

Rivista del Caffè Michelangiolo e dell'Accademia degli Incamminati

_NUMERO 16

noi

Caffè Michelangiolo

ca



_ANNO VIII

_CRITICA DEI MACCHIAIOLI

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

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

DIRETTORE \ Andrea Del Carria

SEGRETARIO DI REDAZIONE \ Giancallisto Mazzolini

REDAZIONE

Chiara Lotti
Marco Licari

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

GRAFICA

Chiara Lotti © fattori15_studio

STAMPA

Litografia Fabbri - Modigliana (FC) © litografia_fabbri

ISSN 2611 - 4089

***IN*pagina**

04 ***Emanuela Bruno***
Durbé e i macchiaioli

08 ***Flavia Veneziano***
Anna Franchi

12 ***Annadea Salvatore***
1860 e dintorni

18 ***Lorenzo Hofstetter***
Prospettiva storica su Giovanni Fattori

20 ***Andrea Del Carria***
Roberto Longhi ed Emilio Cecchi

24 ***Chiara Lotti***
Enrico Somaré, Mario Tinti, Ugo Ojetti

***FUORI*pagina**

30 ***Damiano Bandelli, Daniela Porcu***
Quando è il caso di gettare... la spugna?

31 ***Simone De Nardis***
Chi vuol esser... guida turistica?

32 ***Marco Licari***
L'accessibilità invisibile e la sfida della
conservazione

40 ***Leonardo Colicigno***
San Bartolo in Tuto

***IN*fondo**

44 ***La redazione***
Bibliografia

SEGUICI E SCRIVICI

 Caffè Michelangiolo

 caffemichelangiolo

 noicaffemichelangiolo@gmail.com

In copertina: Francesco Gioli, *Acquaiola*, 1891.

N.B. Le immagini originali degli Inpagina sono disponibili utilizzando il QRcode.



INpagina

DURBÉ E I MACCHIAIOLI

Il movimento artistico e le sue scuole

di Emanuela Bruno



Classe 1923, Dario Durbé è stato uno storico dell'arte e letterato italiano molto stimato¹. Nel corso della sua lunga carriera, ricoprì svariati ruoli: docente di Storia dell'Arte Moderna e Contemporanea presso l'Università degli Studi "La Sapienza"; soprintendente alla Galleria d'Arte Moderna di Roma; Ispettore Centrale del Ministero dei Beni Culturali; autore di numerosi saggi e mostre, nonché collaboratore esterno per l'«Enciclopedia Universale dell'Arte», per la quale scrive varie voci tra cui quella dei macchiaioli. Per i pittori della "macchia" realizza numerose mostre in giro per il mondo – da Firenze a Tokyo – diventando un esperto di questo periodo storico-artistico e facendone il suo campo speciali-

stico, tanto da diventare il direttore del Nuovo Archivio dei Macchiaioli² che vedrà la luce nel 1992, grazie alla congerie di materiale messo insieme in cinquant'anni di lavoro. Il suo sodalizio con l'arte si interromperà nel 2016 all'età di 93 anni. Fu proprio in occasione della mostra dei macchiaioli – tenuta dal settembre 1978 al gennaio 1979 – al *Grand Palais* di Parigi che, insieme all'editore De Luca, Durbé pubblicherà il famoso volume *I Macchiaioli*, quello che egli stesso definì un tentativo di presentare in maniera complessiva e quanto più accurata possibile la storia del movimento toscano. Partendo dalla data cardine del 1856 – anno della cosiddetta nascita del movimento macchiaiolo – Durbé analiz-

za tutte le congiunture storiche, sociali, gli incontri e le discussioni che poi porteranno alla formazione dei macchiaioli e alle loro relative scuole. Fu proprio in quell'anno che convergono a Firenze personalità artistiche come Domenico Morelli, Serafino De Tivoli e Saverio Altamura il quale, come riferisce lo stesso Diego Martelli, fu il primo a introdurre il concetto del *ton gris*³. Riunitisi insieme agli altri artisti della città, animeranno le riunioni del famoso Caffè Michelangiolo che diventa il cuore pulsante di tutte le discussioni, i propositi e le affermazioni sull'arte, luogo di incontri e confronti ma anche di autentica vita⁴.

Durbé si sofferma ad analizzare anche un aspetto importante – una sorta di antesignano di tutto il discorso sui macchiaioli – sottolineando come, prima ancora che Telemaco Signorini ne facesse uso, la macchia fu utilizzata per dare nuovo vigore al quadro di storia e proprio questo dettaglio permette di spiegare, secondo lo storico dell'arte, l'interesse dei pittori fiorentini per Paul Delaroche, l'artista che segna il passaggio dal quadro di gusto *trobador* al realismo borghese nel quadro storico: attraverso la mimica teatrale e una ricostruzione quasi archeologica della vita quotidiana del passato, rende credibili ai contemporanei dell'epoca un quadro di storia, presentando l'antico come nuovo per essere considerato sincero⁵. Proprio sul concetto di s ince-



Serafino De Tivoli, Una pastura, 1859

rità, però, il protagonista artistico assoluto sarà il paesaggio che, avendo poca tradizione in Toscana, sarà, a partire dal 1854, il fulcro dei lavori della cosiddetta Scuola di Staggia con Serafino De Tivoli e l'Altamura. Dobbiamo vedere in questi primi risultati sul paesaggio una sorta di inizio della nostra storia, perché la macchia «fu soprattutto uno studio della luce, e come tale inconcepibile senza il contatto diretto con la natura e con la piena luce del sole»⁶. I primi tentativi propriamente macchiaioli sono attestati già nel 1858 nelle opere di De Tivoli e Signorini, insieme a quelli compiuti da Vincenzo Cabianca e Cristiano Banti, anche se l'utilizzo di una macchia ancora prettamente chiaroscurale, non fa risaltare moltissimo queste opere. Esito diverso si può dire per le prime opere di Giovanni Fattori che «costruisce per tramite di rapporto di tono delle strutture quasi geometriche di un'eccezionale vivezza interpretativa e di un grande rigore di stile»⁷. Tra i primi anni Sessanta vanno rintracciati anche i lavori di Raffaello Sernesi, Giuseppe Abbati e Odoardo Borrani; tra quest'ultimi si instaurerà un rapporto molto stretto, fatto di reciproche influenze che continuano anche negli anni successivi. Il soggiorno di Borrani e Sernesi a San Marcello nel 1861



Saverio Altamura, La prima bandiera italiana portata a Firenze il 27 aprile 1859, 1859



Giovanni Fattori, La moglie e la cognata a Castiglione, s.d.

segna un altro punto di svolta fondamentale nella storia del movimento macchiaiolo, in quanto nelle opere qui realizzate «la visione viene assestandosi in un delicato e sensibile reticolo disegnativo dove la luce poeticamente calibrata per via di tono e di valore [...] diviene il segno tangibile di una diversa disposizione dell’anima [...] raccolta e contemplativa»⁸. L’attività e il connubio di tutti questi artisti, portano a poco a poco a una nuova visione del paesaggio che allo stesso tempo deve molto anche alla presenza a Firenze di Giovanni Costa, detto Nino⁹; presenza molto importante in quanto, come sottolinea Durbé, fu proprio Diego Martelli ad accennare alla divisione che si creò tra morelliani – di cui facevano parte Banti, Cabianca e Signorini – caratterizzati da maggiori contrasti tra luci ed ombre, e i costiani – Vito D’Ancona, Borrani, Abbati, Sernesi, Fattori – portati più a una sottile ricerca. Dopo aver analizzato i preamboli, i primi tentativi e le congiunzioni artistiche che portano alla nascita del movimento della “macchia”, la trattazione de *I Macchiaioli* si concentra sulla distinzione tra le due cosiddette scuole in cui si suddividerà il movimento: la Scuola di Castiglioncello e quella di Piagentina. Di entrambe molto si è scritto¹⁰ e nel suo volume Durbé – oltre a sottolineare la difficoltà di poterne spiegare nei dettagli la nascita e lo sviluppo oltre alla datazione specifica delle opere – analizza le differenze stilistiche e d’intenti che caratterizzano questi due filoni del movimento.

La Scuola di Castiglioncello – 1861-1875 – ruota intorno alla figura di Diego Martelli e alla sua casa. Qui gli ospiti saranno numerosi: Fattori, Abbati, Sernesi, Michele Tedesco, Borrani, Costa, Giovanni Boldini; Signorini vi soggiorna poco e solo agli inizi,

mentre Silvestro Lega è del tutto assente. Cabianca sarà presente con regolarità solo in un periodo più tardo 1880-1890, mentre Zandomenichi nel 1873. Tra gli altri figurano anche Eugenio Cecconi, Luigi Bechi, Stanislao Pointeau, Ferdinando Buonamici, Caligo, Franzoia, Vincenzo Dattoli, Dolce e Pisani. Le personalità dominanti furono prima l’Abbati e poi il Fattori. Un clima giocoso e cameratesco – affine a quello che un tempo animava il Caffè Michelangiolo –, unito all’ottimismo del Martelli, al talento degli artisti che lui seppe riunire intorno a sé e alle particolari caratteristiche di quell’incantevole parte di Maremma toscana: «tutto aveva concorso a introdurre nella ricerca artistica una vitalità che ha qualcosa di terso e di senza veli. Ne sono segno, nei quadri di Castiglioncello, la limpida e serena visione del Sernesi, la grazia descrittiva del Borrani, e quella sorta di vitalità primordiale e incontaminata che è propria della pittura del Fattori; tratti, questi, che in qualche forma e in qualche misura si trasmisero anche all’Abbati»¹¹, nonostante il suo temperamento di natura più malinconico-meditativa. La Scuola di Piagentina ha come personalità dominante il Lega, sebbene l’anima e il promotore di tutto sarà il Signorini. A partire dal 1861, Lega comincia a frequentare questa campagna alla periferia sud di Firenze, seguito a breve distanza di tempo da Borrani, Abbati e Sernesi. Le opere che vedranno la luce sono caratterizzate da una malinconia e un intimismo prettamente legate al Lega, ma che troveranno voce anche negli altri artisti in

un coro di toni e timbri delicati ed esili, legati a una gentilezza innocente ma che esprime la piena forza creatrice di questa scuola. Dopo le esperienze di Castiglioncello e Piagentina, le energie si convogliano più verso la riflessione e la curiosità estetica rispetto al sentimento e alla diretta esperienza dell’arte; ne sono testimoni il «Gazzettino delle Arti del Disegno» e il «Giornale Artistico», dove convergono anche tutte le illusioni spezzate di quella passione civile divenuta adesso solo un compromesso nell’integrazione monarchico-costituzionale, a seguito della neonata nazione italiana.

¹ Lo scandalo relativo ai cosiddetti “Falsi Modigliani” non ha messo in dubbio il suo importante ruolo nella storia dell’arte.
² Per l’archivio si veda il sito <www.macchiaioli.it> (18.10.2025).
³ Cfr. Martelli, Boschetto 1952, p. 204.
⁴ Cfr. Signorini 1893.
⁵ Cfr. Durbé 1978, pp. 21-23.
⁶ Ivi, p. 25.
⁷ Ivi, p. 29.
⁸ Ivi, p. 33.
⁹ Insieme alla tradizione paesaggistica della Scuola di Barbizon e alla sensibilità di artisti inglesi, tedeschi, francesi, belgi, scandinavi e russi che rivoluzioneranno il concetto del paesaggio moderno.
¹⁰ Il materiale bibliografico è attualmente molto vasto. Per un confronto e un approfondimento si citano, a titolo esemplificativo, due cataloghi di mostre: *I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello* 1990 e *I Macchiaioli* 2002.
¹¹ Durbé 1978, p. 48.



Telemaco Signorini, Pascoli a Castiglioncello, 1861



Serafino De Tivoli, Paesaggio con bovi, 1855

ANNA FRANCHI

Una critica appassionata

di Flavia Veneziano



Anna Franchi (1867-1954) fu un'osservatrice lucida, cronista discreta, amica fidata: non pittrice, non teorica, eppure, destinata a diventare la memoria più viva, più sensibile e più umana dei macchiaioli. Il suo nome, oggi, compare di rado nei manuali di storia dell'arte. Ma senza di lei, senza le sue pagine fitte di ricordi, impressioni e testimonianze dirette, l'immagine dei macchiaioli sarebbe più povera, più rigida, meno umana. Anna Franchi è stata la loro coscienza laterale, la voce che ha colto ciò che le opere non sempre raccontano: il clima, la tensione, la fame, le passioni e gli slanci che animavano



Anna Franchi che dipinge in una fotografia d'epoca

il gruppo. Nel retrobottega riservato dal Marocchi, si confrontavano e si scontravano. La rivoluzione macchiaiola nasce lì, dopo che il soggiorno parigino di Serafino de Tivoli (1826-1892)¹ porta a Firenze moltissimi studi interessanti, da cui nacquero "le macchie"; in un clima di entusiasmo e precarietà. Quando Anna Franchi arriva a Firenze, nel 1883, per il suo viaggio di nozze è ospitata a casa dei tre fratelli macchiaioli livornesi Tommasi – Adolfo (1851-1933), Angiolo (1858-1923) e Lodovico (1866-1941). Lodovico, in particolare, è legato alla famiglia della Franchi: da ragazzo suonava il violino con il marito della Franchi, il direttore d'orchestra Ettore Martini (1855-1921). Fu proprio Martini a spingerlo a trasferirsi a Firenze, dove Lodovico s'appassionerà definitivamente alla pittura grazie all'influenza del fratello Angiolo e del loro maestro e fratello d'arte², Silvestro Lega (1826-1895)³. Dice al riguardo la Franchi: «Se nelle esposizioni di quel tempo brillò il nome di Adolfo Tommasi, ciò si deve a un soggiorno del Lega a Livorno; se nella lontana America l'intera Buenos Ayres festeggiò la superba esposizione di quadri di Angiolo Tommasi, cugino di Adolfo, ciò fu ancora per suo merito; e Lodovico Tommasi, il più giovane, che ha dato all'arte degli squisiti lavori, paesista luminoso, egli pure, per quanto allora bambino, si alimentò di consigli, dell'arte di Silvestro Lega»⁴.

Lega, uomo di poche parole e carattere severo, era il contrario dei rumorosi frequentatori del Michelangiolo⁵. Eppure, condivideva con loro ciò che più contava: la sete di rinnovamento, l'amore per la natura, un patriottismo che lo aveva portato a combattere, seppur senza trovarvi alcuna ispirazione artistica. È quel legame, semplice e quasi domestico, che permette ad Anna di entrare nella cerchia dei macchiaioli. Non come storica, non per "studiare", ma per affinità umana. La sua presenza è silenziosa, attenta, mai invadente. Ed è questa postura, quasi laterale, a renderla preziosa. Lei non osserva per classificare, ma per comprendere.

La Franchi, nata nel 1867, appartiene a una sensibilità ancora intrisa di romanticismo. E questo la porta a leggere "la macchia" non come un semplice metodo pittorico, ma come un linguaggio emotivo.



Giovanni Fattori, E poi?, 1903

Per lei i macchiaioli sono lirici: trasformano la natura in poesia; associano la rappresentazione della natura a una risonanza interiore. Inoltre, stabilisce un interessante parallelismo tra arti visive e letteratura. Accosta i bozzetti di Telemaco Signorini (1835-1901)⁶ a componimenti poetici di Giovanni Pascoli (1855-1912), in particolare al poemetto *La Sementa*⁷, ritrovando nei bozzetti la tensione lirica dei versi pascoliani⁸. Signorini fu tra i primi a riconoscere il talento critico della Franchi. Il rapporto tra i due assume particolare rilievo. Dopo aver letto un suo testo su Segantini (1900), Signorini le chiese di raccogliere memorie sul gruppo del Caffè Michelangiolo. Tale richiesta testimonia non solo il riconoscimento della sua sensibilità critica, ma anche l'intenzione degli artisti di affidare a una voce a loro vicina la narrazione della loro esperienza. Tra le sue pagine la Franchi delinea un Signorini complesso: critico severo dalla penna affilata nelle sue recensioni per il «Gazzettino delle Arti del Disegno»⁹, ma, al contempo, figura profondamente affettiva nella sfera privata, molto legato al padre e al fratello Paolo¹⁰. Questa dialettica tra rigore analitico e delicatezza emotiva è presente anche nella sua ricerca pittorica¹¹.

