

Edizioni dell'Assemblea
136

Ricerche

ARTE E SOCIETÀ NEGLI ANNI DI FIRENZE CAPITALE:
L'INSEGNAMENTO ACCADEMICO E I SALOTTI DELL'ARISTOCRAZIA

**L'Accademia di Belle Arti di Firenze
negli anni di Firenze capitale 1865 - 1870**

a cura di
Cristina Frulli e Francesca Petrucci

Atti del convegno di studi
Firenze, Accademia di Belle Arti, 26 e 27 novembre 2015

REGIONE TOSCANA



Consiglio Regionale

L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865 – 1870 : Atti del convegno di studi Firenze, Accademia di Belle Arti, 26 e 27 novembre 2015 / a cura di Cristina Frulli e Francesca Petrucci [presentazioni di Eugenio Giani, Carlo Sisi e Eugenio Cecioni]. – Firenze : Consiglio regionale della Toscana, 2017

In testa al front: Arte e società negli anni di Firenze capitale: l'insegnamento accademico e i salotti dell'aristocrazia

1. Frulli, Cristina 2. Petrucci, Francesca 3. Giani, Eugenio 4. Sisi, Carlo
5. Cecioni, Eugenio

707.114551

Catalogazione nella pubblicazione (CIP) a cura della Biblioteca della Toscana
Pietro Leopoldo del Consiglio Regionale della Toscana

Volume in distribuzione gratuita



ACCADEMIA
DI BELLE ARTI
DI FIRENZE



Accademia
delle Arti del Disegno



CONSERVATORIO DI MUSICA
LUIGI CHERUBINI
FIRENZE



GABINETTO SCIENTIFICO LETTERARIO
G.P. VIEUSSEUX

Consiglio regionale della Toscana

Settore "Biblioteca e documentazione. Archivio e protocollo.

Comunicazione, editoria, URP e sito web. Tipografia"

Progetto grafico e impaginazione: Daniele Russo

Pubblicazione realizzata dal Centro stampa del Consiglio regionale della Toscana
ai sensi della l.r. 4/2009

Febbraio 2017

ISBN 978-88-89365-79-3

SOMMARIO

PRESENTAZIONI

EUGENIO GIANI	9
CARLO SISI	11
EUGENIO CECIONI	13

RINGRAZIAMENTI	15
----------------	----

PRIMA GIORNATA 26 NOVEMBRE 2015

SANDRO BELLESI <i>I gessi ottocenteschi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze: risarcimenti, restauri e nuove indagini documentarie</i>	18
FRANCESCA PETRUCCI <i>Cronaca di una crisi: l'Accademia negli anni dell'unità d'Italia</i>	42
LUIGI ZANGHERI <i>La Scuola di Architettura 1865-1870</i>	56
CRISTINA FRULLI <i>Notizie su Paolo Emiliani Giudici, Camillo Jacopo Cavallucci e gli insegnamenti teorici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze 1860-1890</i>	80
CATERINA DEL VIVO <i>Polemiche e successi di Aleardo Aleardi docente di Estetica</i>	144
ETTORE SPALLETTI <i>Tradizione e rinnovamento nel dibattito artistico degli anni di Firenze capitale</i>	184
SUSANNA RAGONIERI <i>Pittori in Accademia: Pollastrini, Ciseri, Fattori</i>	216
SILVESTRA BIETOLETTI <i>Primavera 1868: la Galleria dei quadri moderni all'Accademia</i>	254
PAOLO ZAMPINI <i>Nuovo o Regio Istituto Musicale? La formazione dei musicisti ai tempi di Firenze capitale</i>	270

SECONDA GIORNATA 27 NOVEMBRE 2015

VALERIA BRUNI <i>L'Accademia ed oltre. Nostalgie inglesi nella Firenze capitale</i>	278
ANDREA GRECO <i>Fotografia e documentazione d'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze 1839-1865</i>	290
MONICA MAFFIOLI <i>"Del metodo del fare e del metodo del vedere": la fotografia all'Accademia di Belle Arti di Firenze nella seconda metà dell'Ottocento</i>	336
GIUSEPPINA CARLA ROMBY <i>I grandi lavori di Firenze capitale: itinerari disegnati da professori e studenti dell'Accademia</i>	362
LAURA LOMBARDI <i>Lo sguardo dei macchiaioli su Firenze capitale</i>	394
LIA BERNINI <i>Sculture fiorentine per Casa Savoia. Eugenio di Carignano in visita allo studio di Odoardo Fantacchiotti nel 1868</i>	412
MIRELLA BRANCA, ANNARITA CAPUTO <i>Decorazioni d'interni a Firenze: eredità dell'Accademia e sentimenti dell'epoca in Annibale Gatti</i>	440
TAVOLA ROTONDA	
<i>Attualità dell'Accademia: le arti a Firenze tra passato e presente</i>	493
MOZIONE	
<i>Documento sintetico in merito alle linee ed alle proposte per la creazione di una rete di ricerca e di promozione artistica degli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze e del Conservatorio "Luigi Cherubini" nell'area metropolitana della città di Firenze</i>	513

PRESENTAZIONI

L'Accademia di Belle Arti è un pilastro dell'identità di Firenze. Una storia che affonda le radici nei primi decenni del 1300 con le corporazioni di mestieri della città e che dal 31 gennaio 1563 - giorno in cui si svolse la prima riunione dell'Accademia e della Compagnia dell'Arte del Disegno - in epoche e in contesti diversi, hanno lasciato il loro segno personaggi quali Cosimo I dei Medici, Giorgio Vasari, Michelangelo Buonarroti, Benvenuto Cellini, Giambologna, Pietro Leopoldo I di Lorena, Antonio Canova, Giovanni Fattori, Ottone Rosai, Primo Conti, solo per citarne alcuni. Personalità che sono un riferimento imprescindibile non solo della storia e della cultura fiorentina o toscana, ma di quella nazionale tout court.

Il volume della Collana delle Edizioni dell'Assemblea - curato sapientemente da Cristina Frulli e Francesca Petrucci - raccoglie gli atti del convegno "L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze Capitale 1865-1870" con una varietà di interventi che, per ampiezza e qualità dei contenuti, lo configurano come testo di riferimento per tutti coloro che - studiosi e non - da ora in poi vorranno approfondire uno spaccato della storia di questa istituzione di alta formazione dei giovani.

E proprio perché ai giovani è sempre stata rivolta la missione dell'Accademia, il valore del volume è dato anche dall'essere entrato con profondità nel significato odierno dell'istituzione, attraverso il dibattito tra alcuni dei più autorevoli intellettuali della nostra realtà. Un confronto aperto, vivace, franco sull'attenzione delle istituzioni politiche - o forse è meglio dire sulla mancata attenzione - che viene rivolta all'Accademia e che tradisce, secondo alcuni di loro, perfino un'assenza di strategia di lungo respiro sulla politiche culturali e urbanistiche in generale.

