arte solo il petrolio del proprio paese. Iniziare con Giovanni Fattori ci ricorda che questa materia va affrontata con molta umiltà, con un atteggiamento incline all’ascolto, al dialogo, alla crescita. Fattori non è diventato Fattori senza il contributo di tutti i macchiaioli.
Il Caffè Michelangiolo ha rivestito un ruolo importante per il dibattito e la critica del gruppo che noi vogliamo oggi recuperare come spirito e infonderlo in queste pagine. La maggior parte della critica novecentesca ha voluto far emergere il carattere da cantante solista di Giovanni Fattori, quando in realtà si è presto dimenticata dei suoi continui scambi epistolari con amici e compagni nei quali parlava di tutto ed è anche il parlare di politica, di società, di vita quotidiana che va ad accrescere quella voglia di fare arte che Fattori sentiva dentro di sè. Parliamo di Fattori, studiamolo, leggiamolo e reinterpretiamo la sua vita perché ci permetta di avvicinarci con il giusto mezzo all’arte contemporanea, che non è un’arte elitaria ma l’arte che parla *con* e *di* Noi.

Andrea Del Carria

bibliografia

CONSULTATA E CONSIGLIATA

Telemaco Signorini, "*Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo. Ricordi illustrati da 48 caricature tolte da vecchi originali del tempo*", Firenze, Coppini Tipografi, 2015 [ed. originale 1893]

Lorenzo Stecchetti, "*Le rime*", Bologna, Zanichelli, 1903

Pier Ludovico Occhini, "*Llewelyn Lloyd*", in "Vita d'arte", a. 3, n. 33, settembre 1910

Mario Tinti, "*Giovanni Fattori*", Roma-Milano, Società Editrice d'Arte Italiana Illustrata, 1926

Emilio Cecchi, "*Giovanni Fattori*", Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Istituto Nazionale L.U.C.E., 1933

John Hemming Fry, "*La rivolta contro il bello. Saggio sulla genesi dell'arte modernistica*", Firenze, Barbera, 1939 [ed.originale americana 1934]

Hans Sedlmayr, "*Perdita del centro*", Borla editore, Roma, 2011 [ed.originale tedesca 1948]

Llewelyn Lloyd, "*Tempi andati*", D. Matteoni (a cura di) , Firenze, L. S. Olschki, 2007 [ed.originale 1951]

Llewelyn Lloyd, "*Tempi andati*", R. Papini (a cura di), Firenze, Vallecchi Editore, 1951

Lamberto Vitali, "*Lettere dei Macchiaioli*", Torino, Einaudi, 1953

Hans Sedlmayr, "*La rivoluzione dell'arte moderna*", Cantagalli, Siena, 2006 [ed.orig. tedesca 1955]

Corrado Maltese, "*Realismo e verismo nella pittura italiana dell'Ottocento*", Milano, Fratelli Fabbri Editore, 1967

George W. Slover, "*Blow-Up: medium, messaggio, mito e finzione*", traduzione di Marisa Bulgheroni, in Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria (Febbraio 1968 Fascicolo I n. 5), Il Mulino, 1968

Bruno Della Chiesa, "*L'opera completa di Fattori*", Milano, Rizzoli, 1970

Lorenzo Cuccu, "*La visione come problema. Forme e svolgimento del cinema di Antonioni*", Roma, Bulzoni Editore, 1973

Dario Durbé (a cura di), "*Giovanni Fattori. Scritti autobiografici editi e inediti*", Roma, De Luca Editore, 1980

Dario Durbè, "*Fattori e la Scuola di Castiglioncello*", I-II, Roma, De Luca Editore, 1982

Giuliano Matteucci / Raffaele Monti / Ettore Spalletti (a cura di), "*Giovanni Fattori. Dipinti*". Firenze, Artificio, 1987

Piero Dini / Francesca Dini, "*I macchiaioli e la scuola di Castiglioncello*" catalogo della mostra (Castiglioncello, 1990), Firenze, Il Torchio, 1990

Raffaele Monti , "*I Postmacchiaioli*", Roma, De Luca Editori, 1991

Ferdinando Donzelli, "*Llewelyn Lloyd. 1879-1949. Con testimonianze e contributi di Giampaolo Daddi, Gwendolen e Roberto Lloyd*", Legnano, EdiCART, 1995

Edward Hopper / Elena Pontiggia (a cura di), "*Scritti, interviste, testimonianze*", Milano, Abscondita, 2000.