Il caso di Giovanni Fattori (1825-1908) è ancora più emblematico¹². Quando la Franchi lo incontra, anziano, malato e amareggiato, ha passato la vita a difendere la sua integrità artistica, rifiutando

compromessi che gli avrebbero garantito una maggiore stabilità economica. A sostenerlo sono stati gli amici come Diego Martelli (1839-1896)¹³, «gran cuore, innamorato dell'arte, fu l'amico e il sostegno per tutti»¹⁴ e gli allievi che lo sostennero sempre¹⁵, che egli considerava non studenti, ma colleghi. La Franchi lo osserva con attenzione. Non vede il maestro celebrato, ma l'uomo che dipinge per impulso, che restituisce sulla tela ciò che lo ha «trafitto»¹⁶. Non racconta il Fattori «genio e maestro», ma l'uomo che dipinge per necessità interiore, che soffre di miseria e orgoglio, poiché profondamente autentico e sincero. E questa sincerità e questa inquietudine lo rendevano un instancabile sperimentatore, che per la Franchi era il segno più autentico dell'essere artista. Quando i suoi allievi lasciavano la scuola, Fattori li salutava non da maestro, ma da collega. Per lui, il futuro dell'arte italiana passava nelle loro mani. «Tocca a loro!»¹⁷, dirà alla Franchi nel loro ultimo incontro. È un ritratto di rara autenticità, che restituisce all'artista una profondità spesso ignorata. Per lei Fattori è l'esempio più puro dell'animo inquieto, qualità che considera essenziale per un artista: l'inquietudine spinge a cercare, tentare, cambiare, rinnovare senza perdere sé stessi¹⁸. Ed è proprio questa tensione, secondo la Franchi, a fare di Fattori e dei suoi compagni i padri dell'arte italiana contemporanea. Per lei i macchiaioli furono uomini che seppero cambiare l'arte italiana restando

Giovanni Fattori, Le macchiaiole, 1866



fedeli a sé stessi. Rinnovarono la tradizione toscana senza rinnegarla, la condussero verso la modernità con estremo coraggio. Molti di loro non si resero conto del peso storico dei loro gesti: volevano soltanto liberare l’arte da ciò che la imprigionava. Anna Franchi li osservò vivere, discutere, soffrire, ridere, li ascoltò raccontare la loro giovinezza tumultuosa, raccolse confidenze, memorie, aneddoti che non erano pettegolezzi, ma frammenti di verità umana. E come un’amica parlò di quegli uomini imperfetti, generosi, orgogliosi, che avevano cambiato la pittura italiana. Rivendica il suo ruolo di amica, testimone, narratrice. Nei suoi testi non cerca l’aneddoto colorito, ma il contesto: vuole far rivivere l’atmosfera del Caffè Michelangiolo, quel miscuglio di genialità e miseria, idealismo e quotidianità. Grazie a lei, i macchiaioli non sono solo figure scolpite nei manuali. Sono uomini che litigano, ridono, soffrono, credono in un’Italia nuova e in un’arte libera. Sono giovani che dividono soffitte, che vivono di patate¹⁹ e rare cene all’osteria nella vicina via de’ Pucci di Gigi Porco mangiando del «lesso cicuto»²⁰, che combattono per ciò in cui credono, talvolta per la patria, sempre per la pittura. Non ha scritto trattati destinati alla teoria, ma pagine che conservano la vita di un movimento fondamentale. Attraverso una prosa insieme osservativa e partecipe, la Franchi ha contribuito a preservare la memoria di un’esperienza fondamentale dell’arte italiana dell’Ottocento. Riconsiderare oggi il suo ruolo significa ampliare il paradigma attraverso cui si interpreta il movimento macchiaiolo, restituendo dignità critica a una voce che, pur collocandosi ai margini dell’accademia, seppe registrare con straordinaria sensibilità la dimensione più autentica e umana di quella stagione artistica. Ha dato

ai macchiaioli ciò che spesso manca agli artisti del passato: la complessità umana. Racconta un gruppo di artisti non come simboli dell’innovazione, ma come uomini: con entusiasmi, fallimenti, rivalità, miseria, amicizie profonde. Tutto ciò che normalmente scompare nella storia dell’arte. Il suo contributo, a metà tra testimonianza e critica, restituisce una storia più ricca, più viva e più umana. Rileggere i macchiaioli attraverso i suoi occhi significa riscoprire non soltanto un capitolo fondamentale dell’arte italiana, ma anche il clima, gli ideali e le tensioni che animarono un’intera generazione. Il merito della Franchi non è soltanto la lucidità con cui analizza il movimento, ma la sensibilità con cui ne conserva lo spirito. I suoi testi riportano alla vita la dimensione umana dei macchiaioli, ciò che la critica ufficiale avrebbe appiattito in categorie estetiche, lei lo restituisce come esperienza vissuta. È questo sguardo, insieme partecipe e rigoroso, che permette alla memoria dei macchiaioli di sopravvivere come racconto vivo. La forza della Franchi sta proprio nella sua prospettiva: non descrive gli artisti macchiaioli, ma *gli amici del Michelangiolo*. Ne esce un ritratto umano e vibrante di un gruppo che ha cambiato la pittura italiana modernizzandola senza tradire la propria radice toscana. Grazie a lei, il Michelangiolo non resta un capitolo dei manuali, ma torna a essere ciò che è davvero stato: un laboratorio rumoroso, libero, un teatro di passioni, una stanza piena di vita, una piccola patria di rivoluzionari che portarono l’arte italiana nel mondo moderno.

¹ In tutte le sue tele si trova il vero, ma è una pittura priva di disegno. Uno stile, il suo, che combina il naturalismo francese e la luminosità toscana.
² Per Silvestro Lega i Tommasi non furono mai solo degli amici, furono piuttosto dei fratelli a cui concedeva tutto e perdonava tutto, soprattutto a Lodovico e Angiolo; vittima dei loro scherzi. Come quando, ci racconta la Franchi, i due fratelli crearono in casa una ragnatela di fili e il povero Lega si trovò incastrato e liberandosi dal groviglio sorridendo diceva «Va’ via fagotto!». L’amicizia tra Lega e i Tommasi continuò per tutta la vita del “maestro”, anche quando lui era a Piagentina o al Gabbro mai li dimenticò. Una delle ultime lettere che Lega scrive prima di morire era indirizzata a Lodovico. Tra le righe emerge tutto il suo dolore, affranto per una grave malattia agli occhi che gli faceva vedere unicamente una massa confusa e la tonalità dominante di un colore; impedendogli di dipingere come un tempo e costringendolo a realizzare solo pastelli.
³ Di lui scrive: «tutti sanno che l’arte sua (è) improntata a verità, e si ammirano la linea corretta e franca, l’efficacia del colore. Le figure del Lega, così abbozzate, anche negli ultimi tempi, allorché non ci vedeva più, s’impongono per quella convinzione, – non so trovare altra parola – che egli mette nella linea, nella costruzione, la verità». Franchi 1945, p. 112.

⁴ Ivi, pp. 112, 114.
⁵ Telemaco Signorini lo soprannomina *buveur d’eau* (bevitore d’acqua).
⁶ Figlio d’arte, il padre era un pittore, Signorini diventa pittore per compiacere l’amato padre; in realtà, è molto più appassionato di poesia. L’iniziale indolenza diventa insofferenza prima e ribellione poi ai precetti accademici, al punto da rifiutare categoricamente di studiare pittura in Accademia. Il suo carattere inquieto lo spinge ad arruolarsi volontario artigliere – dedicandosi completamente all’arte dopo l’Armistizio di Villafranca – e a sperimentare tantissimo nella pittura, oltre a viaggiare moltissimo non solo in Italia, ma in tutta Europa spingendosi fino all’Irlanda: «E questa diversità di paesi Egli la rendeva nei suoi dipinti con una strana potenza di rimanere il descrittore poeta delle impressioni subite». Franchi 1902, p. 47.
⁷ Si tratta di uno dei primi poemetti del Pascoli, pubblicato in Poemetti del 1904.
⁸ «Si sfumò d’oro un bioccolo argentino / oh! una mandra, tutta oro, tranquilla / pasceva in alto in mezzo al cilestrino. / corsero come guizzi di pupilla; / tutto via via razzava: un fil di paglia / nel cencio nero, un ciottolo, una stilla. / ma il sole entrava come in una maglia / sottile di nubi d’un color d’opale, / e traspariva dalla nuvolaglia».
⁹ Giornale fondato da Diego Martelli nel 1867, rivista di riferimento del movimento macchiaiolo. La sua critica schietta e sincera, spesso pungente, lo porta anche a scontrarsi con i suoi amici. La Franchi trova tra le carte del Signorini una scritta autografa che recitava testualmente così: «Giurai, e mi dichiaro spergiuro, di non scrivere più delle cose dell’arte, che persi l’amicizia di un amico mio, al quale dissi che l’opera sua mi sembrava prodotto di una coscienza leggera». Ivi, p. 51.
¹⁰ Numerose le lettere che si scambia col padre quando è al fronte, testimoniano questo profondo legame. Vi si trova un figlio buono, rispettoso, riconoscente ed amorevole. Telemaco è legatissimo al fratello Paolo che lo assisterà fino alla fine, ma anche alla sua famiglia. In particolar modo era legato al nipote e quando, trovandosi ad Edimburgo, viene informato che il piccolo aveva contratto il tifo, ne prova un dolore immenso e ogni volta che scrive chiede sue notizie. Era molto legato anche a Irene, una ragazza rimasta orfana troppo presto, di cui Signorini si prende cura fino alla sua autonomia.
¹¹ Per la Franchi le sue opere sono «poetiche concezioni», affermando: «Signorini fu poeta quanto pittore, anzi direi che fu il pittore poeta, che in lui l’arte e la poesia eran fuse in un unico sentimento: rendere in un qualsiasi modo quel bisogno irresistibile dell’anima di raccontare al mondo le sensazioni buone o dolorose [...] le sue più belle opere sono quelle piccole cose che esprimono una rapida sensazione. Gli studi di *cielo*, quelle brevi tavolette ove è la nube che passa o la leggera nebbia dorata dell’alba, ove una pianta o una collina risultano elementi accessori, sono veri poemi d’amore». Egli è, però, anche logico e, non a caso, la stessa riporta: «in tutti i suoi quadri si potrebbe ritrovare quell’acuto esame critico che era un bisogno dell’anima sua e che qualche volta distruggeva l’efficacia dell’effetto». Franchi 1945, pp. 87, 90, 92.
¹² Di Fattori la Franchi dice: «La sua arte? ...la sua arte fu come lui: sincera, onesta». Ivi, p. 61. Anima schietta, la sincerità che lo contraddistingueva denota un’anima nobile e pura; anche se non lo aiuta nei rapporti. Originario di Livorno, si trasferisce a Firenze nel 1842 a soli diciassette anni, qui studia all’Accademia di Belle Arti con Giuseppe Bezzuoli (1784-1855). È lo studente più indisciplinato. Presto inizia a frequentare i ragazzi del Caffè Michelangiolo. Nel 1848 si unisce ai rivoluzionari ita-

liani come messaggero, viaggiando da un paese all’altro della Toscana; quando può torna a Firenze dai suoi amici del Michelangiolo. A Livorno frequenta un luogo segreto situato in una via che – quando parla con la Franchi – non ricordava più, ma ricordava la parola d’ordine: Andiamo al giardino! Qui presiedeva le riunioni Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873) e suo vice era un fornaio, un certo Giuseppe Baldini soprannominato “Il gatto”, fucilato a Livorno nel 1849 dagli austriaci. Quindi, Fattori, con suo grande rammarico, non sparò mai. Non fu un rivoluzionario nella politica, ma lo fu nell’arte. La sua arte schietta, sincera, vera, scevra da mode e condizionamenti, è innovativa pur restando nella tradizione toscana.
¹³ Il critico nel 1895 gli propose di organizzare nel suo studio un’asta delle sue opere. Cosa che suscitò il fastidio del Fattori, evidente nelle lettere che indirizza al Martelli, ma pronto anche a scusarsi con l’amico. Alla fine, l’asta non si fece. Lo aiutò sia materialmente, che ospitandolo a Castiglioncello – ospitò anche altri macchiaioli. La Franchi narra anche di un episodio che la coinvolse personalmente. Propose al maestro di partecipare al bando promosso dalla casa editrice Alinari – per cui lei al tempo lavorava – per l’illustrazione della Divina Commedia. I canti preselezionati dall’editore e dalla stessa Franchi, furono letti e spiegati al Fattori da Ferdinando Paolieri, un ex allievo del Fattori. Il “maestro” voleva rifiutare in quanto, trovava complesso tradurre in immagini i versi di Dante. Alla fine, l’illustrazione del “canto di Cacciaguida”, il XVII canto del Paradiso si fece e la Franchi dice che «riuscì bellissimo e pieno di vita». Ivi, p. 69.
¹⁴ Ivi, p. 28.
¹⁵ Tra questi Anna Franchi ricorda Plinio Nomellini (1866-1943) che sempre si dichiarò fiero di essere stato allievo del Fattori – poi passò al Divisionismo –, Giovanni Malesci (1884-1969) suo continuatore e curatore postumo dell’opera di Fattori. Mi sembra giusto ricordare che furono suoi allievi, tra gli altri, anche: Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), Guglielmo Micheli (1866-1916) – che poi fu a sua volta maestro di Modigliani –, Oscar Ghiglia (1876-1945) tra i più raffinati interpreti della pittura italiana del primo Novecento.
¹⁶ La Franchi ci racconta che non appena qualcosa colpiva il suo sguardo e la sua anima correva nel suo studio a ritrarla. Era un uomo semplice e genuino che ama la vita semplice, infatti, molte delle sue tele ritraggono cavalli o giovenche e lo fa perché le sente. Data la verità, la ricercatezza oltre che la scioltezza delle linee che il Fattori restituisce nelle sue tele, quando la Franchi gli chiese degli studi che sicuramente aveva compiuto sugli animali gli rispose: «Io? Ma nemmeno l’anatomia delle bestie, ho studiato». E quando, parlando delle sue tele, un suo amico gli chiese: «Dimmi Fattori, ma questi cavalli, questi soldati, che cosa fanno? », lui rispose: «So un corno che cosa fanno! Lasciali stare, qualche cosa faranno!». Franchi 1902, pp. 63-64.
¹⁷ Franchi 1945, p. 86.
¹⁸ Franchi 1902, p. 69.
¹⁹ Fattori racconta alla Franchi di quando condivideva una soffitta in via Nazionale con il Paganucci ed i due, che non avevano soldi a sufficienza, acquistarono dei sacchi di patate e per mesi mangiarono solo quelle, cucinate dalla bella moglie di un metronotte e di cui Fattori s’era innamorato. A queste mangiate si univano «quei poveri disgraziati del Caffè» che portavano quello che riuscivano a racimolare. Ma in quella soffitta c’era una sola forchetta usata a turno da tutti.
²⁰ Questo è ciò che le riporta Telemaco Signorini: «Il lesso cicuto faceva indigestione e permetteva di saltare il pasto il giorno dopo [...] servito nel bugigattolo nero detto la Malibran». Franchi 1945, p. 22.

1860 E DINTORNI

Carlo Del Bravo e la critica dei macchiaioli

di Annadea Salvatore



Raffaello Sernesi, Ladroncoli di fichi, 1861

Carlo Del Bravo (1935-2017), tra gli storici dell'arte più originali e rigorosi della sua generazione, diede un contributo decisivo agli studi sui macchiaioli, restituendo al movimento la piena autonomia storica che la critica precedente gli aveva negato. La sua riflessione trova una sintesi esemplare nel volume *I Macchiaioli* (1976), tuttora tra i riferimenti fondamentali della bibliografia sull'argomento. Già il catalogo della mostra *I Macchiaioli e l'arte del loro tempo* (1970) aveva posto le basi di questo discorso, segnando una svolta nella percezione pubblica e storiografica del gruppo e valorizzandone il dialogo con le coeve esperienze europee, senza tuttavia

ridurlo a derivazione di modelli stranieri. Un'ulteriore sistemazione di tali posizioni si trova in *I Macchiaioli e il loro tempo* (1996), catalogo di una grande rassegna che consolidava la sua interpretazione. Parallelamente, tra gli anni Sessanta e Ottanta, Del Bravo pubblicava numerosi saggi su riviste come «Paragone» e «Antichità Viva», in cui approfondiva temi specifici – dal paesaggio di Fattori alle scene d'interno di Lega – all'interno di una cornice teorica che concepiva la macchia come linguaggio critico, capace di opporsi al conformismo accademico.



Lorenzo Gelati, Bargello, s.d.

Elemento cardine della sua lettura è la macchia intesa non come mero espediente tecnico ma come principio conoscitivo ed etico. Essa rappresenta, secondo Del Bravo, una modalità di percezione del reale fondata sull'immediatezza dello sguardo, sulla coscienza delle relazioni luminose e cromatiche e sulla volontà di aderire alla verità del presente. Il nesso fra forma e verità conferisce alla pittura macchiaiola un carattere civile, strettamente legato al contesto risorgimentale e alle aspirazioni di rinnovamento politico e sociale dell'Italia postunitaria. Un secondo nodo cruciale della sua riflessione riguarda il rapporto con la tradizione. Non vengono

sione etica, radicalità formale e radici storiche. In questa luce, la pittura di Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini e dei loro compagni non appare più come un'anticipazione incompiuta, ma come una delle espressioni più alte e originali della cultura figurativa europea dell'Ottocento. Tale visione si colloca in un dialogo ideale, ma anche critico, con la lezione di Roberto Longhi, del quale Del Bravo era stato allievo all'Università di Firenze. Già nel 1928 Longhi aveva dedicato al movimento un saggio fondamentale, poi confluito in *Ultimi studi sul Seicento e i Macchiaioli* (1956), che per decenni costituì la lettura più autorevole



Giuseppe Abbati, Marina a Castiglioncello, 1863

intesi come un'avanguardia che recide i ponti con il passato, ma come eredi della grande pittura italiana, dai modelli quattrocenteschi di Masaccio e Beato Angelico al naturalismo seicentesco reinterpretato in chiave moderna. La loro novità risiede, dunque, nella capacità di trasformare la tradizione in strumento di lettura del presente. Del Bravo si oppose a ogni interpretazione che assimilasse il movimento all'Impressionismo, insistendo invece sulla sua specificità italiana e toscana. I macchiaioli rappresentano, nella sua prospettiva, non un episodio minore, ma un momento centrale della modernità nazionale, in cui si intrecciano ten-

al riguardo. Con Longhi la critica aveva ridefinito i macchiaioli come "Impressionismo toscano", integrandoli in una genealogia della modernità visiva. Il loro contributo veniva interpretato come anticipazione di un linguaggio fondato sulla percezione immediata e sulla luce, in continuità con una linea di pittura di percezione che da Masaccio conduceva a Paul Cézanne, passando per Caravaggio. La sua prospettiva, tuttavia, rimaneva eminentemente formale, incentrata sul gioco delle macchie e sulla riduzione della pittura a impressione ottica. Del Bravo ne raccolse l'eredità, ma ne ridefinì l'im-

pianto. Se per Longhi i macchiaioli rappresentavano una tappa nella storia interna della pittura, per lui costituivano un'esperienza storico-culturale, profondamente legata al Risorgimento, alla coscienza civile e al radicamento nella tradizione italiana. Senza rinnegare la lezione longhiana, la integrò e in parte la corresse, insistendo sull'intreccio tra dimensione visiva e dimensione etica: la macchia non come scoperta ottica, ma come linguaggio critico. Di conseguenza, là dove Longhi vedeva una promessa non mantenuta, un'avanguardia mancata che non seppe svilupparsi compiutamente, Del Bravo individuava una stagione pienamente compiuta e autonoma, da valutare non in funzione delle avanguardie successive, ma per la sua capacità di interpretare con coerenza e originalità le tensioni del proprio tempo.