Non può essere questa la sede di una risposta organica a quel dibattito, ma posso dire che mi auguro - e mi adopererò - affinché comunque le sollecitazioni che sono state codificate in un vero e proprio documento per la creazione di una rete di ricerca e di promozione artistica degli allievi dell'Accademia di Belle Arti e del Conservatorio Luigi Cherubini, possano essere uno stimolo fecondo al lavoro del Consiglio Regionale della Toscana.

Eugenio Giani

Presidente Consiglio regionale della Toscana

Non poteva mancare, entro il programma commemorativo del 150° anniversario di Firenze capitale, un approfondimento sulla cruciale funzione teorica ed educativa dell'Accademia di Belle Arti tanto più in coincidenza di tempi, quelli odierni, non favorevoli all'incremento dell'istituzione e alla sua giusta valorizzazione all'interno del sistema didattico nazionale. Su questo ordine di problemi si è tenuta, a conclusione del Convegno, una tavola rotonda della quale si dà puntualmente conto in appendice al volume, mentre nelle due giornate dedicate alle vicende dell'Accademia fra il 1865 e il 1870 l'obbiettivo si è concentrato su una gamma di argomenti che, nella loro varietà, hanno messo in luce eventi e protagonisti fondamentali per comprendere la centralità militante di un organismo che fu partecipe, sul versante del dibattito estetico, dei mutamenti culturali e sociali in atto nella Firenze divenuta sabauda. Crisi e risoluzioni caratterizzano infatti il necessario aggiornamento degli statuti accademici e dei metodi di studio che vedono avvicinarsi, nel dibattito e nella stessa gestione dell'istituto, personalità di alto profilo come Paolo Emiliani Giudici, Camillo Jacopo Cavallucci, Aleardo Aleardi e artisti del livello di Antonio Ciseri e Giovanni Fattori. D'altra parte, la fervida stagione alimentata da ottimistiche previsioni di palingenesi urbanistica e di progresso civile coinvolgeva anche l'Accademia per le sue riconosciute competenze sia in ambito architettonico, sollecitando alla progettazione professori ed allievi, sia nell'esperire moderne tecniche come la fotografia al servizio della documentazione d'arte, sia nel coltivare le arti sorelle col promuovere l'attività formativa del Regio Istituto Musicale. L'ampio raggio degli interventi ha consentito inoltre di valorizzare recuperi in atto sul piano della conoscenza e della tutela, in special modo i gessi modellati in occasione dei concorsi accademici da giovani artisti che avrebbero segnato il passaggio dal Neoclassicismo al Purismo nella Toscana granducale; ma anche di ricondurre idealmente all'originale destinazione educativa i quadri, per lo più di genere storico, oggi esposti in parte alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti ma negli anni di Firenze capitale ancora allestiti negli ambienti annessi all'Accademia, a disposizione degli allievi. L'organicità degli interventi ha dunque ricomposto, avvalendosi d'uno scavo inedito dei documenti, la fisionomia della scuola, dei suoi programmi, della stessa temperatura dialettica che accompagnava sia le scelte amministrative che gli indirizzi pedagogici, senza tralasciare i fatti che parallelamente scandivano i progressi dell'arte come la 'secessione' dei macchiaioli o lo straordinario sviluppo delle arti decorative messe alla prova dai nuovi committenti aspiranti ad un gusto

internazionale. Il risultato del Convegno, verificabile nell'ampiezza e qualità di questo volume, premia dunque l'impegno delle sue curatrici, Cristina Frulli e Francesca Petrucci, e conferma l'efficacia del progetto L'Ente Cassa di Risparmio di Firenze per Firenze capitale 1865-1870, del quale è stato una delle tappe più significative.

Carlo Sisi
Responsabile del progetto
"L'Ente Cassa di Risparmio per Firenze capitale 1865-1870"

Questa pubblicazione, che raccoglie in maniera oltremodo accurata gli atti del Convegno di Studi dedicato a “L’Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870”, a cura della Professoressa Cristina Frulli e della Professoressa Francesca Petrucci, testimonia una volta di più quanto l’Accademia di Piazza San Marco sia sì un centro d’eccellenza per la ricerca e la produzione artistica, ed al contempo si dimostri un eguale centro d’eccellenza per quanto riguarda la ricerca e la produzione di studi storico-artistici o teorici in senso ampio. Nel nostro caso specifico, a fronte infatti di una nutrita serie di eventi celebrativi da più sedi istituzionali dedicati alla Firenze Capitale del Regno d’Italia, il Convegno che in Accademia è stato presieduto e coordinato da uno storico dell’arte quale Carlo Sisi, già ammirato Direttore della Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti, si è svolto per i generosi e numerosi contributi niente affatto scontati di storici dell’arte, così interni che esterni all’Accademia, come pure per significative aperture sulla musica dal Conservatorio Luigi Cherubini, dell’Accademia stretto parente. A scorrere i titoli dei diversi interventi, e soprattutto il loro contenuto, non si può non rimanere colpiti dal partecipe coinvolgimento degli autori, finanche al disvelamento di importanti inedite scoperte dalle loro ricerche, così per quanto riguarda l’assetto didattico dei corsi in quegli anni tenutisi in Accademia, che per il rapporto fra le arti visive e la nuova capitale, con il suo nuovo assetto urbanistico. Un grazie sentito vada dunque alle organizzatrici di queste importanti giornate di studi, ed a quanti vi hanno partecipato.

Eugenio Cecioni

Direttore dell’Accademia di Belle Arti di Firenze

RINGRAZIAMENTI

Le curatrici Cristina Frulli e Francesca Petrucci sono grate al presidente del Consiglio Regionale della Toscana, Eugenio Giani, per aver promosso la pubblicazione nelle Edizioni dell'Assemblea della Regione Toscana degli Atti del Convegno di Studi, *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze Capitale 1865-1870*, svolto nella sede dell'Accademia di Belle Arti (aula della Minerva, 26 e 27 novembre 2015) nell'ambito delle manifestazioni del progetto *L'Ente Cassa per Firenze capitale 1865-1870*, sostenuto dall'Ente Cassa di Risparmio di Firenze e dal suo presidente Umberto Tombari, a cui le curatrici sono specialmente grate.