Silvestra Bietoletti, "*I macchiaioli: la storia, gli artisti, le opere*", Firenze, Giunti, 2001

Lucia Mannini,"*Llewelyn Lloyd e l'eredità della Macchia*", in "Artista", Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2001

Claudio Marazzini / Simone Fornara, "*Dove 'l sí suona*", Messina-Firenze, G. D'Anna, 2001

Antonella Sbrilli. "*Storia dell'arte in codice binario. La riproduzione digitale delle opere artistiche*", Alf@net, Guerini e Associati, 2001

Francesca Dini (a cura di), "*I macchiaioli: opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1869)*", Firenze, Pagliai Polistampa, 2002

Salvatore Settis, "*Italia S.p.A.: l'assalto al patrimonio culturale*", Torino, Einaudi, 2002

François Jost, "*Realtà/Finzione. L'impero del falso*", Il Castoro Ed., 2003

Fabio Scalzotto, "*Antonioni e Blow-up nella critica*", Film Anthology, Internet Review of Film Analysis and Cinema Theory, Università degli Studi di Bergamo, 2003

Barbara Grespi,"*L'altra faccia della nuova Hollywood: il cinema di Terrence Malik*", in "Acoma", n.29/30, 2004

Roger Odin, "*Della finzione*", Vita e Pensiero, Milano, 2004

Stefano Zuffi (a cura di), "*La Grande storia dell'arte. Il secondo Ottocento in Europa*", Milano, Electa, 2006

Francesca Dini, "*I macchiaioli sentimento del vero*", Milano, Silvana Editoriale, 2007

Raffaele Monti , "*I macchiaioli*", Firenze, Giunti, 2007

Silvestra Bietoletti (a cura di) "*I macchiaioli. Capolavori della collezione Mario Taragoni*", catalogo della mostra (Venezia, 2008), Milano, Skira 2008

Walter Wells, "*Il teatro del silenzio: l'arte di Hopper*", Milano, Phaidon, 2011

Stefano Lorusso, "*I cancelli del cielo - Michael Cimino*", in "Paperstreet", Speciali / Venezia 69, 2012

Anna Irene Cesarano, "*Il Risorgimento dei Macchiaioli. Sociologia di un movimento artistico ottocentesco*", Youcanprint Edizioni, 2014

Vittorio Sgarbi, "*Il genio dei Labronici pittori senza confini*", in "Il Giornale" del 10/04/2014

Simona Bartolena / Susanna Zatti,"*I macchiaioli. Una rivoluzione d'arte al Caffè Michelangelo*", catalogo della mostra (Pavia, 2015), Milano, Skira, 2015

Francesca Dini / Fernando Mazzocca / Giuliano Matteucci, "*Fattori*", catalogo della mostra (Padova, 2015-2016), Venezia, Marsilio, 2015

Giuseppe Figna, "*I macchiaioli e il loro tempo. Opere e vita degli artisti del Caffè Michelangelo*", Firenze, Icona, 2015

Tomaso Montanari, "*Privati del patrimonio*", Torino, Einaudi "Vele", 2015

Valentina Re / Alessandro Cinquegrani, "*L'innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*", Milano, Mimesis Ed., 2015

Mattia Patti, "*Afferrare «l'essenziale del vero». Considerazioni sui disegni di Llewelyn Lloyd*", in Lucia Mannini (a cura di), "Lloyd. Paesaggi toscani del Novecento", catalogo della mostra (Firenze, 2017-2018), Firenze, Edizioni Polistampa, 2017

Lucia Mannini, "*La pittura di Lloyd dal divisionismo agli anni Venti. Tra Fattori e la cultura visiva novecentesca*", in Lucia Mannini (a cura di), "Lloyd. Paesaggi toscani del Novecento", catalogo della mostra, (Firenze, 2017-2018) Firenze, Edizioni Polistampa, 2017

SITOGRAFIA

Gazzettino delle Arti del Disegno, nn. 1-41, 1867, in <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/Gazzettino_Delle_Arti_Del_Disegno.pdf> (10.04.2018)

Dario Durbè, *Giovanni Fattori* (ad vocem) in Dizionario Biografico degli Italiani, voce a cura di Dario Durbè - Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 45 (1995) in <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-fattori_%28Dizionario-Biografico%29/> (05.03.2018)

.in fondo

notizie dal caffè

Caffè Michelangiolo,
Via Cavour, 21 Firenze
Tel. +39 055 295264
www.caffèmichelangiolo.it
museodavincifirenze@libero.it

locandina

Il dolce rumore della vita
Paddy Campbell e Simona Dolci
a cura di Anita Valentini

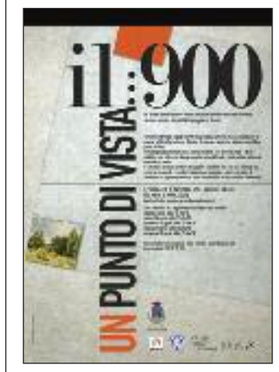
Pietrasanta (LU)
dal 3 marzo al 10 giugno 2018
Lo sguardo dell'artista entra nella sfera del quotidiano, di una intimità fatta di semplici gesti, di corpi e di sentimenti. Lo scultore irlandese Paddy Campbell e la pittrice toscana Simona Dolci sono gli intepreti di un percorso espositivo che scandisce i momenti salienti della vita umana: i bronzi di Campbell e i dipinti di Dolci raffigurano donne e uomini colti in atteggiamenti e attività quotidiani, esprimono sentimenti ed emozioni come l'amore, la maternità, la sensualità che nel caotico rumore della vita di tutti i giorni è necessario riscoprire e apprezzare in modo autentico.