La sua impostazione si contrapponeva anche alla tradizione storiografica e critica che, da Diego Martelli in poi, aveva oscillato tra l'elogio memorialistico e la riduzione dei macchiaioli a precursori. Dopo i tentativi di Mario Tinti e, soprattutto, di Carlo Ludovico Ragghianti di fornire al movimento un inquadramento più rigoroso, fu Del Bravo a

fissare i termini di un'interpretazione moderna e ancora oggi imprescindibile. Martelli, teorico interno al gruppo, aveva definito fin dagli anni Sessanta dell'Ottocento la "macchia" come principio morale oltre che tecnico, simbolo di una pittura veritiera e civile. Nei suoi *Scritti e lettere* pubblicati a cura di Dario Durbé nel 1978, gli artisti sono presentati come interpreti della nuova Italia unita, pittori che "vedono con l'anima".

Del Bravo, pur riconoscendone la funzione storica, considera questa impostazione un primo fraintendimento critico: l'equazione tra verità ottica e verità morale produce un'idealizzazione che rischia di cancellare la complessità del linguaggio visivo. Anche nei confronti di Ragghianti, che negli anni Cinquanta e Sessanta aveva interpretato il movimento come sintesi strutturale, analizzandolo attraverso la categoria visiva e cinematografica del segno, Del Bravo prese le distanze. Pur riconoscendone la coerenza metodologica, respingeva la prospettiva eccessivamente formalista, incapace di restituire la dimensione morale, quasi esistenziale, dell'atto pittorico. Dove Ragghianti tendeva a oggettivare il fenomeno nella dinamica della forma, Del Bra-



Giuseppe Abbati, L'Arno alla Casaccia, 1863



Vito D'Ancona, La flatrice, 1884 ca.

vo cercava la coscienza dell'artista, il suo rapporto con la storia e con la propria condizione. Più vicino, per sensibilità, a Giulio Carlo Argan, condivideva l'idea che ogni linguaggio figurativo risponda a una necessità storica, ma rifiutava la visione idealistica del progresso. Il 1860 non è per lui una soglia verso la modernità, ma un punto di frattura in cui la pittura italiana misura la propria vulnerabilità: la modernità diviene così un problema critico, non un esito evolutivo.

Negli anni Settanta e Ottanta, studiosi come Ernesto Ragionieri e Cesare Vivaldi avevano rivendicato l'orgoglio toscano dei macchiaioli come "realisti fondativi". Del Bravo si distanziò anche da questa lettura celebrativa: il loro realismo non è trionfante ma problematico, fatto di soste, dubbi e disincanto. La verità che essi perseguono non è ideologica ma conoscitiva, un interrogare il mondo più che un affermarlo; ed è proprio in questa fragilità che risiede la loro attualità.

Nel quadro generale della critica, Del Bravo si distingue per aver spostato l'asse del discorso dalla celebrazione alla verifica, dalla genealogia della modernità alla dialettica del limite. Ha riportato i macchiaioli dentro la loro realtà storica e umana, restituendo alla loro pittura la complessità di un'esperienza fatta di scelte e tensioni più che di certezze: non eroi risorgimentali (come in Martelli), né

precursori dell'Impressionismo (come in Longhi), ma artisti di soglia, consapevoli della crisi della visione ottocentesca.

Contro la riduzione formalista (Ragghianti) o strutturalista (Vivaldi), Del Bravo restituisce alla "macchia" il suo valore etico: non mero dato percettivo, ma strumento di verità interiore.

La sua lezione, infine, è duplice: metodologica e civile. Metodologica, perché restituisce alla storia dell'arte la sua funzione critica, non narrativa; civile, perché chiede al giudizio estetico di riconoscere nell'opera non un feticcio del passato, ma un atto di pensiero. In questo senso, la sua interpretazione di *1860 e dintorni* non è solo una lettura dei macchiaioli, ma una riflessione sul mestiere stesso dello storico dell'arte: un esercizio di precisione e di libertà, capace di vedere nel limite il segno più alto della verità storica.



Adriano Cecioni, Il gioco interrotto, 1870 ca.

PROSPETTIVA STORICA SU GIOVANNI FATTORI

Papini, Nomellini, Soffici, Ghiglia e Focardi

di Lorenzo Hofstetter



Oscar Ghiglia, Paulo che legge, 1920

colo più tardi, Giorgio Morandi sarebbe stato il più bolognese².

Il presente contributo nasce dal desiderio di comporre un ritratto polifonico di Giovanni Fattori, non attraverso l'analisi diretta delle sue opere, ma tramite la ricezione che ne diedero alcuni protagonisti della cultura italiana tra Ottocento e Novecento. In occasione del bicentenario della sua nascita, si sceglie di privilegiare lo sguardo coevo, quello che ancora ne sentiva il passo per le strade di Firenze o ne difendeva la grandezza contro le mode critiche del momento. Cinque voci, cinque angolazioni: Giovanni Papini (1881-1956), che nel 1925 ne tratteggia l'umiltà e la grandezza umana, opponendosi all'agiografia postuma; Plinio Nomellini (1866-1943), allievo e devoto, che ne riconosce il ruolo formativo in un'Accademia ostile; Ardengo Soffici (1879-1964), che ne difende la coerenza stilistica contro le semplificazioni della critica; Oscar Ghiglia (1876-1945), che ne coglie l'affinità profonda con il Quattrocento toscano, in particolare con l'Angelico; e, infine, Ruggero Focardi (1864-1934), promotore caparbio, che contribuì alla fortuna pubblica e commerciale del maestro, esortando i collezionisti a riconoscerne il valore. Attraverso queste testimonianze, il ritratto di Fattori si compone come un mosaico di affetti, intuizioni e battaglie, restituendo non solo l'artista, ma l'uomo, il maestro, il toscano.

E a proposito di commemorazione, esattamente un secolo fa era proprio Papini a festeggiare i cento anni dalla nascita di Fattori, anche attraverso una polemica stiletta contro l'adorazione *post-mortem*, proposta in un brano introduttivo alla raccolta celebrativa del *corpus* fattoriano: «Anche per il povero Fattori, appena giunto sul basamento della gloria postuma, è cominciata l'impiastricciatura degli iperbolici. Una brava faccia onesta non contenta abbastanza i lustratori grandiloquenti: eppure Dio sa quanto son fitte! Hanno bisogno d'incollarci sopra, col fuoco dell'enfasi, una bella maschera

In un secolo "eroico", fatto di lotte politiche e identitarie, di imperi effimeri e di secessioni, Giovanni Fattori decise sempre di rimanere. Rimase in un abbaino a dipingere una battaglia omerica, mentre là fuori, nel frattempo, gli Austriaci di "Canapone" davano l'assalto alla sua Livorno (1849). E rimase tutta la vita in Toscana¹, diviso fra la città natale e la mai troppo amata Firenze. Se rimase, non fu per pigrizia, ma per scelta: quella di chi trova nel proprio paesaggio, nei propri cieli e nelle proprie bestie, una verità sufficiente. Fattori fu, in questo senso, il più toscano degli artisti, così come, un se-

eroica, agiografica, arcangelica, aurea. E immaginandosi di abbellirla e di farla più degna dei musei della fama la nascondono e spesso la falsano. [...] Immagino lo stupore e il sorriso del buon Fattori – che possedeva l'umiltà dei grandi autentici – se potesse leggere le pagine dove, per lui, sono evocati gli Etruschi, San Francesco, Giotto, Masaccio, Leopardi, Pascoli e chi più ne ha ne metta»³.

Se Giovanni Papini ci restituisce l'uomo, Plinio Nomellini ci consegna il maestro. La sua testimonianza, raccolta da Anna Franchi, è forse la più intima e riconoscente tra quelle che compongono questo ritratto. Nomellini, giovane ribelle e sperimentatore, si trovò isolato all'interno dell'Accademia, dove il suo spirito inquieto veniva guardato con sospetto. In quel contesto, Fattori fu per lui non solo un insegnante, ma un alleato silenzioso, una figura paterna che seppe riconoscere il valore della ricerca

individuale. Scrive infatti: «All'Accademia ero considerato come un traviato... l'unico uomo che mi volle bene, che mi consigliò in cerca a me e alla mia arte è Giovanni Fattori»⁴.

È un passaggio che illumina la pedagogia fattoriana: non dogmatica, ma empatica; non prescrittiva, ma orientata alla libertà. Fattori non imponeva uno stile, ma incoraggiava una ricerca. In un ambiente accademico ancora legato a modelli ottocenteschi, la sua figura emerge come un punto di rottura, non tanto per le parole – che usava con parsimonia – quanto per la coerenza del suo esempio.

La sua lezione, per Nomellini, fu un atto di fiducia: un riconoscimento silenzioso, ma decisivo, che avrebbe segnato l'intera traiettoria dell'allievo. Eppure, proprio questa coerenza, questa fedeltà a un'idea di pittura come verità e non come ornamento, venne stata messa in discussione da una parte



Oscar Ghiglia, Vaso con rose, 1920 ca.

della critica postuma. Ed è qui che entra in scena Ardengo Soffici. Soffici, da sempre attento a difendere l'autenticità dell'arte italiana contro le mode e le semplificazioni, si scagliò contro una tendenza critica che rischiava di ridurre Fattori a una figura bifronte: da un lato il pittore delle "battaglie", viste come opere d'occasione, dall'altro l'autore delle celebri "tavolette", piccoli paesaggi e scene di vita quotidiana, considerati i veri capolavori. Soffici non accetta questa dicotomia, e lo fa con la consueta franchezza. Come ricorda Emilio Cecchi: «Per molti aspetti, il Fattori delle 'tavolette' torna in qualsiasi composizione più ampia, e contro siffatto vezzo fu spesa (Soffici) qualche franca parola»⁵. La difesa di Soffici è importante perché restituisce a Fattori una coerenza interna, una continuità di sguardo che attraversa tutta la sua produzione. Le battaglie non sono semplici concessioni al gusto del tempo, ma parte integrante di una visione del mondo che non separa l'epico dal quotidiano. Le "tavolette", con la loro luce vibrante e la loro essenzialità compositiva, non sono un'eccezione lirica, ma la declinazione più intima di uno stesso sguardo. Soffici si fa garante di un'unità stilistica e morale e, parlando in termini puramente stilistici, non esita a individuare in Fattori un cantore del realismo, colto proprio nella sua più raccolta "epicità": «C'è un realismo che si manifesta prevalentemente nella imitazione materiale, diciamo meglio sostanziale del soggetto, senza che il pittore segua troppo puntualmente le forme della

natura apparente, ed anzi le violenti e le deformi secondo un concetto estetico che porta con sé; come avviene, ad esempio, per Michelangelo e Cézanne; ce n'è un altro, invece, che nell'osservanza scrupolosa di quelle forme trova un'espressione altrettanto chiara – con un poco di sacrificio, è vero, della vastità monumentale che una maggiore libertà di interpretazione permetterebbe di raggiungere. – Ma ciò che perde in ampiezza lo guadagna in intimità. Il realismo di Fattori è di quest'ultima specie»⁶. Un'altra voce che si leva a rileggere Fattori in chiave storica e formale è quella di Oscar Ghiglia. Se Soffici difende l'integrità dell'opera, Ghiglia ne approfondisce la genealogia. In un passaggio denso di suggestioni, riportato anch'esso da Cecchi, si delinea un'ascendenza pittorica che colloca Fattori nel solco della grande tradizione toscana. Dopo la morte del pittore, Ugo Ojetti aveva già notato analogie tra i suoi paesaggi e quelli di Piero della Francesca. Ma è Ghiglia a spingersi oltre, individuando un legame più profondo con Beato Angelico: «Già alla morte del Fattori fu rilevata (Ojetti) l'analogia di certi scorci paesistici con quelli di Piero; indi il rapporto, assai più stringente, con l'Angelico (Ghiglia)»⁷. Questa osservazione non è un semplice esercizio di erudizione. Ghiglia, artista raffinato e sensibile alla misura, riconosce in Fattori una qualità che va oltre il realismo: una sorta di spiritualità della forma, una purezza compositiva che richiama la pittura del Quattrocento. Non si tratta di un paragone agiografico – anzi, è l'opposto della "ma-



Plinio Nomellini, Sciopero londinese, 1889

schera aurea" contro cui si scagliava Papini. Ghiglia non mitizza, ma storicizza: inserisce Fattori in una linea di continuità che va da Giotto a Masaccio, da Piero all'Angelico, restituendogli una profondità temporale che lo sottrae all'isolamento. In questa prospettiva, Fattori non è solo il caposcuola dei macchiaioli, ma un anello di una catena più lunga, che lega la modernità alla tradizione. E se Ghiglia ne coglie la nobiltà formale, Ruggero Focardi ne intuisce il valore concreto, traducendolo in azione. Con Focardi, infatti, la ricezione di Fattori si fa del tutto operativa. Pittore, critico e allievo di Telemaco Signorini, fu tra i primi a comprendere che la grandezza di Fattori non poteva restare confinata nei salotti degli amici o nelle aule dell'Accademia. Occorreva agire, convincere, promuovere. La sua testimonianza, filtrata da Anna Franchi, è eloquente: «Ruggero Focardi... si mise in mente di rifare l'educazione artistica di alcuni suoi amici ricchi. – "Comprate dei Fattori, dei Signorini!" diceva loro»⁸. Focardi non si limita a scrivere: accompagna, persuade, orienta; è un mediatore tra l'arte e il mercato, tra la memoria e il collezionismo. La sua figura è fondamentale per comprendere come la fortuna di Fattori non sia stata solo un fatto critico, ma anche economico e sociale. Senza la sua azione caparbia, molte opere sarebbero rimaste invisibili e il movimento ascendente dei macchiaioli avrebbe avuto ben altro destino. Giovanni Fattori è stato molte cose – artista, maestro, marito (di tre mogli amate, e a cui sopravvisse sempre) – e sarebbe difficile condensare la sua esistenza in un semplice profilo biografico. Suggestive sono le parole usate da Papini per racchiuderlo: «Come tutte l'anime semplici, era sempre innamorato. Non dico soltanto di donne, ma di tutto quel che c'è di meglio al mondo: cieli, campi, alberi, bestie, giovani. Fu innamorato più che sensuale»⁹. Ma ebbe, senz'altro, anche una propria biografia, facilmente riassumibile in termini telegrafici. Nato a Livorno nel 1825, fu uno dei principali esponenti del movimento dei macchiaioli. Dopo un'iniziale formazione autodidatta, si trasferì a Firenze per studiare all'Accademia di Belle Arti, partecipò come cronista visivo alle guerre d'indipendenza italiane e insegnò all'Accademia fiorentina, influenzando generazioni di artisti. Morì a Firenze nel 1908, in condizioni economiche precarie, ma lasciando un'eredità artistica fondamentale per la pittura italiana dell'Ottocento. E forse è bello ricordarlo, sempre seguendo Papini, attraverso il velo di uno sguardo lontano, eppure simpatizzante e amico: «Io, purtroppo, non lo conobbi. Ma qualche volta, passando da via della Sapienza, lo vedevo uscire dal portoncino del suo studio, col suo cappelluccio tondo in cima al capo, e i baffi bianchi un po' spioventi e cogli occhi sempre vivi e arguti ma un po'

immalinconiti dagli anni. Sembrava, a chi non lo conoscesse, uno di quei vecchietti pensionati, placidi e cordiali, come s'incontravano spesso, in quei tempi ormai lontani, nella nostra Firenze non ancora sfigurata dall'asfalto, dal fumo, dal puzzo della benzina, dall'esotismo e dal lusso. La sua apparenza di piccolo borghese povero nascondeva, come la scorza rugosa nasconde il midollo eterno dei tronchi, la sua umile grandezza di rivelatore della natura. E sotto quei vestiti frusti camminava nelle nostre strade, nella sua gloriosa oscurità, uno dei più grandi pittori d'Europa»¹⁰.