Altrettanto si ringraziano per aver concesso il patrocinio, Accademia di Belle Arti di Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, Conservatorio di musica Luigi Cherubini, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux. Per i singoli contributi, le curatrici sono grate a: Cristina Giachi, vice Sindaco di Firenze, Eugenio Giani presidente del Comitato per i festeggiamenti del 150° anniversario di Firenze Capitale, Carlo Sisi, responsabile del progetto *L'Ente Cassa per Firenze capitale 1865-1870*, Luciano Modica, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Eugenio Cecioni, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Cristina Acidini, presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno, Paolo Zampini, direttore del Conservatorio di musica Luigi Cherubini, Gloria Manghetti, Direttore del Gabinetto G.P. Vieusseux.

Un particolare ringraziamento per il generoso aiuto offerto si deve a: Ugo Bargagli Stoffi e Alessandra Bandini, Ente Cassa di Risparmio di Firenze; Angelo Tartuferi e Lia Brunori, Galleria dell'Accademia di Firenze; Flora Gagliardi e Alina Companj e ai giovani concertisti, Conservatorio Luigi Cherubini; Alessandro Lo Presti, Consiglio Regionale della Toscana; Rossana Scalzo direttore amministrativo, Accademia di Belle Arti di Firenze; Leonardo Degli Innocenti, professore alla cattedra di fotografia; Simonetta Luti, Biblioteca; Daniele Mazzolai, Archivio Storico; Marco Mannucci, Ufficio Stampa; Mariapaola Caraviello, Ufficio tecnico e della grafica; Patrizia Candito consulente alla Ragioneria; al personale T.A dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Le curatrici ringraziano inoltre la direzione e il personale, degli Archivi, Biblioteche, Enti, Fondazioni, Istituti, Musei, Opere, menzionati nei singoli scritti del volume, e in special modo del Kunsthistorisches Institut in Florenz.

Una grazie di cuore, infine, ai relatori e ai partecipanti alla Tavola Rotonda i cui contributi generosi hanno consentito la realizzazione del Convegno e di questi Atti, e ancora a Carlo Sisi che ha presieduto i lavori.

PRIMA GIORNATA
26 NOVEMBRE 2015



fig. 1. Anonimo formatore del Settecento, *Laocoonte*. Firenze, Accademia di Belle Arti.

*I gessi ottocenteschi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze:
risarcimenti, restauri e nuove indagini documentarie*

Nell'ambito della tutela e della valorizzazione del patrimonio artistico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze è stato possibile concretizzare negli ultimi anni, al di là dell'esiguità di finanziamenti statali preposti a tale riguardo, iniziative degne di rilievo, legate in gran parte al restauro di alcune opere e all'allestimento espositivo di mostre, intese a rendere noti, al grande pubblico, i beni della storica istituzione, fondata nel 1784, per volontà del granduca Pietro Leopoldo di Lorena. A differenza di gran parte delle Accademie storiche italiane, che da tempo hanno promosso e messo in atto progetti di tutela e rivalutazione delle proprie opere soprattutto attraverso restauri di tutti i beni e pubblicazioni di cataloghi delle collezioni d'arte, l'Accademia di Firenze sta tentando adesso, per quanto possibile data l'oggettiva difficoltà di reperire come già detto mezzi economici in grado di sopperire anche in minima parte a tali necessità, di promuovere iniziative che consentano il recupero dell'intero patrimonio, ancora in attesa di una valorizzazione completa, adeguata anche alla storia artistica e culturale del capoluogo toscano, e non solo, nel corso degli ultimi secoli¹.

La lettura analitica degli inventari dell'Accademia consente di soffermare l'attenzione, soprattutto nell'Ottocento, sulla ricchezza delle opere presenti nella scuola, esposte con cura nei vari ambienti, oggi sopravvissute, purtroppo, solo in parte. Molte risultano in effetti, a un riscontro documentario, le pitture e le statue non più *in loco*, alcune delle quali perdute in epoca imprecisata mentre altre confluite da tempo in altre istituzioni statali, in particolare la Galleria d'Arte Moderna e la Galleria dell'Accademia di Firenze.

1 A tale riguardo si veda soprattutto G. Andreani, S. Bellesi, M. Carnasciali, C. Frulli, A. Granchi, S. Ragionieri, G.M. Ricci, R. Rinaldi, *Accademia di Belle Arti. Firenze. 1563 in Accademie. Patrimoni di Belle Arti*, a cura di G. Cassese, Roma, Gangemi, 2013, pp. 46-67; *Da Michelangelo alla Contemporaneità. Storia di un primato mondiale. 450 anni dell'Accademia delle Arti del Disegno*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 21 marzo-17 maggio 2014), a cura di E. Sartoni, Firenze, Consiglio Regionale Toscana, 2014.

Come gran parte delle accademie storiche anche quella di Firenze aveva puntato, fin dal momento della sua fondazione, a raccogliere un numero cospicuo di calchi e getti in gesso, che, oltre ad assolvere ad esigenze istituzionali didattiche ed educative, costituirono, con il passare dei decenni, una sorta di museo ideale, nel quale erano ospitati, variamente, modelli di noti esemplari archeologici greco-romani, derivazioni di statue di età rinascimentale e manierista e, ancora, opere ottocentesche eseguite, in prevalenza, dai professori della scuola e dai loro allievi più qualificati².

L'esigenza di dotare l'Accademia di un numero rilevante di gessi si sottolinea marcatamente già dalla lettura dell'inventario redatto nel 1785, l'anno successivo alla fondazione della stessa, nel quale compare, in effetti, un nutrito campionario di esemplari, costituito da oltre trecento pezzi, tratti in gran parte dagli originali conservati nelle raccolte archeologiche fiorentine e romane, come la *Venere Medicea*, il *Fauno danzante*, i *Lottatori*, l'*Arrotino*, l'*Idolino*, l'*Agrippina seduta* e, ancora, il *Gladiatore morente* e il *Laocoonte* (fig. 1)³. Entro breve tempo la gipsoteca dell'Accademia si arricchì di numerosi acquisti, come testimonia, paradigmaticamente, l'arrivo nel 1786 di sette casse provenienti da Roma contenenti calchi, tratti