REVOLUTIJA.
Da Chagall a Malevich, da Replin a Kandinsky

Dal 12 dicembre 2017 il MAMbo propone REVOLUTIJA, una grande mostra realizzata grazie alla collaborazione in esclusiva con il Museo di Stato Russo di San Pietroburgo, prodotta e organizzata da CMS.Cultura in partnership con il Comune di Bologna | Istituzione Bologna Musei e curata da Evgenia Petrova e Joseph Kiblitsky.

Stati d'animo
Arte e psiche tra Previati e Boccioni
3 marzo - 10 giugno 2018
La mostra in programma nella primavera 2018 a **Palazzo dei Diamanti - Ferrara,** esplora quelle tendenze innovative e utopistiche che, tra Otto e Novecento, portarono nell'opera d'arte le vibrazioni emotive e i fantasmi che agitano la coscienza moderna, mettendo in gioco la sensibilità stessa dell'osservatore. Ne sono protagonisti:
Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli, Medardo Rosso, Giacomo Balla, Giorgio de Chirico, Umberto Boccioni e Carlo Carrà.

Dal 16 marzo al 22 luglio 2018
Palazzo Strozzi - Firenze
Ospita la mostra *Nascita di una Nazione. Tra Guttuso, Fontana e Schifano*: uno straordinario viaggio tra arte, politica e società nell'Italia tra gli anni Cinquanta e il periodo della contestazione del Sessantotto attraverso ottanta opere di artisti come Renato Guttuso, Lucio Fontana, Alberto Burri, Emilio Vedova, Enrico Castellani, Piero Manzoni, Mario Schifano, Mario Merz e Michelangelo Pistoletto.



Si sta concludendo il ciclo dei 5 seminari sull'arte contemporanea tenuti dall'artista e critico Massimo Innocenti, direttore artistico del Caffè Michelangiolo e membro del Gruppo Dinamo. L'ultima data disponibile è la Domenica 22 aprile dalle ore 15.00 alle ore 18.00, al Museo della Manifattura Chini di Borgo San Lorenzo
Per info e iscrizioni:
valentin_cmd@yahoo.com
333 3978376

COLLEZIONE
ROBERTO
CASAMONTI
DAGLI INIZI DEL XX SECOLO AGLI ANNI 60

Palazzo Bartolini Salimbeni
Piazza Santa Trinita 1
Firenze 50123, Italia
info@collezionerobertocasamonti.com
Tel. +39.055602030

Quartapagina

Quartapagina opera nel settore della pubblicità e della comunicazione da oltre vent'anni. Grazie a un team di esperti in grafica, web design, copywriting e marketing, siamo in grado di affiancare qualunque cliente con una serie completa di consulenze, prodotti e servizi. La volontà di sperimentare la stampa digitale coincide con il nostro know how e con la disponibilità di una tecnologia avanzata che vi garantisce la migliore qualità. Le nostre soluzioni sono tese a dare visibilità e prestigio al vostro marchio con applicazioni che non conoscono limiti. Maxi pannelli, decorazione di automezzi, allestimenti alle fiere, espositori pubblicitari per qualsiasi genere di evento: ogni strumento è personalizzabile e si coordina con l'identità visiva che vi contraddistingue.

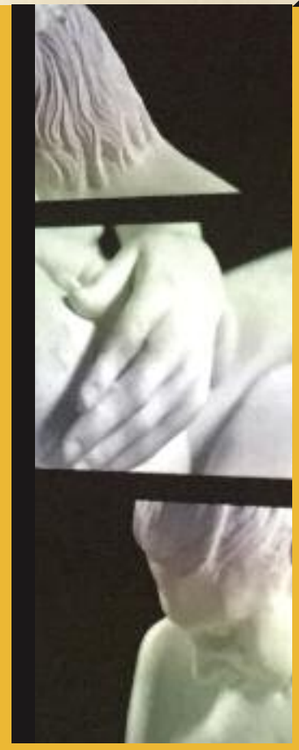
Via degli Artigiani 45, Calenzano - Firenze | +39 055 8878951 | info@quartapagina.it

STEFANO INNOCENTI
CERAMISTA

VIA DI GRIGNANO N°33 50065
PONTASSIEVE (FI)
055 8398781
innoste@libero.it

Tipografia Tozzi

Via XXV Aprile, 25 – Signa (FI)
Tel. +39 055 8732703 / 055 8732704 Fax +39 055 8732072
info@tipografiatozzi.it



numero45

GRAPHIC DESIGNER
SERVIZI CULTURALI
MOSTRE ED EVENTI

Via degli Artigiani 45, Calenzano - Firenze Tel. +39 3385920736 | +39 3334816530 | alessandro@numero45.it | andrea@numero45.it | www.numero45.it