¹ «La vita di Fattori si è svolta quasi esclusivamente in Toscana, avendo come punti di riferimento proprio le due città, Livorno e Firenze; le diramazioni vanno da Livorno a Castiglioncello, alla Maremma toscana. E poi ci sono i viaggi nei luoghi delle guerre di indipendenza (S. Martino, Solferino, Magenta...), qualche gita a Venezia in occasione della Biennale; poi Roma e dintorni (due, tre mesi, in cerca, quasi, di paralleli con la sua Maremma), Parigi (un viaggio di un mese, che non ha quasi lasciato traccia). Il mondo di Fattori si chiude, dunque, nelle dimensioni della Toscana, attraverso le quali egli filtra tutta la storia d'Italia». Masini 1982, pp. 11-12.

² Bellissimo il profilo che ne tratteggia Jan Brokken in *L'anima delle città*: «Io Morandi lo capisco. Quando sei cresciuto in una città come Bologna, non hai bisogno di andare a vedere se la vita sia meglio altrove. Giorgio Morandi visitò sei città in tutta la sua vita, soggiornando per brevi periodi a Firenze, Venezia, Padova, Milano, Roma e, a sessantasei anni, a Winterthur, ammesso che la si possa considerare una città. Dopo due giorni nel Mittelland svizzero gli venne nostalgia di casa. Gli aeroplani per lui erano invenzioni diaboliche, e ancora meno lo attiravano i viaggi in nave: gli veniva il mal di mare al solo pensiero. Declinò inviti a visite o a vernissage all'estero con biglietti di meno di tre righe. Così perse l'occasione di conoscere New York, Parigi, Berlino, L'Aia, Londra, Ginevra, Lugano e San Paolo, le città che gli hanno reso omaggio con esposizioni delle sue opere». Brokken trad. it. di Cozzi 2021, p. 27.

³ Papini, Nomellini, Focardi 1926, p. 3.

⁴ Franchi 1953, p. 241.

⁵ Cecchi 1946, p. 84.

⁶ Soffici 1921, pp. 14-15.

⁷ Cecchi 1946, p. 76.

⁸ Franchi 1953, p. 61.

⁹ Papini, Nomellini, Focardi 1926, p. 6.

¹⁰ Ivi, p. 10.

ROBERTO LONGHI ED EMILIO CECCHI

«Vita Artistica» e «Pinacotheca»

di Andrea Del Carria



Trent'anni prima della “buonanotte” a Fattori, apparsa nella monografia di Carlo Carrà, nella *Breve ma veridica storia della pittura italiana* – stesa nel 1914, quando insegnava al Liceo Tasso di Roma, ma edita solamente nel 1948 – Roberto Longhi inseriva i nomi di Giovanni Fattori e Adriano Cecioni in una lista di proscrizione di coloro i quali si macchiarono del crimine di aver abbandonato la retta via dell'arte italiana, vale a dire Caravaggio¹. Una volta espatriata la buona pittura in Francia, infatti, nessun italiano riuscì a riportarla in patria, men che meno i macchiaioli, la cui condanna longhiana è senza alcuna possibilità di appello: essi sono rei di non aver saputo sviluppare una pittura basata su un naturalismo in grado di portare la vita sulla tela in maniera incisiva, come fecero Caravaggio, ma anche pittori come Giuseppe Maria Crespi o Gaspare Traversi, ad esempio, i quali reagirono ad un barocco diventato maniera recuperando il caravaggismo, mentre i macchiaioli non riuscirono a ribellarsi del tutto all'accademismo.

Esaminando rapidamente la produzione longhiana, si trovano molti brani in cui viene esaltato il vitalismo di pittori capaci di riportare tale veemenza sulla tela e, così facendo, rompere i ponti con la rispettiva stantia tradizione pittorica. Se si prende ad esempio l'elogio agli squarcioneschi, definiti letteralmente dei *desperados*, dei *bohemien ante litteram*, un gruppo di artisti in grado di rompere gli schemi della tradizione e della convenzione sociale, di una veemenza pittorica del tutto opposta alle raffinatezze dei pittori “orefici” del Tardogotico e del primo Rinascimento fiorentino, possiamo rintracciare in Longhi una simpatia per le personalità che vivono ed operano ai margini dei movimenti internazionali². Tali personalità, fregandosene altamente di quanto accadeva nelle grandi città, proseguivano su una via del tutto personale, potendo



Giovanni Fattori, Mandrie maremmane, 1893

permettersi, lontani dalle commissioni ufficiali, di unire il vitalismo nell'arte con un deciso dinamismo esistenziale. L'avversione allo stile dominante, destinato ad appiattirsi diventando maniera, e la volontà di fare proprio il binomio arte-vita sono i caratteri cruciali che per Longhi deve avere un artista degno di questo nome. Egli, infine, non disprezzava affatto il rusticale, vale a dire quel tratto stilistico contadino, rustico, di alcuni artisti – si veda

il Maestro di Pratovecchio³ – i quali, respirando l'aria della campagna e facendola propria, riescono contemporaneamente a scostarsi dalle città centri dell'arte e permeare di vita le loro figure. Si può leggere, in questa simpatia per la campagna, una suggestione della retorica fascista – si veda l'autarchica battaglia del grano – ma anche un contestuale rifiuto della modernità come reazione ad un progresso scientifico a discapito di quello umano; ad ogni modo, l'apprezzamento del rusticale porta Longhi a vedere, con un occhio addolcito dalla poesia della campagna, i caratteri più duri ma anche più veri dell'arte “provinciale”. Certo, tutti questi ruscelli che percorrono la storia dell'arte, vanno a convergere nel grande fiume di Caravaggio: il culmine e il coagulo di tutta la critica longhiana. Se la *Breve ma veridica storia della pittura italiana* termina appunto con Caravaggio, sappiamo che Longhi è in grado di apprezzare altri pittori posteriori purché ripercorran energicamente il vitalismo caravaggesco o facciano dei percorsi a lui paralleli ma della stessa sostanza. Alla luce di questo, la condanna a Giovanni Fattori, e per esteso ai macchiaioli, è incentrata su una conoscenza esclusivamente formale delle opere: Longhi non tiene conto e non approfondisce la vita, gli scritti e le lettere dove emerge il potente contrasto tutto umano tra la condotta anarchica dei pittori macchiaioli e la struggente poesia del quotidiano che pervade ogni centimetro delle loro tele, non dissimile dal suo amato rusticale.

Eppure Longhi ha lavorato per un – seppur breve – periodo della sua vita fianco a fianco con Emilio Cecchi, entrambi condirettori delle riviste «Vita Artistica» nel 1927 e «Pinacotheca» dal 1928 al 1929. La loro avventura editoriale unì due personalità molto diverse tra loro: uno proveniente dal mondo letterario dei salotti buoni fiorentini, l'altro da una critica d'arte avanguardista dai toni infuocati e militanti. I contenuti delle riviste rispecchiarono dunque le attitudini personali e gli interessi di studio dei due direttori: Longhi si concentrò su problemi attribuzionali relativi all'arte “antica”, mentre Cecchi si diede come obiettivo quello di rivalutare la pittura “moderna”, intendendo la sola arte dell'Ottocento. L'esclusione del Novecento: «non è originata da preconetti, insulsi, e misantropici, contro la produzione contemporanea. [...] vorremmo occuparci a ricostruire l'inquadramento storico e ad approfondire la valutazione delle singole figure dei nostri ottocentisti; fuor dal generico dispregio che era di moda fino a questi ultimi tempi, e senza cadere nell'enfasi che ora accompagna e un po' anche guasta la correzione di cotesto dispregio ingiusto»⁴. Così facendo, delineavano una scelta editoriale ben precisa, al fine di non entrare in contrasto con la rivista «Dedalo», diretta da Ugo Ojetti. Tale scelta, oltre che prendere le distanze da una precisa volontà ideologico-nazionalistica di lettura dell'arte novecentesca in seno ad Ojetti, permette a Cecchi di concentrarsi in maniera quasi esclusiva sui macchiaioli. Sia da un punto di vista cronologico che di



Giovanni Fattori, Pagliaio, 1880

caratura scientifica, quella di Emilio Cecchi e dei collaboratori delle due riviste è da considerarsi forse la critica principe dei macchiaioli. Anche Enrico Somaré, a Milano, stava lavorando parallelamente sul movimento, ma quella di Cecchi è senza dubbio l’analisi che ha avuto più fortuna, anche tra il grande pubblico. In sostanza, egli per primo riporta i macchiaioli all’interno della storia dell’arte, mettendoli però in relazione non con il “futuro” delle avanguardie – come oggi anche noi di questa rivista miriamo a fare – bensì con la tradizione dell’arte italiana. Così facendo, i moti esistenziali, la forza intensa di una reazione veemente e furibonda contro l’accademismo si attenua fino a spegnersi del tutto. Possiamo così immaginare l’insofferenza di Longhi mentre sfoglia gli articoli di Cecchi e dei suoi collaboratori, non perché non stimi gli autori, ma piuttosto perché non trova per niente interessante la lettura purista di Silvestro Lega o l’accostamento della macchia geometrica di Fattori a Piero della Francesca. Far passare la rivalutazione dei macchiaioli dalla cruna dell’ago della tradizione figurativa italiana, è per Cecchi un’arma a doppio taglio: da un lato li toglie definitivamente dall’aura francese in cui erano stati collocati, dall’altro ne riduce la carica vitalistica al minimo, facendone una specie

di declinazione toscana di puristi e naturalisti. La diatriba con gli impressionisti francesi e l’etichetta apposta ai macchiaioli di “impressionisti italiani” – che ancora oggi è valida e strizza l’occhio al grande pubblico delle mostre – nasce in un certo senso con la volontà di Emilio Cecchi e della sua cerchia di riportare i macchiaioli nel solco tracciato dai grandi maestri del passato, con il fine di dare loro dignità storico artistica. Qui sta l’aporia delle due riviste che escludono il Novecento, affermando di non voler prendere parte alle problematiche artistiche di carattere nazionalista di «Dedalo», quando in realtà, riconducendo i macchiaioli al passato, creano un primo moto al Novecento italiano, adottando più o meno la stessa impostazione critica di Ogetti: ricondurre le esperienze artistiche più o meno recenti nel grande calderone della tradizione artistica, una scelta figlia di istanze nazionalistiche e scioviniste facente capo alla retorica fascista. Il ritorno all’ordine di Cecchi parte dai macchiaioli, Longhi, invece, li esclude totalmente. Destinato al grande pubblico, *Pittura italiana dell’Ottocento*, un testo dal carattere esplicitamente divulgativo edito da Hoepli tra le sue collane d’arte, ci restituisce una visione chiara e semplice della critica di Cecchi ai macchiaioli: molto spesso parlare la lingua volgare rivolgendo lo sguardo verso il basso è il modo più

esplicito e diretto. Presentando i pittori del Michelangiolo come “indipendenti” dalla Francia e dall’Inghilterra, se non interessati per trasporti culturali verso alcuni pittori come Jean-Baptiste-Camille Corot, Eugène Delacroix e Constant Troyon, aggiunge: «i macchiaioli non furono, quanto si pretende, digiuni di cognizione dell’antico. Cognizione, occorre appena avvertirlo, non da professori ed esteti; ma da uomini di mestiere, che non si contentavano d’intendere a discorsi, ma avevano bisogno di tradurre in segni, sulle loro cartelle. Il Banti era eruditissimo nelle cose d’arte antica. Del Fattori si hanno disegni da Masaccio, Filippino Lippi e dal Ghirlandajo. E nel Ceconi si legge che Odoardo Borrani, intimo del Signorini, lavorò con Gaetano Bianchi ai restauri del Chiostro verde [...] E del 1861 sono la sua Raccolta del grano sull’Appennino ed altri paesaggi, dove invano si cercherebbe Decamps; e dove, per converso, apparisce che non invano egli aveva studiato Giotto e giotteschi. Presto si resero conto i macchiaioli di quanto, nella anarchia della “macchia” e del gran chiaroscuro, era solidissimo elemento tradizionale, da riallacciarsi al Tintoretto, al Caravaggio ed al Tiepolo»⁵.

Una prospettiva a volo d’uccello molto eloquente nei riguardi dei macchiaioli: artisti che lavorarono sull’antico e con esso placarono l’anarchismo della macchia, incanalandola nella tradizione della pittura italiana: Fattori recupera il paesaggio dell’Angelico e Lega ha un andamento mosso tipico del tardo Cinquecento, la reazione all’accademismo passa attraverso l’osservazione della natura come nel Quattrocento e nel Seicento⁶. Sulla stessa scia è Longhi quando, parlando dell’Esposizione Universale del 1855, dice che: «Non c’è altro. Voglio dire che non vi è traccia che alcun pittore italiano abbia guardato le trentacinque tele di Delacroix e abbia messo piede nel “Pavillon du Réalisme” aperto, a sfida, da Gustave Courbet; o peggio, che, entratovi, ne abbia tratto alcun lume. Così, con un ritardo culturale di circa un quarto di secolo [...] s’iniziano i delicati e colti esperimenti paesistici dei piemontesi e le ricerche assidue, ma provinciali, dei macchiaioli toscani. Questi ultimi si provano infatti di accordare il nuovo modico “verismo” del ‘30 con un cauto arcaizzare di origine puristica e perciò minutamente inteso (come emerge spesso fin dal formato a strisciolina di predella e dai frequenti disegni dal Quattrocento)»⁷. Dieci anni dopo aver condiretto «Vita Artistica» e «Pinacotheca», Longhi si lascia andare, infine, alla “buonanotte” del secolo XIX. Lo fa, alla luce sicuramente dell’esperienza alla direzione delle due riviste perché cita direttamente alcuni assunti dei suoi stessi collaboratori. Il passo arcinoto, in apertura della monografia di Carlo Carrà, edita per Hoepli, nel 1937 – non a caso, un prodotto commerciale

come fu il compendio della pittura italiana dell’Ottocento di Cecchi – è dunque frutto non da un’avversione a priori di Longhi per i macchiaioli, bensì dalle interpretazioni passatiste che ne diedero quelli che dieci anni prima erano i suoi stretti collaboratori. Longhi non era interessato, come si possa pensare, solo all’arte “antica”, anche se personalmente se ne occupava all’interno delle due riviste, ma aveva mosso i primi passi negli ambienti futuristi ed aveva attenzioni anche per l’arte contemporanea, o «moderna» per dirla con le sue parole. Non sapremo mai la versione di Longhi alla luce di studi più approfonditi – nei quali riecheggia ancora Cecchi –, ma siamo forse d’accordo nel dire che avrebbe trovato stimolante leggere le vite di quella povera gente che erano i macchiaioli. Chiudiamo riportando la citazione intera della condanna longhiana: «Mentre la buona pittura francese dell’Ottocento quasi s’inaugura con quel dipinto calcinoso ed ingrato, ma inconsapevolmente tanto simbolico, che s’intitola: “Bonjour, M. Courbet”, è un peccato che ancora manchi alla moderna pittura italiana, oggi poi che molto si parla di composizioni a soggetto, un gran quadro che finalmente si chiami: “Buona notte, Signor Fattori”. Non credo, insomma, alla definizione dello stupido secolo XIX perché mi par troppo estensiva; ma se si tratta di riservarla alla pittura italiana di quel centennio non mi opporrò che debolmente. Un rapporto sincero su Carrà non può muovere che da coteste premesse; e cioè da quel bilancio fallimentare dell’Ottocento nostrano che la critica professionale, con un sacco di moine e di pretesti tra documentari e nostalgici, imbrogliando a bella posta nell’inventario il dagherrotipo con il quadruccio fatto a mano, ritarda e ritarderà ancora chi sa quanto a presentare. Non è, s’intende, una resa di conti da chiedere ai critici-telamoni di Ettore Tito; ma qualche schiarimento pur si gradirebbe dai vindici delle vignette macchiaiole, dai distributori dei calendari lombardi di Cremona & C., dagli estensori delle equazioni Fattori-Cézanne o Fattori-Angelico, Cammarano-Courbet, Cecioni-Degas, e via dicendo fino ai propalatori della iniqua sinonimia Spadini-Renoir»⁸.



Gustave Courbet, Bonjour Monsieur Courbet!, 1854

ENRICO SOMARÉ, MARIO TINTI, UGO OJETTI

Tre critici a confronto

di Chiara Lotti



Enrico Somaré (1889-1953), critico d'arte che fonda la rivista «L'Esame» (1922-1925) nella quale porta avanti una rivalutazione della pittura ottocentesca italiana, in *Pittura italiana dell'Ottocento* si addentra nello studio di quelle che chiama "Scuole regionali", ovvero la frammentazione di stili pittorici contingenti al luogo in cui si sviluppano e che caratterizzano l'arte italiana del "lungo secolo"¹.

Dedica particolare attenzione ai macchiaioli, movimento per lungo tempo ignorato dalla critica e, per questo, bisognoso più degli altri di uno studio che lo inquadrasse e gli restituisse la portata rivoluzionaria che ha effettivamente avuto. In questo senso la critica d'arte si configura come uno strumento essenziale alla sopravvivenza stessa dei macchiaioli ai giorni nostri. Per capire quanto il gruppo di pittori fosse ignorato dalla critica e dal gusto a lui contemporaneo, basti leggere il commento di Telemaco Signorini riguardo le esposizioni alla Promotrice fiorentina: «entrava il sole dalle finestre, unico spettatore dei nostri inutili sforzi»², o l'aneddoto riportato dallo storico dell'arte e critico Lionello Venturi (1885-1961) in cui si racconta che durante la veglia a Giovanni Fattori un suo discepolo sventola in modo drammatico ai presenti la tavoletta della *Rotonda Palmieri*, rimasta invenduta per 42 anni al prezzo di 100 lire e oggi una delle opere più iconiche del pittore³.