2 Per i contributi più importanti relativi agli studi sulla gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Firenze rimandiamo soprattutto a A. Caputo Calloud, *La dotazione di calchi di opere rinascimentali nell'Accademia di Belle Arti ed il Centenario di Michelangelo (1784-1875)*, in *La Scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca*, Firenze, SPES, 1989, pp. XVII-XXXII; B. Boschi, A. Protesti Faggi, *I calchi in gesso dell'Accademia di Belle Arti di Firenze: identificazione e prime ipotesi di studio*, "Bollettino della Società di Studi fiorentini", 6, 2000, p. 83-94; A. Protesti Faggi, *La gipsoteca dell'Accademia Fiorentina di Belle Arti: esiti di una prima indagine*, in *Le gipsoteche in Toscana. Primo censimento per una prospettiva nazionale*, atti del convegno (Pescia, 21 marzo 2001), a cura di S. Condemi e C. Stefanelli, Borgo a Buggiano (Pistoia), Vannini, 2002, pp. 133-143; S. Bellesi, *La Scultura. Calchi e modelli in gesso: dotazioni e premi tra fine Settecento e primo Ottocento*, in *Accademia di Belle Arti. Firenze. 1563 cit.*, pp. 54-57; S. Bellesi, *Le raccolte dei gessi: dotazioni e sussidi didattici*, in *Da Michelangelo alla Contemporaneità cit.*, pp. 132-136; E. Marconi, *Alcuni saggi accademici dimenticati*, "MDCCC 1800", 3, 2014, pp. 5-12; F. Petrucci, *I concorsi e i premi assegnati per le Arti del Disegno*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B.W. Meijer e L. Zangheri, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 2015, I, pp. 295-372.

3 A tale riguardo si veda AABAFi [Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze], *Inventario Generale di tutto ciò ch'esiste nella Reale Accademia delle Belle Arti compilato nel 1785 coll'indicazione in fino delle mutazioni seguite posteriormente*, ms., cc. 1-13.

soprattutto dalla *Colonna Traiana*, eseguiti dallo scultore e formatista Bartolomeo Cavaceppi, consegnati a Francesco Carradori, astro nascente della statuaria toscana di fine Settecento, autore nel 1796 del busto marmoreo di *Pietro Leopoldo di Lorena* tuttora presente nel chiostro dell'Accademia (fig. 2), nominato nel 1798, alla morte di Innocenzo Spinazzi, titolare della cattedra di scultura⁴. Risale agli ultimi anni del Settecento e ai primi del secolo successivo l'acquisizione, in tempi diversi, della collezione dei gessi appartenuti al pittore Santi Pacini e al 1803 l'arrivo, dietro sollecitazione di Pietro Benvenuti, del getto in gesso, eseguito da Vincenzo Pacetti, del rinomato "Fauno Barberini sublime scultura antica di cui in addietro non si sono mai state fatte levare le forme"⁵. Dalla missiva di accompagnamento di quest'ultima opera apprendiamo che per affiancare degnamente il *Fauno*, importante "esemplare da disegnarsi", Antonio Canova inviò all'Accademia fiorentina un gesso tratto dal cosiddetto "Primo Pugilatore", ovvero dalla statua marmorea con *Creugante*, scolpita dallo stesso nel 1801. Intensi risultano nei primi anni dell'Ottocento i rapporti tra Canova e l'Accademia di Belle Arti del capoluogo toscano, come indicano significativamente altre opere in gesso inviate dallo scultore o legate al nome dello stesso, eseguite all'interno del suo *atelier*, delle quali sopravvivono, al momento, solo l'*Autoritratto* e il *Perseo trionfante* (fig. 3)⁶. Gran parte dei formatori in gesso attivi all'inizio del XIX secolo all'interno dell'Accademia, primo fra tutti Gaetano Ciampi, furono impegnati a pieno ritmo, oltre ad educare professionalmente i giovani iscritti, a realizzare calchi tratti dalle opere archeologiche fiorentine più rinomate, destinati essenzialmente all'estero, in particolare dal gruppo dei *Niobidi*, costituito da quattordici pezzi e del quale si conservano al momento all'interno della scuola solo tre statue (fig. 4). Proprio grazie all'invio a Londra nel 1818 di una serie di questo gruppo di gessi furono inviati dal British Museum a Firenze, dietro personale interessamento di Canova, i calchi delle statue e dei bassorilievi del frontone del *Partenone* di Atene, i cui originali erano giunti nelle raccolte del museo anglosassone nel 1816, in seguito alla vendita di Lord Elgin, l'allora pro-

4 Sul busto si veda S. Bellesi, *Studi sulla pittura e sulla scultura del '600 e '700 a Firenze*, Firenze, Polistampa, 2013, pp. 172-173.

5 AABAFi, f. H (1802-1804), ins. 45.

6 Per i rapporti di Canova con l'Accademia di Firenze si veda soprattutto A.P. Torresi, *Antonio Canova. Alcune lettere a Firenze (1801-1821). Inediti dall'Accademia di Belle Arti, dagli Uffizi, dalla Biblioteca Nazionale Centrale e dall'Archivio di Stato*, Ferrara, Liberty House, 1999.

prietario. L'arrivo all'Accademia di questo gruppo di opere destò per anni gli interessi degli scultori fiorentini, in particolare di Lorenzo Bartolini, che, nel 1840, fece eseguire dal formatore Antonio Banchelli alcuni calchi in gesso⁷. Rapporti di scambio tra l'Accademia di Belle Arti e alcune delle più prestigiose istituzioni educative e museali straniere, come appare dai documenti d'archivio, furono, nel corso di tutto il secolo, piuttosto intensi e favorirono, a più riprese, l'arrivo nella Città del Giglio di gessi derivati da opere rinomate. E' questo il caso, ad esempio, dell'arrivo dalla Francia nel 1832 dei calchi dell'*Artemide di Gabi* e della *Venere di Melos*, meglio nota come *Venere di Milo*, e da Roma nel 1850 e poi nel 1863 rispettivamente dei gessi tratti dall'*Apoxyómenos* di Lisippo e dall'*Apollo di Centocelle*. Insieme alle raccolte "archeologiche" degno di estremo interesse appare, a un riscontro analitico delle opere conservate *ab antiquo* e attualmente in Accademia, anche il vasto campionario di gessi derivati da importanti marmi e bronzi rinascimentali e di età manierista, a partire dai calchi tratti dalla *Porta del Paradiso* di Lorenzo Ghiberti, eseguiti con probabilità da Vincenzo Ciampi alla fine del Settecento e documentati già nell'inventario del 1785, e da esemplari derivati da originali di maestri di primissimo piano, come Donatello, Jacopo della Quercia, Andrea del Verrocchio, Francesco da Sangallo, Baccio Bandinelli, Jacopo Sansovino e il Giambologna. Un posto d'onore all'interno di quest'ultimo gruppo di opere spetta, indubbiamente, ad alcune derivazioni tratte dagli originali di Michelangelo, alle quali è stata dedicata nel 2014, all'interno delle celebrazioni per i 450 anni dalla morte dell'artista, la mostra *L'immortalità di un mito*, esposizione resa possibile grazie, soprattutto, all'apporto di finanziamenti esterni che hanno consentito il restauro di tutti i pezzi presentati al pubblico⁸.