Ma perché i macchiaioli erano così tanto incompresi? C'è da sottolineare che gli stessi artisti, nel momento in cui fossero stati riconosciuti da pubblico, critica e mercato avrebbero avuto la certezza che la loro arte non fosse più tale. Scrive Fattori: «Purtroppo come artista di vecchia origine non volli mai



Silvestro Lega, L'educazione al lavoro, 1863

fare dell'arte un interesse o sottomettermi alle esigenze dei negozianti, i quali rovinano l'arte e gli artisti»⁴. Nell'Ottocento il mercato dell'arte faceva da padrone e per la prima volta pubblico e artisti non si capivano; l'arte non era più un fenomeno sociale e il gusto predominante andava a coincidere con il mercato anziché con l'ispirazione artistica, creando una frattura profonda tra "vera arte" e fortuna artistica. Si spiega così la volontà dei macchiaioli più radicali di non andare incontro al gusto predominante e, anzi, di prendere il rifiuto come conferma del fatto che la loro direzione artistica fosse autentica.

Questa prima frattura è evidente tanto a Venturi, quanto a Somaré, il quale, muovendo da una prospettiva storica più ampia, nota come l'arte antica avesse la capacità di essere immediatamente capita: «Giotto, questo rude cristiano primigenio, affrescava figure e fatti che venivano immediatamente assimilati e compresi. Così Masaccio nel Quattrocento e Giorgione nel Cinquecento. Le novità figurative, per sorprendenti che fossero e per quanto



Silvestro Lega, Il canto di uno stornello, 1867



Silvestro Lega, Una madre, 1884 ca.

anticipassero lo sviluppo parallelo della coscienza estetica comune, corrispondevano sempre all'orientamento di questa coscienza: il creatore di nuove opere d'arte e gli spettatori contemporanei erano fatti della medesima sostanza»⁵. Quindi l'immediata risonanza tra opera d'arte e spettatore non avveniva per un'immobilità dell'arte che, essendo sempre la stessa, era identificabile in quanto familiare, bensì perché le novità che gli artisti portavano erano il riflesso dei sentimenti che animavano la società. Per questa concordanza di sentimento e pensiero tra artisti e pubblico, scrive Somaré, la critica polemica era superflua. La scissione, per il critico, ebbe origine con la fine del Settecento e il relativo frammentarsi del gusto e degli ideali dovuto all'avvento della scienza. La società cercava «un'altra religione, un'altra morale, un'altra estetica»⁶ e l'arte, non più in grado di rimanere al di sopra delle contestazioni, vi si cala dentro e si frammenta essa stessa: è qui che nasce il critico, una figura che prende le veci di quell'immediata sintonia che non necessitava di intermediazione, un interprete e legittimatore del gusto dominante che si va sempre più incancrendo in posizioni convenzionali e passatiste, proprio

come reazione alla frammentazione non gestibile delle ispirazioni. Si formano così pregiudizi e chiusura a qualsiasi forma artistica che non rientrasse in quel gusto artificiale e creato *ad hoc*. Somaré ci parla, infatti, dei *Salons* ottocenteschi dove giurie «quasi sempre formate da un'accolta d'incompetenti autorevoli o di pedanti intransigenti, respingevano il meglio e premiavano il peggio»⁷, e i macchiaioli rientravano certamente tra i grandi esclusi. Inoltre, secondo il critico, ha gravato sulla fortuna dei macchiaioli il regionalismo che impedì la creazione di uno stile dominante, come avvenne invece in Francia con l'Impressionismo. Di contro, però, è proprio grazie al regionalismo che la pittura italiana ha mantenuto ricchezza e varietà, conservandola da un accentramento che ne avrebbe causato la caduta nell'estetismo.

Di scuole regionali parla anche il critico d'arte Mario Tinti (1885-1938) – collaboratore di Emilio Cecchi – che imputa il tardo riconoscimento dei macchiaioli al loro rimanere ancorati nel provincialismo, senza riuscire ad aprirsi all'intellettualismo francese. Ed è proprio nella differenza tra l'empirismo italiano e l'intellettualismo francese che, per Tinti, risiede la diversa ricezione dell'Impressionismo rispetto ai macchiaioli: se i macchiaioli procedono per intuizione e ricezione emotiva del reale, quindi una concezione esperienziale del vero, i colleghi francesi basavano la pratica pittorica sulla razionale osservazione dei fenomeni, fondando una scienza del colore e della forma, dove contava più l'elaborazione del reale da parte della ragione che l'osservazione nuda. Ciò è da ricondurre al fatto che alla base della rivoluzione macchiaiola, che il critico precisa essere sì una rivoluzione ma anche una restaurazione, ci fosse un desiderio vitale di liberarsi da qualsiasi accademismo, affermando come: «il fenomeno della restaurazione pittorica ottocentesca [...] abbia avuto origine dalla eterna tendenza degli individui e dei popoli a liberarsi dalle costrizioni e



Adriano Cecioni, Le ricamatrici, 1866

dalle sovrapposizioni della civiltà e della cultura e, comunque, dalle scorie della storia, ritornando alle posizioni primitive, originarie, del proprio temperamento. [...] la restaurazione macchiaiola significò proprio la liberazione e fu la risultante di tutto un ordine di aspirazione e d'idee tendenti alla liberazione dal dogmatismo dottrinario, dal Cinquecento in poi, delle varie accademie d'Italia. Così nacque il *primitivismo* dei macchiaioli»⁸. Lontano, quindi, da qualsiasi brama di accademismo e intellettualismo, il primitivismo dei macchiaioli li porta ad



Giovanni Fattori, La Rotonda Palmieri, 1866

essere, secondo Tinti, degli autentici Preraffaelliti: i macchiaioli «esenti dalle cristallizzazioni formali che derivano da un'eccessiva premeditazione, attuarono disinvoltamente e con pienezza di vitali risultati quel ritorno alla ingenuità dell'emozione [...] essi impostarono le loro aspirazioni di primitivismo sulla base di un'assoluta purificazione intellettuale e di una completa dedizione al vero reale»⁹, raggiungendo un misticismo del reale che poteva derivare solo dall'innocenza dell'ispirazione pura. Di primitivismo dei macchiaioli parla anche Venturi in *Il gusto dei primitivi*, originato a suo parere non da uno studio diretto di Paolo Uccello o di Giotto, bensì da una comune avversità per il disegno accademico e le narrazioni storiche o mitologiche, i quali, ridotti a virtuosismi fine a se stessi, mancavano di autenticità e spontaneità. Questi studi critici, seppur postumi al movimento, sono stati fondamentali; senza, questo gruppo di pittori fieri e «selvatici»¹⁰, avversi al sistema e a qualsiasi modalità di corruzione che da quel sistema poteva derivare, si sarebbero forse persi nei meandri della storia? Oltre agli studi critici, anche collezionisti come Enrico Checcucci hanno il merito di aver salvaguardato i macchiaioli dall'oblio. Scrive Ugo Ogetti (1871-1946)

re l'intera collezione per rivolgersi all'arte nascente; siamo nel 1928 e Checcucci guarda ai giovanissimi come Paulo Ghiglia e a quei pittori che, come «fiore in boccio»¹², stavano per esplodere tra Firenze, Roma e Milano.

Anche Ogetti parla di regionalismo, ma di un regionalismo intrinseco, un'ispirazione tutta toscana che porta i macchiaioli a guardare al Quattrocento fiorentino più che al Cinquecento veneziano: «con quel ritorno alla tradizione e quasi agl'istinti regionali la *macchia* significò, sì, la volontà di redimere e ravvivare il chiaroscuro, ma diventò una toscannissima pratica di sillabare le parole, voglio dire i colori, e di non abbandonarsi mai allo sfumato e all'impasto, ma di procedere per toppe e incastri di toni distesi»¹³.

Come anche Tinti, Ogetti discosta i macchiaioli dall'intellettualismo, ma precisa che, prima di tutto, i macchiaioli erano pittori-scrittori, riferendosi all'enorme quantità di diari, lettere e ricordi. Non teorici – e per questo discosti dai francesi – ma pittori colti, che dipingevano ciò che scrivevano e anche quest'ultima considerazione è un fenomeno tutto toscano, come da tradizione di Cennino Cennini e Giorgio Vasari.



Adriano Cecioni, Ragazzi che lavorano l'alabastro, 1867

che Checcucci, fornaciaio fiorentino, raccoglie per anni e anni dipinti, lettere e disegni dei macchiaioli e, nonostante fosse riuscito a conoscere solo Fattori, il più longevo del gruppo, parlasse di tutti come persone vive, come se accanto a lui ci fosse davvero «il terribile Telemaco vestito all'inglese, in bocca il mezzo avana spento per economia, sul naso camuso sotto le sopracciglia aggrottate gli occhiali a stanghetta, tra la barba bionda e bianca la gran bocca della verità spalancata a mordere con tutti i denti, grandi e piccoli, bianchi e bruni»¹¹. Ma questo amore per le cose vive lo porta a vende-

¹ In riferimento a *Il secolo breve* di Eric Hobsbawm.

² Somaré 1944, p. VII.

³ Venturi 1972, p. 233.

⁴ Ivi, p. 232.

⁵ Somaré 1944, p. V.

⁶ Ivi, p. VI.

⁷ Ivi, p. VII.

⁸ Somaré 1986, p. 18.

⁹ Ivi, p. 27.

¹⁰ Ogetti 1928, p. 6.

¹¹ Ivi, p. 5.

¹² Ivi, p. 6.

¹³ Ivi, pp. 7-8.



FUORIpagina

QUANDO È IL CASO DI GETTARE... LA SPUGNA!

Gel per la pulitura dei beni culturali

di Damiano Bandelli e Daniela Porcu

Come i nostri cari lettori ben sapranno, anche il tempo è pittore¹. Giorno dopo giorno, anno dopo anno e decennio dopo decennio, l'ingiallimento delle vernici, l'accumulo di particolato o il deterioramento dei materiali applicati durante i restauri pregressi provoca l'ineluttabile alterazione delle superfici pittoriche, compromettendone, nei casi più severi, la completa fruibilità.

Cosa fare, dunque, in questi casi? Com'è possibile effettuare la pulitura di superfici tanto preziose quali quelle delle opere d'arte?

Vi verrebbe mai in mente di pulire la *Monna Lisa* con la spugna per i piatti o una tela di Jackson Pollock armati di una bella e abrasiva *luffa aegyptiaca*? Immaginiamo proprio di no! Anche i non addetti ai lavori intuirebbero che i materiali comunemente adoperati per rimuovere dello sporco ostinato da una pila di piatti dimenticata nel lavello della cucina non si addicono al trattamento di un delicatissimo *film* pittorico!

D'altra parte, proprio nel rispetto delle superfici artistiche, non è neppure più pensabile l'applicazione di solventi liberi, come si faceva nel passato, in quanto questo potrebbe andare a rimuovere ben oltre la patina invecchiata – la quale, secondo le attuali prescrizioni, non deve essere neppure completamente rimossa, ma se possibile, solo assottigliata, in modo da preservare quanto possibile la stratigrafia sottostante. Occorrono, dunque, dei materiali in grado di confinare e ritenere solventi e miscele, in modo da controllarne l'azione pulente. In un passato non tanto remoto, a tale scopo, venivano impiegati panni o impacchi di cotone, i quali però non consentivano un buon controllo sul rilascio dei liquidi e potevano lasciare residui sulle superfici. Proprio da tali necessità e limiti, sono stati sviluppati nuovi materiali, sempre più performanti e che, oggi, uniscono alle necessità operative accortezze ambientali. Ma di cosa si tratta?

I materiali odiernamente impiegati per la pulitura sono formati da un groviglio rigido tridimensionale costituito da un colloide o da un polimero immerso in un fluido pulente e, in qualche modo, hanno una struttura che ricorda proprio quella della spugna che mai avremmo pensato di adoperare! Questi frutti dell'ingegneria dei materiali sono i famosi *gel* – definiti dalla IUPAC, International Union of Pure and Applied Chemistry, come «rete colloidale o polimerica che viene espansa in tutto il suo volume da un fluido»². Questa vasta categoria di materiali, sviluppati soprattutto a partire dal boom economico del dopoguerra, trova impiego per applicazioni più

disparate, dalla cosmetica al settore alimentare... si pensi a gel per capelli, dentifrici, ma anche gelatine alla frutta e budini, e anche all'opale!

Seppur siano tutti gel, non tutti possono essere adatti al nostro scopo, come sarà già chiaro ai nostri attenti lettori. Bisogna, quindi, focalizzarsi sulla tipologia di gel, fisico o chimico, idrogel o organogel, i quali si differenziano soprattutto per la natura dei legami che intercorrono tra le particelle che formano il *network* e per caratteristiche del fluido in esso contenuto (soluzioni acquose o solventi organici). Le strutture tridimensionali possono essere formate sia attraverso una serie estesa di legami deboli (di tipo Van der Waals o a idrogeno), sia da legami forti (di tipo covalente), molto più stabili e resistenti. I primi danno origine a gel fisici, più viscosi e adattivi; i secondi ai gel chimici, tipicamente più rigidi e coesi³. Per intenderci: un gel per capelli è, di norma, un gel fisico, mentre un gel chimico assomiglia più ad una *patch* per le occhiaie.

Per un certo periodo la pulitura delle opere è stata effettuata confinando i fluidi con gel fisici, a base di agar-agar, polpa di cellulosa, colla di pesce, ecc. Questi però risultavano difficili da rimuovere a causa della loro natura... molliccia! La ricerca ha quindi seguito la strada di nuove generazioni di gel, che meglio si prestano a essere applicati, ad agire in modo controllato ed essere rimossi senza lasciare residui, proprio come un *patch*.

I materiali che oggi vengono prodotti hanno l'aspetto di una gomma da cancellare, ma hanno proprietà come l'adattabilità alle superfici e la stabilità meccanica – che ne permette la rimozione senza che si rompano –, ma anche porosità ed elasticità specifiche⁴.

In definitiva, l'evoluzione dei materiali per la pulitura non rappresenta soltanto un progresso tecnico, ma un vero cambio di paradigma: dall'azione aggressiva e poco controllabile dei metodi tradizionali, alla cura calibrata, selettiva e rispettosa garantita dai moderni gel polimerici. E mentre il tempo continuerà inevitabilmente a “dipingerci sopra”, abbiamo oggi strumenti sempre più performanti per permettere alle prossime generazioni di godere ancora del nostro patrimonio.

¹ Si veda Saporiti 2017.

² *Ad vocem Gel*, in «IUPAC Compendium of Chemical Terminology», 5th ed. International Union of Pure and Applied Chemistry, <<https://goldbook.iupac.org/terms/view/G02600>> (18.10.2025).

³ Cfr. Baglioni, Chelazzi, Giorgi 2015, pp. 8-14.

⁴ Si veda Khaksar Baghan, Koochakzadei, Hamzavi 2024.

CHI VUOL ESSERE... GUIDA TURISTICA?

Il maxi-concorso del turismo tra aspettative e (tanta) delusione

di Simone De Nardis

Con la Legge 190/2023, recante la *Disciplina della professione di guida turistica*, fortemente voluta dalla Ministra del Turismo Daniela Santanché, è stato avviato il processo di riforma organica della professione. Il provvedimento introduce un quadro regolatorio uniforme su scala nazionale, definendo criteri e requisiti standardizzati per l'accesso e l'esercizio dell'attività. La normativa persegue l'obiettivo di una maggiore professionalizzazione della figura della guida turistica, superando la precedente frammentazione normativa regionale mediante l'istituzione di un esame di abilitazione nazionale e l'adozione di disposizioni omogenee per l'intero settore.

Prima dell'adozione di questo provvedimento, introdotto principalmente per adempiere agli impegni assunti nei confronti dell'Unione Europea e accedere ai finanziamenti del PNRR, le procedure di abilitazione erano affidate alle Regioni, che le gestivano in modo eterogeneo e spesso poco coordinato.

Ed è proprio l'esame per il conseguimento dell'abilitazione alla professione di guida turistica, la cui prova scritta si è svolta il 18 novembre 2025 in otto sedi distribuite su tutto il territorio nazionale, ad aver animato, nelle ultime settimane, un vivace dibattito all'interno del comparto del turismo e della cultura. La procedura concorsuale si è protratta per diversi mesi, a partire dal bando pubblicato il 28 gennaio 2025, anche a causa di un ricorso al TAR che ha determinato un posticipo della prima prova scritta. Oltre a quest'ultima, l'esame abilitante prevede anche una prova orale e una prova tecnico-pratica. La prova scritta consisteva nella somministrazione di novanta quesiti a risposta multipla su numerose materie: storia dell'arte, geografia, storia, archeologia, diritto del turismo, accessibilità e inclusività dell'offerta turistica, nonché disciplina dei beni culturali e del paesaggio. Per ogni risposta corretta venivano attribuiti +0,50 punti, per ogni risposta errata -0,25 punti, mentre le risposte non date valevano 0 punti.

Già dall'elenco delle materie emerge con chiarezza l'ingente mole di contenuti richiesti per la preparazione della prima prova. A rendere ulteriormente complesso un quadro di per sé articolato è intervenuto inoltre il programma, previsto dal bando, elaborato dalla Commissione, che aveva già attirato l'attenzione pubblica per la marcata presenza di archeologi a fronte della partecipazione di un solo storico dell'arte. Il programma comprendeva un elenco di ben 537 siti culturali da conoscere in maniera approfondita, quali musei e gallerie d'arte,

giardini, parchi archeologici, riserve naturali, estendendosi, dunque, a contenuti propri dell'attività di guida turistica, ma sconfinando, in parte, in ambiti tipici della guida ambientale-escursionistica. Tale impostazione si è configurata come una scelta che ha ignorato del tutto la realtà e la specificità della professione, che si caratterizza spesso per una forte dimensione territoriale.

L'esame, atteso da quasi un decennio, ha registrato circa trentamila iscrizioni, a conferma della rilevanza attribuita all'opportunità di stabilizzare e regolamentare una categoria professionale frequentemente segnata da condizioni lavorative precarie e da una retribuzione insufficiente.

Ancora una volta, tuttavia, non si è trattato di un vero concorso pubblico, bensì di un quiz di carattere enciclopedico, nel quale veniva richiesto un sapere estremamente esteso e trasversale sul patrimonio culturale. L'intenzione, nemmeno troppo celata, sembrava essere quella di operare una forte selezione preliminare dei candidati ammessi alla prova orale.

Il Paese necessita di professionisti adeguatamente formati, in grado di comunicare, valorizzare e trasmettere il patrimonio culturale nazionale. Tuttavia, l'impianto concorsuale scelto dal Ministero non appare idoneo né a soddisfare la domanda effettiva del mercato turistico, né a promuovere la valorizzazione dei circuiti turistici secondari, indispensabile per contrastare la piaga dell'*overtourism*, né a contribuire agli obiettivi di sostenibilità, né, infine, a migliorare le condizioni occupazionali nel settore del turismo, della cultura e dei beni culturali. Resta ora da interrogarsi su due aspetti centrali: quando verrà convocata la prova orale e quale grado di complessità essa presenterà.

L'ACCESSIBILITÀ INVISIBILE E LA SFIDA DELLA CONSERVAZIONE

Il caso pilota della Cappella Brancacci nell'ambito del Progetto Horizon AccessS

di Marco Licari



Riuscite ad immaginare lo stupore e l'emozione di un uomo di 90 anni che, non avendo avuto modo per tutta la vita di viaggiare né in Italia né all'estero, vede per la prima volta il Duomo di Firenze? Seppur conscio della fatica del corpo, decide di alzarsi dalla sedia a rotelle, grazie alla quale è giunto tra Battistero e Duomo, ergendosi sulle sue gambe per ammirare questi capolavori. Nonostante le difficoltà, decide di muovere passi nel disconnesso

Can you imagine the wonder and emotion of a 90-year-old man who, having never had the opportunity to travel in Italy or abroad throughout his life, sees Florence Cathedral for the first time? Aware of the strain on his body, he decides to rise from the wheelchair that has carried him between the Baptistry and the Duomo, standing on his own feet to admire these masterpieces. Despite the difficulties, he decides to take steps across the uneven paving of the



Masaccio e Filippino Lippi, Resurrezione del figlio di Teofilo e San Pietro in cattedra, 1427-1480

lastricato della piazza, gli occhi rapiti dalla maestosa facciata che lo sovrasta. È in quella pavimentazione disconnessa, cornice suggestiva che nessuno si sognerebbe di sostituire con sterile asfalto, che l'accessibilità urbana si svela nella sua crudezza: uno spazio aperto e pubblico che, paradossalmente, diventa ostile proprio nel momento della meraviglia. Eppure, proprio per coloro i quali – vuoi per l'avanzare dell'età, vuoi per particolari condizioni fisiche – il poter vedere un monumento o un'opera d'arte, svolgendo un'azione tutto sommato semplice, scontato non è affatto, il messaggio di questi luoghi e opere è amplificato e interiorizzato, diventando ricordo indelebile.

Il tema dell'accessibilità, reso urgente dalla pandemia, non riguarda solo la dimensione "fisica" dell'accesso ai luoghi, quindi dell'abbattimento di barriere architettoniche. L'emergenza sanitaria ci ha mostrato anche il valore dell'accessibilità digitale. Tuttavia, ho già esplorato in passato come il mezzo tecnologico possa aprire prospettive interessanti riguardo la fruizione remota, soffermandomi sul progetto BrancacciPOV¹.

Indubbio che l'argomento accessibilità nell'odierna società sia declinabile in molti altri aspetti. Di recente mi è stato posto il quesito di come l'installazione

square, his eyes captivated by the majestic façade towering above him. It is in that uneven paving – an evocative setting that no one would dream of replacing with sterile asphalt – that urban accessibility reveals itself in its stark reality: an open, public space that, paradoxically, becomes hostile precisely at the moment of wonder. Yet, precisely for those for whom – whether due to advancing age or specific physical conditions – seeing a monument or a work of art is by no means a given, despite being a seemingly simple action, the message of these places and works is amplified and internalized, becoming an indelible memory.

The theme of accessibility, made urgent by the pandemic, does not concern only the "physical" dimension of access to places and thus the removal of architectural barriers. The health emergency also showed us the value of digital accessibility. However, I have already explored in the past how the technological medium can open interesting perspectives regarding remote access and engagement, focusing on the BrancacciPOV project¹.

There is no doubt that the topic of accessibility in today's society can be articulated in many other aspects. Recently, I was asked how the installation of a network of environmental monitoring sensors



Masaccio, Distribuzione delle elemosine e morte di Anania, 1425-1428



Masaccio, Battesimo dei neofiti, 1425-1426

di una rete di sensori di monitoraggio ambientale e dei flussi turistici nel Museo della Cappella Brancacci possa avere a che fare con questo argomento. Per rispondere, bisogna ampliare la prospettiva dell'accessibilità: non più focalizzata solamente sull'entrare, ma intesa anche come il "poter restare" e il "poter tornare". In quest'ottica, ecco che la rete di sensori si pone come garante, in più termini: di *comfort* del visitatore²; di sostenibilità – scientificamente validata – dei flussi turistici; di preservazione stessa del patrimonio. Infatti, il monitoraggio degli sbalzi microclimatici che si verificano con l'ingresso del pubblico – il quale porta calore e umidità, oltre che agenti inquinanti come il particolato – non serve a imporre un limite arbitrario, piuttosto a evitare quegli shock termoigrometrici e rapide variazioni, tra i principali fattori di rischio per alterazioni e degrado delle opere, ricercando un equilibrio tra tutela e valorizzazione dei luoghi. Per meglio comprendere la gravità della posta in gioco, è bene guardare al passato recente. Era il 12 settembre 1940 quando il giovane Marcel Ravidaat e tre amici si calarono in uno stretto cunicolo sulla collina di Montignac: illuminati da una debole lanterna, apparvero loro centinaia di anima-

and tourist flow trackers in the Brancacci Chapel Museum could relate to this topic. To answer, one must broaden the perspective from accessibility associated solely with "entering," to being understood also as "being able to stay" and "being able to return." In this light, the sensor network serves as a safeguard, in multiple terms: of visitor comfort²; of the sustainability – scientifically validated – of tourist flows; and of the preservation of the heritage itself. Indeed, monitoring the microclimatic fluctuations that occur when visitors enter – who bring heat and humidity, as well as pollutants like particulate matter – serves not to impose an arbitrary limit, but rather to avoid those sudden thermo-hygrometric shocks and rapid variations that are among the primary risk factors for the alteration and degradation of the works, seeking a balance between the protection and enhancement (valorizzazione) of the sites. To better understand the gravity of the stakes, it is useful to look at the recent past. It was September 12, 1940, when young Marcel Ravidaat and three friends lowered themselves into a narrow tunnel on the hill of Montignac: illuminated by a weak lantern, hundreds of animals appeared to them, seeming to gallop across the walls in a bla-



Masaccio, San Pietro risana gli infermi con la sua ombra, 1425-1427



Masolino, Predica di San Pietro, 1424-1425

li che parevano galoppare sulle pareti in un tripudio di ocre e nero. Il respiro del Paleolitico, intatto da 18.000 anni. Tuttavia, quel respiro millenario fu presto soffocato dal nostro. Con l'apertura al pubblico nel 1948, il flusso di visita divenne inarrestabile, raggiungendo i 1.800 ingressi al giorno. Ogni persona portava con sé calore, umidità e, soprattutto, anidride carbonica. Il microclima perfetto si spezzò. I primi segnali furono spaventosi: la "malattia verde" (proliferazione di alghe stimolata dalla luce artificiale) e la "malattia bianca" (calcificazione delle pareti dovuta probabilmente anche all'eccesso di CO₂). Nell'aprile del 1963, André Malraux, in qualità di Ministro della Cultura francese, prese la decisione più dolorosa e necessaria della storia della conservazione: chiudere le Grotte di Lascaux per sempre al pubblico. Come, purtroppo, spesso accade a seguito di un evento traumatico³, nacque la soluzione che oggi definiamo "accessibilità mediata": la creazione di repliche (Lascaux II, III e l'attuale IV) dove artisti e restauratori hanno riprodotto ogni singola pittura⁴. La drammaticità dell'evento fu tale che «assunse immediatamente una dimensione simbolica, gettando le basi dell'idea di "conservazione preventiva"»⁵. L'originale è oggi un santuario silenzioso, accessibile ma strettamente regolato e riservato solo a pochissimi scienziati, monitorato grazie a strumentazione e sensori che qui sono giunti troppo tardi, purtroppo solo per gestire un'agonia. Quello di Lascaux rimane un esempio tra i più drammatici, ma non è isolato. Molti altri siti fragili oggi sopravvivono solo grazie a una limitazione degli accessi dettata dalla scienza: si pensi alla Cappella degli Scrovegni a Padova, dove i visitatori devono sostare in una camera di compensazione microclimatica per stabilizzare il proprio microcli-

ze of ochre and black. The breath of the Paleolithic, intact for 18,000 years. However, that millennial breath was soon suffocated by our own. With the opening to the public in 1948, the flow of visitors became unstoppable, reaching 1,800 entries per day. Every person brought with them heat, humidity, and, above all, carbon dioxide. The perfect microclimate was broken. The first signs were frightening: the "green sickness" (algae proliferation stimulated by artificial light) and the "white sickness" (calcification of the walls, likely due also to excess CO₂). In April 1963, André Malraux, in his capacity as French Minister of Culture, made the most painful and necessary decision in the history of conservation: to close the Lascaux Caves to the public forever. As, unfortunately, often happens following a traumatic event³, the solution we today define as "mediated accessibility" was born: the creation of replicas (Lascaux II, III, and the current IV) where artists and restorers have reproduced every single painting⁴. The drama of the event was such that it immediately took on a symbolic dimension, laying the foundations for the idea of "preventive conservation"»⁵. The original is today a silent sanctuary, with strictly regulated access reserved only for a very few scientists, monitored thanks to instrumentation and sensors that arrived here too late, used now only to manage an agony. Lascaux remains one of the most dramatic examples, but it is not isolated. Many other fragile sites today survive only thanks to a limitation of access dictated by science: consider the Scrovegni Chapel in Padua, where visitors must pause in a climate-controlled buffer chamber to stabilize their own microclimate; the Cenacolo Vinciano (The Last Supper) in Milan, protected by sophisticated air filtration systems; or the Sistine Chapel in the Vatican, where



Masaccio, Tributo della moneta, 1425

ma; al Cenacolo Vinciano a Milano, protetto da sofisticati sistemi di filtraggio dell’aria; o alla Cappella Sistina in Vaticano, dove una rete di sensori modula in tempo reale il ricambio d’aria per contrastare l’inquinamento antropico e monitora l’afflusso turistico.

Tornando alla domanda, quindi, la partecipazione del Comune di Firenze come partner al progetto *AccesS - Enhancing Accessibility and Sustainability in Smart Cities and Smart Buildings: The Universal Accessibility Suite Initiative*⁶, finanziato dall’Unione Europea nell’ambito del programma *Horizon Europe*, si configura come importante caso studio utile a testare buone pratiche riguardanti l’accessibilità ai siti del patrimonio culturale. Il progetto prevede due casi dimostrativi per ciascuna delle tre diverse tipologie di edifici e contesti d’uso: gli edifici del patrimonio culturale (*Cultural Heritage Buildings*), le strutture dedicate all’assistenza e alla cura degli anziani (*Elderly Home Facilities*), e, infine, gli edifici adibiti ai servizi pubblici (*Public Services Buildings*). Nel cuore di Firenze, il Museo della Cappella Brancacci, parte dei Musei Civici Fiorentini, è stato selezionato tra i due siti pilota per l’applicazione della *Universal Accessibility Suite*⁷ sviluppata nel corso delle attività di progetto, rientrando nella categoria più complessa e preziosa: gli edifici del patrimonio culturale, caratterizzata da vincoli posti a loro protezione e salvaguardia. Inoltre, come parte della Chiesa di Santa Maria del Carmine, il museo civico si trova immerso in un contesto che vede una pluralità di attori coinvolti: l’istituzione museale (Comune di Firenze Servizio Belle Arti e Musei Civici), con personale e pubblico di visitatori, la Soprintendenza quale ente di tutela, l’autorità religiosa (Fondo Edifici di Culto e l’Ordine dei Carmelitani), la comunità laica che vi risiede ospite nel convento, l’associazione musicale *Musicus Concentus*. In

a sensor network modulates air exchange in real-time to counteract anthropogenic pollution and monitors tourist influx. Returning to the question, therefore, the participation of the Municipality of Florence as a partner in the project AccesS - Enhancing Accessibility and Sustainability in Smart Cities and Smart Buildings: The Universal Accessibility Suite Initiative⁶, funded by the European Union within the Horizon Europe program, serves as an important case study useful for testing best practices regarding accessibility to cultural heritage sites. The project envisions two demonstration cases for each of the three different typologies of buildings and contexts of use: Cultural Heritage Buildings, Elderly Home Facilities, and finally, Public Services Buildings. In the heart of Florence, the Brancacci Chapel Museum, part of the Florentine Civic Museums, was selected as one of the two pilot sites for the application of the Universal Accessibility Suite⁷ developed during the project activities, falling into the most complex and precious category: cultural heritage buildings, characterized by constraints placed for their protection and safeguarding. Furthermore, as part of the Church of Santa Maria del Carmine, the civic museum is immersed in a context involving a plurality of actors: the museum institution (Municipality of Florence Fine Arts Service and Civic Museums), with staff and the visiting public, the Superintendency as the protection body, the religious authority (Fondo Edifici di Culto and the Carmelite Order), the lay community residing as guests in the convent, and the Musicus Concentus musical association. In this scenario, coordinating the actions envisioned by AccesS represents one of the main methodological challenges to implement an accessibility model that is truly shared and sustainable. The project led to the installation, last October 2025,



Masolino, La guarigione dello storpio e la resurrezione di Tabita, 1424-1425

questo scenario, coordinare le azioni previste da AccesS rappresenta una delle sfide metodologiche principali per implementare un modello di accessibilità che sia realmente condiviso e sostenibile.

Il progetto ha portato all’installazione, lo scorso ottobre 2025, della rete di sensori termoisolmetrici, di analisi VOC (*Volatile Organic Compounds*)⁸ e per il monitoraggio degli afflussi di cui alla domanda iniziale. Tuttavia, vi sono ulteriori implementazioni previste per la preparazione del sito pilota. Per il sistema di sensori è in lavorazione un ampliamento con l’installazione di videocamere che, dotate di algoritmi di intelligenza artificiale, forniranno dati riguardo la presenza e lo stazionamento del pubblico nell’area della Cappella e del transetto. Un filtro *software* garantirà la privacy dei visitatori, elaborando non riprese video ma *heatmap* del comportamento degli utenti; questi dati, incrociati con i parametri già monitorati, offriranno un quadro esaustivo di come affluenza e dinamiche di visita si riflettano sulla conservazione delle pitture, aiutando a definire nuovi massimali di visita che garantiscano la “salute” degli affreschi nell’ottica di accessibilità intergenerazionale.