Insieme al nutrito campionario di derivazioni in gesso di statue famose dell'antichità e dell'età moderna, la gipsoteca dell'Accademia si arricchì

7 Per i calchi del Partenone conservati nell'Accademia di Belle Arti a Firenze si veda soprattutto *Il Partenone a Firenze. I calchi delle sculture del Partenone nelle raccolte fiorentine*, atti della giornata di studi (Firenze, Accademia di Belle Arti, 1 giugno 2004), a cura di D. Savelli e U. Tramonti, Firenze, Tipografia del Comune di Firenze, 2008.

8 *L'immortalità di un Mito. L'eredità di Michelangelo nelle arti e negli insegnamenti accademici a Firenze dal Cinquecento alla contemporaneità*, catalogo della mostra (Firenze, Sala delle Esposizioni dell'Accademia delle Arti del Disegno, 5-28 dicembre 2014), a cura di S. Bellesi e F. Petrucci, Firenze, Edifir, 2014. Gran parte dei restauri sono stati effettuati da Ernesto Tucciarelli e finanziati, per l'occasione, dall'antiquario Giovanni Pratesi.

gradualmente, a partire dal primo Ottocento, di bassorilievi originali eseguiti come prove di concorso dai giovani scultori più promettenti e dotati⁹. Realizzate annualmente o a conclusione di un triennio di studi a Firenze o a Roma, queste opere furono collocate in vari ambienti della scuola, rappresentando, per lungo tempo, le tendenze artistiche più *à la page* della scultura fiorentina. Del ricco elenco di opere, rubricate con attenzione negli inventari dei beni dell'Accademia, sopravvivono al momento solo diciannove esemplari, sei soltanto dei quali oggi in buone condizioni conservative, grazie ai recenti restauri.

Per riscattare la fortuna di queste statue, oggi per lo più in condizioni frammentarie, è iniziata negli ultimi anni una campagna “promozionale”, resa estremamente difficoltosa anche in questo caso dall'esiguità di disponibilità economiche, indirizzata alla rivalutazione e al ricollocamento delle stesse in spazi espositivi idonei alla loro importanza, sia artistica che storica. Dopo il recupero in tempi recenti di due bassorilievi raffiguranti il *Giudizio di Paride* e quelli dedicati al *Tempo che scopre la Verità* e a *Enea risanato dal medico Iapi*¹⁰, è stata la volta del restauro, effettuato a spese dell'antiquario e collezionista Jean-Luc Baroni, dei due gessi, catalogabili tra i pezzi di maggiore importanza di tutta la “serie”, rappresentanti *Giove e Teti* e *Achille piange la morte di Patroclo*, eseguiti rispettivamente nel 1829 e nel 1831 da Aristodemo Costoli e da Ulisse Cambi¹¹. Sottoposti a un accurato intervento conservativo condotto nel 2015 da Francesca Lotti, i due gessi, che presentavano rotture e lacune più o meno evidenti che hanno reso necessarie intelaiature metalliche come supporti nelle parti tergalì, sono esposti oggi lungo le pareti del primo corridoio al piano terreno (figg. 5-8), in attesa di essere affiancati, quando sarà possibile, dagli altri premi di

9 In merito alle prove di concorso e ai bassorilievi in gesso realizzati a Firenze si veda F. Petrucci, *I concorsi e i premi* cit.

10 Per queste opere rimandiamo soprattutto a B. Boschi, A. Protesti Faggi, *I calchi in gesso* cit., pp. 87-89, 91-93 figg. 4, 5, 8; A. Gallo Martucci, *Bartolini e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 maggio-6 novembre 2011), a cura di F. Falletti, S. Bietoletti, A. Caputo, Firenze, Giunti, 2011, pp. 155-156; E. Marconi, *Alcuni saggi* cit., pp. 10-11; F. Petrucci, *I concorsi e i premi* cit., II, figg. 181, 183.

11 Le due opere sono state pubblicate per la prima volta con i riferimenti corretti ai loro autori in B. Boschi, A. Protesti Faggi, *I calchi in gesso* cit., pp. 86-88, 92-93, figg. 6-7. Un altro rilievo con *Giove e Teti* era presente in Accademia. Si trattava di un bozzetto, oggi perduto, eseguito nel 1831 da Giovanni Lusini (AABAFi, *R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze. Inventario generale dei Mobili a tutto l'anno 1870*, n. 2282).

concorso, quattro dei quali come già detto restaurati mentre gli altri tredici tuttora in mediocri o, addirittura, pessime condizioni conservative.

L'interesse dimostrato dalla critica verso ciò che resta della serie dei bassorilievi ottocenteschi premiati all'Accademia è testimoniato, in tempi recenti, da alcune indagini volte ad accertare soprattutto, attraverso fonti documentarie o referti d'archivio, l'autografia dei singoli pezzi, molti dei quali tuttora privi di "paternità", o al centro di indebiti riferimenti attributivi. Le citazioni negli inventari di più composizioni in gesso raffiguranti lo stesso tema iconografico ha reso problematica o, a volte, addirittura errata l'assegnazione a determinati artisti di queste opere riferibili, in realtà, ad altri maestri. E' questo l'esempio soprattutto di un rilievo dedicato ai Progenitori (fig. 9), ascritto recentemente da Elena Marconi a Leopoldo Lori e dalla stessa studiosa ricondotto al concorso accademico per la Prima Classe di Scultura del 1816¹². In realtà, l'opera, oggi in condizioni frammentarie ma in ogni caso fascinosamente *délabrée*, non appare riferibile, in base al recupero di ulteriori documenti d'archivio, al nome di Lori, autore in effetti di un rilievo raffigurante "L'Onnipotente, che corteggiato dagli Angioli benedice nel Paradiso terrestre Adamo, ed Eva"¹³, premiato al citato concorso, apprezzato "nel moto di benedire la figura dell'Onnipotente [...] bastatamente nobile, i primi creati hanno l'espressione innocente ed ingenua che le conviene e li angioletti che corteggiano il creatore (h)anno molta grazia, e si librano nell'aria, non ostante la mancanza di stile e di fermezza nell'esecuzione"¹⁴. Di quest'opera perdiamo però ben presto le tracce negli inventari dell'Accademia, che al nome di Lori associano, invece, un bassorilievo oggi perduto raffigurante *Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso Terrestre*¹⁵. Se negli inventari della seconda metà dell'Ottocento

12 E. Marconi, *Alcuni saggi* cit., pp. 7-8.

13 Citazione tratta dal bando a stampa del concorso in ABAFi, f. 5 (1816), ins. 20.

14 Oltre a queste considerazioni espresse da uno dei giudici al concorso, apprendiamo, inoltre, da un altro documento in relazione al premio ricevuto dal bassorilievo: "Degno di Premio per essere entrato più di ogni altro nello Spirito del Soggetto. L'Eterno benedice come vuole il Programma molto meglio composto e meglio eseguito; sarebbe però desiderabile miglior condotta nel Panneggiato del' Eterno, e meglio accusato il nudo del medesimo". Per questi documenti si veda ABAFi, f. 5 (1816), ins. 20.

15 Con questo soggetto l'opera è menzionata nell'inventario dell'Accademia del 1848 (E. Marconi, *Alcuni saggi* cit., p. 8) e in quello del 1870, dove, con il n. 2239 è ricordata: "Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso Terrestre. 1816. Leopoldo Lori" (ABAFi, *R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, Inventario 1870*, cit., n. 2239). Nei registri inventariali dell'Accademia è menzionato anche un altro rilievo

non si fa menzione del gesso realizzato da Leopoldo Lori nel 1816, nel registro dei beni dell'Accademia del 1848 con postille di età successiva e in quello del 1870 viene ricordato invece un bassorilievo con *Dio Padre presenta Eva ad Adamo*, eseguito da Salvino Salvini a Roma come sua prova di pensionante nel 1850¹⁶. In effetti collocare l'opera oggi in Accademia alla metà e non all'inizio del secolo appare più appropriato da un punto di vista stilistico, come denotano in modo particolare le tipologie degli angeli presenti nello sfondo, bizzarri e quasi del tutto estranei agli ideali edonistici di matrice neoclassica, ancora pienamente vigenti nel secondo decennio dell'Ottocento. Una datazione più avanti nel tempo rispetto al bassorilievo di Lori porta, inoltre, a comprendere meglio le considerazioni di carattere stilistico proposte acutamente da Elena Marconi¹⁷, che, nella formulazione dei personaggi presenti nel rilievo, individua affinità lessicali e tipologiche stringenti con alcune composizioni di Pietro Benvenuti relative ai dipinti nella cupola della Cappella dei Principi in San Lorenzo, collocabili tra il 1828 e il 1836.

Per seguire la genesi relativa all'esecuzione del bassorilievo di Salvini importanti risultano alcuni referti documentari finora inediti, conservati presso l'Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, che consentono di acquisire informazioni preziose anche sul soggiorno del giovane scultore livornese a Roma. Da una missiva inviata da Salvini dall'Urbe in data 6 marzo 1850 al presidente dell'Accademia a Firenze apprendiamo che l'artista, dopo aver avuto incarico di realizzare un bassorilievo con "Noè che esce dall'arca" decide, come appare dai documenti, di sostituire questo soggetto con "Iddio che dopo creata la Donna sveglia Adamo dal suo sonno in cui era immerso presentandoli Eva per sua compagna". Dopo aver ottenuto da Firenze l'approvazione per il cambiamento del tema, lo scultore pone inizio all'opera "che circa al 10 del futuro agosto spero, mercé la

con questo stesso tema iconografico, ovvero un bozzetto "alto b.a 2/3 e largo b.a 1 rappresentante Adamo ed Eva scacciati dal Paradiso Terrestre, fatto dal Sig.r Lorenzo Nencini per concorso del 1829" (AABAFi, *Inventario degli Oggetti di Scultura. 1848*, n. 414).

16 "Un Basso rilievo in gesso alto B.a 2 1/2, largo B.a 3 1/2, rappresentante Iddio che presenta ad Adamo la Donna per sua Compagna, Saggio di Studio di Salvino Salvini dell'Anno 1850" (AABAFi, *Inventario degli Oggetti di Scultura. 1848*, n. 681). "Dio che presenta ad Adamo la sua compagna. Bassorilievo con sostegno di legno. 1850. Salvino Salvini" (AABAFi, *R. Accademia delle Arti del Disegno, Inventario 1870 cit.*, n. 2200).

17 E. Marconi, *Alcuni saggi cit.*, pp. 7-8.

divina grazia, di poter formare il mio primo saggio, e con esser pronto per giungere costà ai primi di settembre”. L’esecuzione di questa richiese, comunque, più tempo del previsto, in quanto in data 28 agosto Salvini ricorda: “da diversi giorni ho gettato in gesso il Bassorilievo, il quale ho creduto bene di non spedirlo subito perché possa aver luogo di asciugare, acciocché nel viaggio essendo molto umido mufferebbe e verrebbe tutto macchiato di scuro”. All’arrivo dell’opera nel capoluogo toscano, avvenuto dopo il 4 settembre, è reso noto che questa presentò “tre rotture considerabili”, “cagionate dal non aver in egual modo cassato (il bassorilievo) con segatura”. L’opera, riparata dallo scultore e formatore di gessi Clemente Papi, appare comunque già restaurata il 2 ottobre, giorno nel quale venne corrisposta a Salvini la somma di lire centoquaranta per la sua esecuzione¹⁸.

Incertezze o errori attributivi sono da sottolineare, ad un vaglio critico circostanziato, anche in altri bassorilievi presenti in Accademia, assegnati finora senza margini di dubbio a uno specifico maestro. Da tempo il rilievo con *Briseide lascia la tenda di Achille* conservato in Accademia (fig. 10) è stato assegnato a Ferdinando Fontana e ricondotto a memorie del 1809¹⁹. In effetti anche in questo caso abbiamo menzione di un altro esemplare con lo stesso tema iconografico, o pressoché simile, ovvero il gesso con “Ulisse che conduce Briseide a suo Padre”, eseguito nel 1825 da Emilio Santarelli, come sua prova di pensionante a Roma²⁰.

18 Per le notizie e i documenti citati si veda, AABAFi, f. 39 B (1850), ins. 72, carte varie. Dalla corrispondenza di Salvini a Roma apprendiamo che l’artista si lamentava frequentemente per le spese elevate da sostenere, in quanto nella Città Eterna “tutto ciò che occorre in rapporto di studi, e del necessario per vivere costa tutto il doppio”. In una lettera, rivolgendosi a Aristodemo Costoli, esprime le sue più sentite condoglianze in seguito alla morte di Lorenzo Bartolini, avvenuta nel gennaio 1850.

19 B. Boschi, A. Protesti Faggi, *I calchi in gesso* cit., pp. 87, 91 fig. 3; F. Petrucci, *I concorsi e i premi* cit., II, fig. 177.