Sempre lo scorso ottobre, è stato studiato e installato un moderno impianto di illuminazione che ha migliorato la qualità di visione delle pitture: la tavola dipinta a fondo oro posta dietro l’altare è ora esaltata da una luce più calda, capace di far vibrare la preziosità della foglia oro; per le pareti e la volta della Cappella Brancacci un’illuminazione dalle tonalità più fredde restituisce la verità dei toni cromatici del ciclo pittorico. Un intervento svolto con attenzione alla percezione visiva che rende giustizia alla complessa campagna diagnostica e di restauro condotta tra giugno 2021 e aprile 2024 grazie al protocollo d’intesa tra Comune di Firenze, Opificio delle Pietre Dure, Consiglio Nazionale delle

of the network of thermo-hygrometric sensors, VOC (Volatile Organic Compounds)⁸ monitoring, and flow monitoring mentioned in the initial question. However, there are further implementations planned for the preparation of the pilot site. For the sensor system, an expansion is underway with the installation of cameras which, equipped with artificial intelligence algorithms, will provide data regarding visitor presence and dwelling time of the public in the Chapel area and the transept. A software filter will ensure visitor privacy by processing not video footage but heatmaps of user behavior; this data, cross-referenced with the parameters already monitored, will offer an exhaustive picture of how attendance and visit dynamics reflect on the conservation of the paintings, helping to define new visit caps that guarantee the “health” of the frescoes in a perspective of intergenerational accessibility. In the same period, a modern lighting system was studied and installed, improving the viewing quality of the paintings: the gold-ground panel painting placed behind the altar is now enhanced by a warmer light, capable of making the preciousness of the gold leaf vibrate; for the walls and vault of the Brancacci Chapel, lighting with cooler tones restores the truth of the chromatic tones of the pictorial cycle. An intervention carried out with attention to visual perception that does justice to the complex diagnostic and restoration campaign conducted between June 2021 and April 2024 thanks to the memorandum of understanding between the Municipality of Florence, the Opificio delle Pietre Dure, the Consiglio Nazionale delle Ricerche – Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (CNR-ISPC), and the Superintendency of Florence, Prato, and Pistoia, with the generous support of the Friends of Florence Foundation and the Jay Pritzker Foundation⁹. The dismantling of the scaffolding suitable for in-situ visits, which took pla-



Filippino Lippi, Disputa di Simon Mago e crocifissione di San Pietro, 1482-1485

Ricerche – Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale (CNR-ISPC) e Soprintendenza ABAP di Firenze, Prato e Pistoia, con il generoso sostegno della Fondazione Friends of Florence e della Jay Pritzker Foundation⁹. Lo smontaggio dei ponteggi adatti allo svolgimento di visite *in situ*, avvenuto a distanza di qualche mese dalla conclusione dei lavori, ha permesso una fruizione delle opere in visione ravvicinata sia durante i lavori che dopo il termine di questi, trasformando un cantiere di restauro in un’opportunità di accessibilità straordinaria. Su queste fondamenta di tutela e valorizzazione si innesta la partecipazione al progetto AccesS, con l’obiettivo di tradurre i dati scientifici in soluzioni concrete subordinate all’accessibilità. Se il sistema di sensori garantisce il monitoraggio della “salute” del luogo, un altro tassello del progetto riguarda il benessere fisico del visitatore. Nell’ottica di una maggiore attenzione alle esigenze del pubblico, è in atto lo studio che porterà alla sostituzione delle attuali sedute nell’area del transetto con nuove soluzioni che rispettino criteri di ergonomia inclusiva, con particolare attenzione alle diverse esigenze motorie, per favorire una sosta prolungata e contemplativa. Ripensate, ora, all’uomo di 90 anni che, a fatica, percorreva e conquistava pochi metri per volta una migliore visuale sulla facciata del fiorentino Duomo: trovandosi nel Museo della Cappella Brancacci, dopo aver “scalato” i quattro gradini e passeggiato brevemente ammirando le stupende storie di San Pietro, i marmi, la duecentesca tavola, egli torna nel transetto a posar le membra, sedendo e contemplando, grato di cotanta bellezza.

¹ Vedi Licari 2025.
² Per comfort si intende anche il controllo della qualità dell’aria e del particolato in esse presente. Per approfondire riguardo la qualità dell’aria in contesti museali, si veda Fermo, Comite 2022.
³ Si pensi ai progressi tecnico scientifici in campo di restauro di beni culturali a seguito dell’Alluvione di Firenze del 1966.
⁴ All’epoca non si disponeva della capacità di monitoraggio in tempo reale odierna e l’entusiasmo per la divulgazione prevalse sulla consapevolezza dei rischi legati alla capacità di carico – in termini di afflusso turistico – del sito. Parte del Patrimonio Mondiale Unesco dall’ottobre 1979, sulla scoperta, l’apertura della grotta, le repliche e molte altre informazioni, si veda il sito ufficiale del Ministero della Cultura francese, <<https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/en>> (18.10.2025), e *La grotte de Lascaux* 2020.
⁵ Cfr. *La grotte de Lascaux* 2020. Di seguito la citazione originale: «Sa fermeture en avril 1963 sur décision du ministre de la Culture André Malraux a aussitôt pris une dimension symbolique, fondatrice de l’idée de “conservation préventive”».
⁶ Per il sito web dedicato al progetto europeo, si veda <<https://www.euproject-access.eu/en>> (18.10.2025).
⁷ Abbreviata con *AccesS Suite*, è un ecosistema digitale svilup-

ce a few months after the conclusion of the works, allowed for a close-up enjoyment of the works both during the operations and after their completion, transforming a restoration site into an opportunity for extraordinary accessibility. Upon these foundations of protection and enhance-ment (valorizzazione), the participation in the AccesS project is grafted, with the objective of translating scientific data into concrete solutions subordinate to accessibility. If the sensor system guarantees the monitoring of the “health” of the place, another piece of the project concerns the physical well-being of the visitor. With a view to greater attention to the needs of the public, a study is underway that will lead to the replacement of the current seating in the transept area with new solutions that respect criteria of inclusive ergonomics, with particular attention to diverse motor needs, to favor a prolonged and contemplative pause. Think back, now, to the 90-year-old man who, with effort, gained a few meters at a time for a better view of the façade of the Florentine Duomo: finding himself in the Brancacci Chapel Museum, after having “scaled” the four steps and walked briefly, admiring the extraordinary scenes from the life of Saint Peter, the marbles, the thirteenth-century panel, he returns to the transept to rest his limbs, sitting and contemplating, grateful for so much beauty.

^{*} This project has received funding from the European Union’s Horizon Europe research and innovation programme under the grant agreement number 101147722. The European Union is not liable for any use that may be made of the information contained in this document, which is merely representing the authors’ view.
¹ See Licari 2025.
² Comfort also includes control of indoor air quality and airborne particulate matter. To delve deeper into air quality in museum contexts, see Fermo, Comite 2022.
³ Consider the technical-scientific progress in the field of cultural heritage restoration following the 1966 Flood of Florence.
⁴ At the time, the real-time monitoring capacity of today was not available, and the enthusiasm for dissemination prevailed over the awareness of risks related to the carrying capacity – in terms of tourist influx – of the site. Inscribed on the UNESCO World Heritage List in October 1979, on the discovery, the opening of the cave, the replicas, and much other information, see the official website of the French Ministry of Culture, <<https://archeologie.culture.gouv.fr/lascaux/en>> (18.10.2025), and *La grotte de Lascaux* 2020.
⁵ Cf. *La grotte de Lascaux* 2020. Following is the original citation: «Sa fermeture en avril 1963 sur décision du ministre de la Culture André Malraux a aussitôt pris une dimension symbolique, fondatrice de l’idée de “conservation préventive”».

pato dai partner scientifici di progetto e messo a disposizione dei gestori dei sei siti pilota. L’applicativo integra una serie di strumenti *software* progettati per implementare le migliori pratiche di accessibilità declinate su diverse aree funzionali: l’analisi dei dati ambientali e dei flussi per la generazione di modelli predittivi; la valutazione ergonomica di arredi e allestimenti; l’integrazione di modelli VUM (*Virtual User Model*) per simulazioni avanzate negli spazi 3D; il monitoraggio dei consumi energetici, e altro ancora, fornendo soluzioni adattive basate sulle reali esigenze degli utenti.
⁸ I VOC (Composti Organici Volatili) sono composti organici volatili presenti come gas a temperatura ambiente, emessi da materiali/prodotti e attività umane; alcuni possono accelerare il degrado di materiali artistici (vernici e pigmenti), perciò il monitoraggio è fondamentale nella conservazione preventiva. Si veda <<https://iaqscience.lbl.gov/introduction-vocs>> (18.10.2025).
⁹ Al giugno 2021 risale la sottoscrizione del primo accordo tra il Comune e i mecenati Friends of Florence e Jay Pritzker Foundation. Questa sinergia ha sostenuto una prima, fondamentale fase di analisi scientifiche sullo stato di conservazione degli affreschi, conclusasi nel giugno 2023. Il successo di tali indagini ha portato, nel luglio dello stesso anno, a una seconda convenzione dedicata agli approfondimenti diagnostici e alla progettazione degli interventi di restauro e valorizzazione. Queste operazioni si sono concluse nell’aprile 2024.

⁶ For the website dedicated to the European project, see <<https://www.euproject-access.eu/en>> (18.10.2025).
⁷ Abbreviated as *AccesS Suite*, it is a digital ecosystem developed by the project’s scientific partners and made available to the managers of the six pilot sites. The application integrates a series of software tools designed to implement best practices of accessibility applied to different functional areas: the analysis of environmental data and flows for the generation of predictive models; the ergonomic evaluation of furnishings and layouts; the integration of VUM (*Virtual User Model*) models for advanced simulations in 3D spaces; the monitoring of energy consumption, and more, providing adaptive solutions based on real user needs.
⁸ VOCs (Volatile Organic Compounds) are organic chemical compounds present as gases at room temperature, emitted by materials/products and human activities; some can accelerate the degradation of artistic materials (varnishes and pigments), therefore monitoring is fundamental in preventive conservation. See <<https://iaqscience.lbl.gov/introduction-vocs>> (18.10.2025).
⁹ The signing of the first agreement between the Municipality and the patrons Friends of Florence and Jay Pritzker Foundation dates back to June 2021. This synergy supported a first, fundamental phase of scientific analysis on the state of conservation of the frescoes, concluded in June 2023. The success of such investigations led, in July of the same year, to a second convention dedicated to diagnostic insights and the planning of restoration and enhancement interventions. These operations concluded in April 2024.



Cappella Brancacci dopo la nuova illuminazione

SAN BARTOLO IN TUTO DI SCANDICCI

Arte, storia e religiosità

di Leonardo Colloigno

Un rogito del 31 maggio 978, redatto a Pisa dal notaro Teuperto, documenta la donazione della marchesa Willa di Toscana alla Badia Fiorentina – chiesa da lei fondata verso il 970 – di diverse proprietà e chiese, tra le quali Santa Maria a Greve, San Martino a Scandicci Alto e San Bartolo in Tuto – oltre a numerosi castelli (come quello di Scandicci Alto), case e cascine del contado fiorentino-fiesolano¹.

Il toponimo Tuto, dal latino *tutus* (protetto, sicuro), richiama la funzione difensiva dell'area: la chiesa offriva non solo un riparo spirituale, ma anche “fisico” dalle frequenti inondazioni della Greve; secondo alcuni studiosi, il borgo, dalla forte vocazione agricola, sarebbe stato così denominato poiché posto sotto la tutela dei signori del castello di Scandicci Alto². Intorno alla chiesa di San Bartolo si sviluppò una delle più antiche frazioni dell'attuale Comune di Scandicci. Sul lato destro della chiesa si trovano la canonica e un fabbricato contiguo, un tempo destinato a residenza dei coloni³, mentre sul retro si eleva il campanile, impostato sui locali della medesima canonica.

A causa dei numerosi interventi susseguiti nei secoli, molti dei quali determinati dal mutare dei patronati e dalle trasformazioni del contesto insediativo, la chiesa ha perduto, in larga misura, il suo originario impianto romanico-gotico⁴.

La dipendenza dalla Badia Fiorentina risulta documentata non solo dalla sopraccitata donazione di Willa, ma anche da un atto del 1061⁵.

Un diploma del 1072 attesta, inoltre, che l'edificio sacro era allora dedicato ai santi Bartolomeo e Giovanni Battista⁶. Soltanto a partire dal XIII secolo la chiesa assunse l'attuale denominazione⁷, periodo in cui passò temporaneamente sotto la giurisdizione della pieve di Sant'Alessandro a Giogoli⁸, per tornare, nel secolo successivo, sotto il pieno controllo dell'abbazia fiorentina.

Intorno al 1360, su commissione del parroco Rinieri di Jacopo Pulci⁹, Giovanni da Milano eseguì una tavola cuspidata raffigurante la *Madonna in trono col Bambino*, ricordata per la prima volta nel 1460¹⁰. L'opera faceva parte di un trittico oggi smembrato, che comprendeva verosimilmente due tavole raffiguranti i santi *Francesco* e *Antonio Abate*, identificate con quelle conservate, rispettivamente, al Musée du Louvre e al Williams College Museum of Art di Williamstown, Massachusetts¹¹. Altri studiosi hanno tuttavia ipotizzato che la tavola fosse accompagnata da due pannelli ora perduti, raffiguranti i santi *Bartolomeo* e *Giovanni Battista*, in memoria forse della dedicazione originaria della

chiesa¹². La pala, sottratta nel 1977 dalla sua antica sede di Tuto e rinvenuta a Milano nel 1981, fu sottoposta a un intervento di pulitura che consentì di attribuire con certezza l'autografia del pittore lombardo.

All'inizio del Cinquecento risale la tavola con la *Pietà tra santi*, derivazione libera della *Deposizione* del Perugino, oggi agli Uffizi¹³.

Dal XIX secolo, la tavola è stata variamente attribuita alla scuola del Ghirlandaio, in particolare a Ridolfo¹⁴; in seguito è stata riferita a un artista gravitante dell'ambito di Francesco Granacci¹⁵. Nel 1976 Everett Fahy, partendo proprio da questo dipinto, ricostruì il *corpus* di un pittore – plausibilmente di formazione peruginesca – da lui denominato Master of the Scandicci Lamentation¹⁶. L'ipotesi di Annamaria Bernacchioni lo identificherebbe in Francesco di Niccolò Forzetti, detto il Dolcemele, artista affine agli stessi Ridolfo del Ghirlandaio e Granacci¹⁷. La pala potrebbe essere stata commissionata dai monaci della Badia, forse in occasione della riconferma del loro patronato sulla chiesa¹⁸. Secondo quanto attestato dalla visita pastorale dell'arcivescovo Francesco Gaetano Incontri del 1746, a quel tempo nella chiesa erano presenti, oltre all'altare maggiore, tre altari laterali, dedicati all'Immacolata, a Sant'Antonio da Padova e alla Pietà; quest'ultimo altare custodiva, all'epoca, la *Pietà* del Maestro del Compianto di Scandicci. Nella stessa visita egli menzionò l'esistenza di un crocifisso ritenuto miracoloso¹⁹.

Alla morte di don Giovanni Checchi, avvenuta nel 1864, la chiesa passò in “economia” a diversi sacerdoti fino al 1919, quando don Raffaele Ceri assunse la guida della parrocchia, trovando l'edificio e gli arredi in stato di grave degrado²⁰.

Negli anni successivi, Ceri promosse una serie di interventi di restauro – finanziati in gran parte a proprie spese, per un ammontare complessivo di tredicimila lire dell'epoca – che interessarono la facciata, il portico, il campanile e gli arredi liturgici²¹. Durante gli anni Venti furono acquistati nuovi arredi sacri, tra cui una statua del *Sacro Cuore di Cristo* (1921), un diadema in argento per il crocifisso miracoloso e diverse candele elettriche (1926). Nel 1927 ebbe inizio una campagna di restauro su larga scala²², seguita nel 1929 dalla celebrazione del 75° anniversario della proclamazione del dogma dell'Immacolata Concezione, durante la quale furono illuminati chiesa e campanile.

Nel 1933 venne fondata l'Associazione Cattolica Donne e Uomini e don Ceri diresse le Solenni Mis-

sioni Evangeliche. Il sacerdote morì nel 1936, dopo quasi vent'anni di ministero, durante i quali si era prodigato con costante dedizione per la cura spirituale e materiale della sua comunità²³.

Con la costruzione della nuova chiesa di San Bartolomeo in Tuto, realizzata tra gli anni Settanta e Novanta del secolo scorso, gran parte del patrimonio artistico dell'antica chiesa fu trasferito nella nuova sede. Oggi entrambe le chiese continuano a rappresentare, seppur in forme diverse, la memoria e la spiritualità del borgo di Tuto: l'edificio storico, attualmente affidato ad una comunità copto-ortodossa e intitolato a san Mina, conserva la presenza “storica” del luogo; la nuova chiesa, invece, ospita i beni culturali provenienti dall'antica parrocchia in uno spazio in cui la storia antica e quella della cattolicità dialogano. Insieme, le due chiese costituiscono una testimonianza viva del legame tra storia, arte e fede, espressioni di una comunità che, pur rinnovandosi, mantiene saldo il rapporto con le proprie radici.

¹ Tigler 2016, pp. 111, 142-143.

² *San Bartolo in Tuto* 2011. La maggior parte delle notizie sulla storia di questa chiesa sono tratte dalla relativa scheda consultabile online.

³ Ibidem.

⁴ Scandicci 1990, pp. 33-35.

⁵ *San Bartolo in Tuto* 2011.

⁶ Romeo 1982, p. 54.

⁷ *San Bartolo in Tuto* 2011.

⁸ Romeo 1982, p. 55.

⁹ Ghirlandaio 2010, p. 160.

¹⁰ Si veda Proto Pisani 1983.

¹¹ *San Bartolo in Tuto* 2011; cfr. *Giovanni da Milano* 2008, pp. 5, 190.

¹² Ibidem.

¹³ Scandicci 1990, p. 36.

¹⁴ Carocci 1907, p. 413.

¹⁵ Holst 1974, p. 191.

¹⁶ Fahy 1976, pp. 196-197.

¹⁷ Ghirlandaio 2010, p. 161.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ *San Bartolo in Tuto* 2011.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

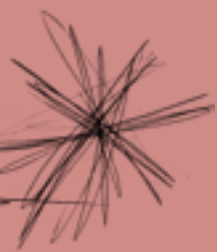
²² Scandicci 1990, p. 34.

²³ *San Bartolo in Tuto* 2011.