20 “Ulisse che conduce Briseide a suo Padre. Bassorilievo. 1825. Emilio Santarelli” (AABAFi, Inventari, *R. Accademia delle Arti del Disegno, Inventario 1870...* cit., n. 2178). In questo caso saremmo tentati a escludere di identificare l’opera citata con il bassorilievo con lo stesso tema oggi conservato in Accademia, in quanto le dimensioni non sembrano corrispondere (è da rilevare comunque che le misure indicate negli inventari non sempre sono esatte, in quanto a volte includono anche le cornici). In un inventario il rilievo è ricordato in effetti come “Saggio di studio del 1825 come pensionante in Roma. Un Bassorilievo in gesso alto B.a 1 2/3 largo B.a 3 1/3 rappr.e Ulisse che riconduce Criseide al Padre, del S. Emilio Santarelli di Firenze” (AABAFi, *Antico Registro di Corredo all’Inventario degli Oggetti d’Arte dell’Accademia delle Belle Arti per gli aumenti e diminuzioni. 1818-1834*, c. n. n.). Un bassorilievo in gesso

Un altro caso interessante, in tal senso, è rappresentato dal bassorilievo con la *Morte di Socrate* (fig. 11), opera riferibile a un concorso del 1849. Impossibile risulta determinare al momento con certezza il nome del suo autore, in quanto negli inventari dell'Accademia vengono menzionati due bassorilievi con lo stesso soggetto, presentati entrambi allo stesso concorso e premiati *ex-aequo*, eseguiti rispettivamente da Egisto Rossi e da Emanuele Panini, artista quest'ultimo oggi pressoché sconosciuto²¹.

Tra i bassorilievi più intriganti ed enigmatici appartenenti alle prove di concorso ottocentesche dell'Accademia un posto di rilievo spetta indubbiamente, data la buona qualità stilistica e l'armoniosa definizione degli episodi, a tre gessi raffiguranti la stessa scena, ovvero il *Giudizio di Paride*. La mancanza di descrizioni puntuali nei registri dei beni dell'Accademia non ha consentito finora di ricondurre con certezza le tre opere ai loro autori, che, in ogni caso, le memorie inventariali ricordano essere stati Girolamo Torrini, Giovanni Dupré e Ludovico Caselli. Dagli inventari apprendiamo, comunque, che il pezzo più antico di questo gruppo era quello di Torrini, eseguito nel 1825²², e che le prove di Dupré e Caselli furono realizzate entrambe nel 1840, vincendo *ex-aequo*, in tale anno, il concorso triennale per la classe di Scultura²³. I caratteri più "arcaici" riscontrabili in uno dei pezzi di questa "serie" (fig. 12), quello oggi in condizioni frammentarie e nel quale a differenza degli altri è assente la figura di Mercurio, induce a riconoscere in questo l'esemplare di Torrini: opera nella quale la

raffigurante lo stesso tema iconografico e sicuramente riferibile a una delle opere citate eseguite per l'Accademia è conservato in collezione privata. Questo è stato pubblicato, in base all'esemplare già noto conservato in Accademia, con un'attribuzione dubitativa a Ferdinando Fontana, da Roberta Roani in *Pittore Imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 10 marzo - 21 giugno 2009), a cura di L. Fornasari e C. Sisi, Livorno, Sillabe, 2009, p. 129, n. 81.

- 21 F. Petrucci, *I concorsi e i premi* cit., II, fig. 183 (Egisto Rossi). "La morte di Socrate – Premiati ambedue 1849. Rossi Egisto e Panini Emanuele" (AABAFi, *R. Accademia delle Arti del Disegno* cit., nn. 2253 e 2254).
- 22 "Premiato nel concorso maggiore del 2 ottobre 1825. Un Bassorilievo in gesso alto B.a 1 2/3 largo B.a 2 1/3 rappr.e il Giudizio di Paride, del Sig.r Girolamo Torrini" (AABAFi, Inventari, *Antico Registro di Corredo all'Inventario* cit., c. n. n.); F. Petrucci, *I concorsi e i premi* cit., I, p. 340.
- 23 "Il Giudizio di Paride - Premiati ambedue. 1840. Caselli Lodovico e Duprè Giovanni" (AABAFi, *R. Accademia delle Arti del Disegno* cit., n. 2242); F. Petrucci, *I concorsi e i premi* cit., I, p. 350.

commissione esaminatrice al concorso puntò l'attenzione soprattutto sulla naturalezza del gesto di Paride che dona il pomo a Venere e sulla figura di Giunone, che "forma un bel contrapposto colla Minerva mostrandosi indifferente al Giudizio fatto"²⁴. Per quanto riguarda gli altri due pezzi (figg. 13-14) non possiamo formulare, allo stato attuale delle conoscenze, ipotesi attributive convincenti²⁵. Di queste opere, nate sicuramente per la stessa competizione artistica come attesta paradigmaticamente la presenza dell'analogo gruppo di personaggi e le strette affinità stilistiche, disponiamo in effetti di ben poche informazioni che possano consentire l'esatto riconoscimento dei rispettivi autori. In base alle memorie autobiografiche di Dupré, date alle stampe nel 1879²⁶, apprendiamo, comunque, che questo artista nell'esecuzione del suo rilievo fu assistito da Ulisse Cambi, che si impose pesantemente sul giovane artista, fornendo nientemeno a questi un suo disegno e correggendo più volte il primo bozzetto e il modello. Proprio a causa del rilevante contributo di Cambi alla realizzazione di quest'opera, Caselli, allievo di Luigi Pampaloni e avversario di Dupré nel concorso, accusò addirittura l'artista di essersi fatto fare il rilievo dal maestro più anziano. Difficile appare avanzare al momento, come già indicato, proposte attributive convincenti per queste due opere, una delle quali, quella contrassegnata con il numero d'inventario 1181, mostra, in ogni caso, labili richiami alle tipologie figurative di Cambi e di altri maestri fiorentini di quel tempo mentre l'altra presenta, invece, deferenze lessicali mutate soprattutto dalle opere di Bartolini e del suo *entourage*²⁷.

Durante i recenti spostamenti dei bassorilievi ottocenteschi premiati all'Accademia, collocati nel corso del Novecento in cantine umide quasi prive di aerazione e oggi raccolti in un unico ambiente idoneo alle loro esi-

24 AABAFi, f. 14 (1825), ins. 55; cit. in B. Boschi, A. Protesti Faggi, *I calchi in gesso* cit., p. 88.

25 Chiarimenti in tal senso potrebbero forniti dai numeri presenti sulle due opere, oggi non riferibili, purtroppo, a nessun inventario tra quelli conservati nell'Archivio dell'Accademia. Per le due opere si veda B. Boschi, A. Protesti Faggi, *I calchi in gesso* cit., pp. 88-89, 92, fig. 5; A. Gallo Martucci, *Bartolini e l'Accademia*, cit., pp. 155-156.