INfondo

INfondo



Al posto del consueto articolo di fondo, che mostra il filo rosso teso a legare tutti i contributi della nostra rivista, pubblichiamo quasi integralmente l'Introibo, scritto da Roberto Longhi ed Emilio Cecchi, che apre il primo numero del secondo anno di pubblicazione della loro «Vita Artistica». Prendiamo solamente a prestito alcuni passi. Riteniamo infatti che, da un lato, questi siano calzanti per raccontare alcuni momenti della vita della nostra rivista, dall'altro, prendiamo commiato da queste pagine, alla soglia dei dieci anni dalla nostra nascita, come si auspicavano i direttori facesse la seconda edizione di «Vita Artistica». Il motivo non è certo quello di Longhi e Cecchi, non è in aperto contrasto con altre prospettive critiche sulla storia dell'arte, visto che oggi queste sono cristallizzate nei manuali e sparite dalle pratiche del quotidiano — lasciando un vuoto colmato dai soliti trombati colti e vanesi — ma va rintracciato in una nostra volontà di impossibilità a continuare con fatiche dettate da condizioni culturali estreme. Il fatto che non ci sia più interesse in quanto scrivano o dicano gli storici dell'arte, crea, oltre al vuoto di cui sopra, anche un ripensamento della funzione del supporto su cui si scrive o si dice. Le riviste oggi non hanno più nessun senso di esistere. Quelle specialistiche servono a far curriculum o, meglio, a far punteggio per concorsi. Quelle come la nostra, nelle quali si prova a far qualcosa di nuovo, in maniera comunque più aderente possibile allo scientifico, vengono lette da tre o quattro persone che molto spesso corrispondono ai parenti di chi ci scrive. C'è bisogno, dunque, di riflettere su chi siamo e dove vogliamo andare.

Al lettore non interessa conoscere perchè e come son sembrate utili alcune trasformazioni nell'organismo di Vita Artistica. Ma questo può interessargli, e, per conto nostro, possiamo annunciarli: che al principio del secondo anno, quando la maggior parte delle riviste «giovani» già chiedono il prete e pensano all'olio santo, Vita Artistica, cercando prima di

tutto di sviluppare quanto di buono venne compiuto dalla direzione precedente, traccia e si accinge a compiere un miglior programma, in condizioni da garantire un lungo e proficuo esperimento. Gioverebbe a chiarire cotesto programma una particolareggiata discussione sullo stato presente degli studi d'arte in Italia. Ma quel che di bene e di male si dovrebbe mettere in bilancio, preferiremo dirlo, volta per volta, a chi di ragione, con articoli e recensioni estremamente circostanziati, nel vecchio stile quasi interamente dimesso, oggi, per ragioni di convenienza o di poltroneria. E fino da ora, facciamo buon viso all'opinione nella quale è certo che saremo tenuti, di guastafeste e pedanti.

In linea di massima, vorremmo notare che mentre una schiera di studiosi da noi prosegue la modesta ricerca e messa a punto dei dati di fatto concernenti, in special modo, figure e questioni cosiddette secondarie, e spesso invece essenzialissime, non mancano quelli che tendono, o dicono di tendere, ad una critica e storia dell'arte in senso compiuto. Ma, per una parte, è facile scorgere che si tratta ancora dell'ingenuo storicismo, assunto in funzione più ambiziosa; impennacchiato di esclamativi, ravvolto nel mantello dell'eloquenza e incipriato e carminato de' prodotti d'un estetismo di quarta mano. Per un'altra parte, vien distorto violentemente a stolidi fini un ottimo principio, e sotto specie di analisi integrali, sublimazioni stilistiche e quintessenze pittoresche, ci son dati a contemplare orridi cataclismi storici, attraverso l'occhio di bue del più disperato pseudo-tecnicismo. Superfluo offrire campioni di codesto genere di sproloqui, non meno stupefacenti pel gergo che per la sostanza, e dove la boria si dibatte nel subbuglio grammaticale.

Nè dobbiamo tacere di coloro che cercano sfuggire allo scoglio del vecchio ed inerte storicismo; ma respingono, perchè li credono intinti di sensualità, empiria ed altre diaboliche peci, metodi e considerazioni promossi, o anche soltanto sorretti, da

una ragione tecnica. La genericità dello storicismo, tutte le volte che pretende assumere dignità di critica vera, ricompare in costoro, trasferita frequentemente in un tono mistico. Si tratta di brave persone, alle quali pittura, scultura ecc. considerate come arti, sembrano, evidentemente, poca cosa. E non trovano pace; e non credono, pittura e scultura, d'averle a bastanza nobilitate, se, imprestando l'estetica della medievale «commedia dell'anima», prima non le camuffano da virtù teologali o angeliche. Incapaci a definire il fatto creativo nella sua lirica intimità e in quella espressione tecnica ch'è il suo linguaggio e la stessa realtà dell'opera d'arte, coteste brave persone lo traducono all'ingrosso in termini di un misticismo religioso che, con poco più, diverrebbe confessionale. [...] Noi speriamo di mostrare nel fatto che un tecnicismo retamente inteso non implica contraddizione con la estetica idealistica; ed anzi è il solo che può darle modo di pienamente realizzarsi. Se le interpretazioni di questa estetica hanno un senso concreto, e nessuno può dubitarne, si deve poter riconoscerlo e giustificarlo fin nelle minime pieghe d'un arabesco e nelle inflessioni e porosità d'una pennellata. E coloro che si annullano nella adorazione di cotesti segni, saranno certo come idolatri di un feticcio magnifico e sordo. Ma gli altri riescono soltanto a procurarsi una illusione di verità che, per essere infinitamente più orgogliosa, non resta meno sterile ed inarticolata. [...] Ci dorremmo assai della perdita di qualche collaboratore. Se, tuttavia, i nostri criteri proprio non gli si confacessero, meglio averli fino da ora formulati e salutarsi in buona pace finchè siamo a tempo. Forse non avremo molti compagni, italiani e stranieri, nell'impresa d'una rivista di studi dalla quale è da aspettarsi troppa più fatica che compenso e consenso. Che almeno possiamo meritargli tali da servirci d'emulazione. In ogni modo, Vita Artistica non mancherà d'argomenti. E mentre la sostanza principale sarà sempre di critica e storia in atto,

che si esercitano, cioè, direttamente sopra opere d'arte e figure d'artisti, faremo posto a problemi di teoria e storia della critica figurativa e a discussioni sull'indole e il metodo di questa critica, e subito dal prossimo numero.

Continueremo il viaggio per le pinacoteche; a correggere attribuzioni erranee; e maggiori malefatte. In articoli e recensioni particolari, cercheremo, come innanzi s'è detto, di ricavare un esatto conto delle condizioni degli studi d'arte in Italia e fuori, e delle tendenze alle quali vanno riferiti. E questo, per l'arte antica come per la moderna; fermanoci, tuttavia, intorno alla fine dell'Ottocento; in altre parole, escludendo quanto ha tratto con artisti viventi o ancora troppo vicini.

Tale esclusione non è originata da preconcetti, insulsi e misantropici, contro la produzione contemporanea. Stanno a dimostrarlo scritti da noi dedicati a contemporanei; più e più volte e con molto amore. [...] qui soprattutto vorremmo occuparci a ricostruire l'inquadramento storico e ad approfondire la valutazione delle singole figure dei nostri ottocentisti; fuor del generico dispregio che era di moda fino a questi ultimi tempi, e senza cadere nell'enfasi che ora accompagna e un po' anche guasta la correzione di cotesto dispregio ingiusto. Accanto ad opere antiche, inedite, poco note o che comunque si prestino ad utile discussione, pubblicheremo, dunque, opere dell'Ottocento italiano. Se non serviranno, o raramente, a saggi d'attribuzione, quali costituiscono una parte fra le più importanti degli studi d'arte antica, ne trarremo motivo d'altre ricerche e quel piacere che accompagna ogni sincera bellezza. E non ci resta più che prender commiato dalla vecchia Vita Artistica, da cui si stacca questa nuova. E porgere un saluto a quelli che continuano con noi il cammino, o vengono oggi, sia in qualità di autori che di editori ed amministratori, ad aiutare il nostro sforzo. Per parte sua, il lettore ci sia benigno. La sua amicizia non resterà troppo delusa.

BIBLIOGRAFIA

Fonti a stampa

Baglioni, Chelazzi, Giorgi 2015
P. Baglioni, D. Chelazzi, R. Giorgi, *Nanotechnologies in the Conservation of Cultural Heritage. A Compendium of Materials and Techniques*, Dordrecht, Springer, 2015

Brokken trad. it. di Cozzi 2021
J. Brokken, *Stedevaart* (2020), trad. it. di C. Cozzi, *L'anima delle città*, Milano, Iperborea, 2021

Carocci 1907
G. Carocci, *I dintorni di Firenze. Volume II. Sulla sinistra dell’Arno*, Firenze, Galletti e Cocci, 1907

Castelli nel Chianti 2016
Castelli nel Chianti tra archeologia, storia e arte, atti del convegno (Mercatale Val di Pesa, Castello di Gabbiano, 26 settembre 2015) a cura di N. Matteuzzi, Radda in Chianti, Centro di Studi Storici Chiantigiani “Clante”, 2016

Cecchi 1937
E. Cecchi, *Pittura italiana dell’Ottocento*, Milano, Hoepli, 1937

Cecchi 1946
E. Cecchi, *Pittura italiana dell’ottocento*, Milano, Hoepli, 1946

Durbé 1978
D. Durbé, *I Macchiaioli*, Roma, De Luca, 1978

Fahy 1976
E. Fahy, *Some Followers of Domenico Ghirlandaio*, New York, Garland, 1976

Fermo, Comite 2022
P. Fermo, V. Comite, *Indoor Air Quality in Heritage and Museum Buildings*, in *Handbook of Cultural* 2022, vol. I, pp. 1003-1031, DOI: 10.1007/978-3-030-60016-7_34

Franchi 1902
A. Franchi, *Arte e artisti toscani. Dal 1850 ad oggi*, Firenze, Fratelli Alinari, 1902

Franchi 1945
A. Franchi, *I macchiaioli toscani*, Milano, Garzanti, 1945

Franchi 1953
A. Franchi, *Giovanni Fattori, Silvestro Lega, Telemaco Signorini. Conferenze e saggi*, Milano, Ceschina, 1953

Gallo 2010
L. Gallo, «*Vita Artistica*» / «*Pinacotheca*», Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2010

Ghirlandaio 2010
Ghirlandaio. Una famiglia di pittori del Rinascimento tra Firenze e Scandicci, catalogo della mostra (Scandicci, Castello dell’Acciaio, 21 novembre 2010 - 1 maggio 2011) a cura di A. Bernacchioni, Firenze, Edizioni Polistampa, 2010

Giovanni da Milano 2008
Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia, 10 giugno - 2 novembre 2008) a cura di D. Parenti, Firenze, Giunti, 2008

Handbook of Cultural 2022
Handbook of Cultural Heritage Analysis, a cura di S. D’Amico, V. Venuti, 2 voll., Cham, Springer, 2022

Holst 1974
C. von Holst, *Francesco Granacci*, München, Bruckmann, 1974

I Macchiaioli 1976
I Macchiaioli, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 23 maggio-22 luglio 1976) a cura di D. Durbè, Firenze, Centro Di, 1976

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

I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello 1990
I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello, catalogo della mostra (Castiglioncello, Castello Pasquini, 1 luglio - 23 settembre 1990) a cura di P. Dini, F. Dini, Rosignano Marittimo, Comune Assessorato alla Cultura, 1990

Khaksar Baghan, Koochakzaei, Hamzavi 2024
N. Khaksar Baghan, A. Koochakzaei, Y. Hamzavi, *An Overview of Gel-based Cleaning Approaches for Art Conservation*, in «Heritage Science», 12, 248, 2024, DOI: 10.1186/s40494-024-01369-0

Licari 2025
M. Licari, *BrancacciPOV. Punti di vista digitali tra studio e fruizione*, in «Noi Caffè Michelangiolo», VIII, 15, giugno 2025, pp. 40-43

Longhi 1926
R. Longhi, *Lettera pittorica a Giuseppe Fiocco per l’Arte del Mantegna*, in «Vita artistica», I, 1926, pp. 127-139

Longhi 1934
R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, Le Edizioni d’Italia, 1934

Longhi 1949
R. Longhi, *Prefazione*, in Rewald 1949, pp. V-XXIX

Longhi 1952
R. Longhi, *Il Maestro di Pratovecchio* in «Paragone», III, 35, 1952, pp. 10-37

Longhi 1984
R. Longhi, *Edizione delle opere complete. 14. Scritti sull’Otto e Novecento, 1925 – 1966*, Firenze, Sansoni, 1984

Longhi 1991
R. Longhi, *Edizione delle opere complete. 12. Studi e ricerche sul Sei e Settecento (1929-1970)*, Firenze, Sansoni, 1991

Longhi 2013
R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano, Abscondita, 2013

Longhi, Cecchi 1927
R. Longhi, E. Cecchi, *Introibo*, in «Vita artistica», II, 1, 1927, pp. 1-3

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

Ogetti 1928
U. Ogetti, *I Macchiaioli toscani nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze*, Milano, Bestetti & Tumminelli, 1928

Papini, Nomellini, Focardi 1926
G. Papini, P. Nomellini, R. Focardi, *Giovanni Fattori (1825-1908). 34 tavole in tricromia, 68 tavole in bianco e nero*, Firenze, Società delle Belle Arti, 1926

Proto Pisani 1983
R. C. Proto Pisani, *Un inedito di Giovanni da Milano. La tavola di San Bartolo in Tuto*, «Bollettino d’Arte», LXVIII, ser. 6, 19, 1983, pp. 49-58

Ragghianti 1975
C. L. Ragghianti, *Arti della visione*, III voll., Torino, Einaudi, 1975

Rewald 1949
J. Rewald, *Storia dell’Impressionismo*, Firenze, Sansoni, 1949

Romeo 1982
F. G. Romeo, *Storia di Scandicci*, Firenze, Tipografia S.T.A.F., 1982

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

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

Soffici 1921
A. Soffici, *Giovanni Fattori*, in «Valori Plastici», III, 1, 1921, pp. 13-16

Somaré 1944
E. Somaré, *Pittura italiana dell’Ottocento*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1944

Somaré 1986
E. Somaré, *I pittori macchiaioli*, [s.l.], Giacomo A. Caula, 1986

Tigler 2016
G. Tigler, *Le origini della Badia Fiorentina e il sepolcro del marchese Ugo*, in *Castelli nel Chianti* 2016, pp. 111-177

Venturi 1972
L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1972

Sitografia

La grotte de Lascaux 2020
La grotte de Lascaux nous émerveille depuis 80 ans!, in «DRAC Nouvelle-Aquitaine», Ministère de la Culture, 10 settembre 2020, <<https://www.culture.gouv.fr/regions/drac-nouvelle-aquitaine/actualites/la-grotte-de-lascaux-nous-emerveille-depuis-80-ans>>

San Bartolo in Tuto 2011
San Bartolo in Tuto, scheda BeWeb, creata 2011, ultima revisione 2020, <https://chieseitaliane.chiesacattolica.it/chieseitaliane/AccessoEsterno.do?mode=guest&code=61608&Chiesa_di_San_Bartolo_in_Tuto_Scandicci>

Saporiti 2017
M. Saporiti, *Il “Tempo Pittore”*, in «La Tigre di Carta», 17 agosto 2017, <<https://www.latigredicarta.it/2017/08/17/il-tempo-pittore/>>

La Fondazione promuove la cultura

La promozione della cultura nelle sue diverse espressioni è considerata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna elemento primario per la crescita, anche economica, del territorio.

Il Complesso degli Antichi Chiostrì Francescani è stato mirabilmente restaurato, ampliato e valorizzato strutturalmente e per la prima volta destinato integralmente ad attività culturali, arricchendo e rendendo unica la suggestiva zona Dantesca.

Anche per i prossimi anni, la Fondazione continuerà ad assicurarsi il proprio sostegno a progetti di sviluppo che elevino la qualità della vita e il nostro patrimonio culturale

La Fondazione fa crescere la città



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

www.fondazioneccassaravenna.it

FONDAZIONE CR FIRENZE

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

Fondazione CR Firenze è un ente privato nato 28 anni fa con lo scopo di destinare i proventi che derivano dalla gestione del suo patrimonio unicamente allo sviluppo del territorio dove essa opera. Non è quindi in alcun modo un'istituzione creditizia. Per meglio definire il suo ruolo, nel 2016 ha assunto la denominazione di "Fondazione" in sostituzione della precedente "Ente" CR Firenze.

La Fondazione ha tra i suoi ambiti di intervento, tra quelli consentiti dallo Statuto, arte e cultura, ambiente, ricerca scientifica e tecnologica, volontariato e beneficenza (particolarmente importante in questo momento così drammatico), crescita e formazione giovanile e opera sul proprio territorio di intervento: Firenze e Città Metropolitana, le province di Grosseto e Arezzo.

Con l'emergenza provocata dal coronavirus, la Fondazione ha accentuato i suoi interventi verso il mondo della solidarietà e del volontariato ed ha destinato fondi ingenti per l'emergenza sanitaria da destinare al terzo Settore favorendo l'acquisto di 10 milioni di mascherine di vario tipo, di respiratori e di altre apparecchiature sanitarie.

Inoltre sostiene, con i propri fondi, le più importanti e antiche istituzioni fiorentine (dal Teatro del Maggio all'Accademia della Crusca, dall'Accademia del Georgofili al Teatro della Toscana; dalla Scuola di Musica di Fiesole alla Fondazione Palazzo Strozzi e molte altre) e promuove importanti progetti che hanno lo scopo di valorizzare il territorio sotto il profilo della qualità della vita, della crescita culturale, della salvaguardia del patrimonio artistico ed ambientale, della riqualificazione di spazi non adeguatamente utilizzati.



FONDAZIONE
CR FIRENZE

www.fondazioneccrfirenze.it



UNA RIVISTA POLEMICA E INNAMORATA