26 G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze, Successori Le Monnier, 1879, pp. 74-75 e 79-80. A tale riguardo si veda, B. Boschi, A. Protesti Faggi, *I calchi in gesso* cit., p. 88; E. Spalletti, *Duprè*, Milano, Electa, 2002, pp. 10-11, nota 12.

27 Nella formulazione di questa opera, l'autore dovette tenere presente il rilievo più antico di Girolamo Torrini, a quel tempo già esposto in Accademia, come mostrano le analogie tra le figure di Minerva presenti nelle due gessi.

genze conservative, è stato possibile recuperare, in modo del tutto inaspettato, due opere finora ritenute perdute, celate alla vista, per lungo tempo, da grandi rilievi in gesso con fregi ornamentali addossati a una parete.

In pessime condizioni conservative e al momento frammentato in più pezzi è il rilievo riconducibile all'opera contrassegnata con il numero 145 nell'Inventario degli Oggetti di Scultura del 1848, ovvero il "Bassorilievo in gesso alto B.a 1 ½ e largo B.a 2.9 Sostenuto da un Palchetto di legno con Staffe di ferro ingessate nel muro, fatto da Ulisse Cambi e rappresentante il Buon Samaritano che soccorre il Ferito"²⁸. Dallo stesso inventario apprendiamo inoltre che l'opera (fig. 15) fu eseguita da Cambi nel 1833 durante il suo pensionato a Roma e da qui inviata nello stesso anno a Firenze. Successiva di due anni rispetto al bassorilievo dell'artista già esaminato raffigurante *Achille piange la morte di Patroclo*, l'opera, ancora in attesa di studio critico esaustivo che ci riserviamo di condurre in seguito al suo restauro, rappresenta un interessante recupero al catalogo giovanile di Cambi, scultore fiorentino tra i più apprezzati e stimati dell'Ottocento in Toscana, autore di sculture pubbliche e private dotate di gran fascino e condotte con buon magistero e poetica sensibilità interpretativa.

Insieme al bassorilievo appena menzionato è stato possibile recuperare nel corso degli spostamenti delle opere sopra citati anche un gesso dedicato all'episodio evangelico del *Cristo e l'Adultera* (fig. 16). A differenza del *Buon Samaritano* di Cambi, questo rilievo, anch'esso in pessime condizioni conservative ma interamente leggibile per la mancanza di poche parti, non appare riferibile a un maestro certo, in quanto si conserva tuttora nelle raccolte artistiche dell'Accademia un secondo esemplare dedicato allo stesso tema (fig. 17). I registri inventariali e altri documenti d'archivio ricordano in effetti due opere con lo stesso soggetto, riferibili ambedue al concorso triennale di scultura del 1846 nel quale furono premiati *ex-aequo* Salvino Salvini e Ansano Bucci²⁹. Anche in questo caso non possiamo discernere con sicurezza le mani due scultori e ci riserviamo, ancora una volta, di fare indagini ulteriori dopo il recupero conservativo di queste opere.

L'inaspettato ritrovamento delle ultime due opere speriamo possa essere considerato di buon auspicio per il recupero conservativo e per uno studio critico circostanziato dell'intero patrimonio artistico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. In tal senso sono previste iniziative di vario tipo, che,

28 AABAFi, *Inventario degli Oggetti di Scultura. 1848*, c. 28, n. 145.

29 F. Petrucci, *I concorsi e i premi* cit., I, p. 354; II, fig. 182.

partendo da una pubblicazione attesa per la fine dell'anno dedicata alle statue e ai gessi, ci auguriamo possa porre finalmente l'attenzione della città di Firenze e dello Stato sulle opere d'arte dell'Accademia e favorire così il loro restauro e la loro giusta valorizzazione.



fig. 2. Francesco Carradori, *Pietro Leopoldo di Lorena*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 3. Atelier di Antonio Canova, *Perseo trionfante*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 4. Gaetano Ciampi (?), *Niobe e la figlia Cloride*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 5. Aristodemo Costoli, *Giove e Teti* (prima del restauro). Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 6. Aristodemo Costoli, *Giove e Teti* (dopo il restauro). Firenze, Accademia di Belle Arti.

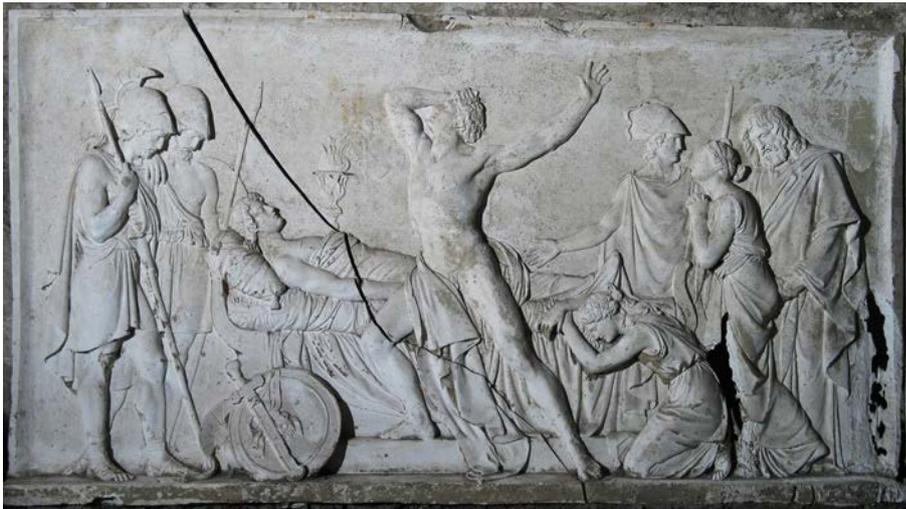


fig. 7. Ulisse Cambi, *Achille piange la morte di Patroclo* (prima del restauro). Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 8. Ulisse Cambi, *Achille piange la morte di Patroclo* (dopo il restauro). Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 9. Salvino Salvino, *Dio Padre presenta Eva ad Adamo*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 10. Ferdinando Fontana (?), *Briseide lascia la tenda di Achille*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 11. Egisto Rossi o Emanuele Panini, *Morte di Socrate*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 12. Girolamo Torrini, *Giudizio di Paride*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 13. Giovanni Duprè o Ludovico Caselli, *Giudizio di Paride*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 14. Giovanni Duprè o Ludovico Caselli, *Giudizio di Paride*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 15. Ulisse Cambi, *Il Buon Samaritano*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 16. Salvino Salvini o Ansano Bucci, *Cristo e l'Adultera*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



fig. 17. Salvino Salvini o Ansano Bucci, *Cristo e l'Adultera*. Firenze, Accademia di Belle Arti.



Epigrafe posta da Pietro Leopoldo di Lorena nell'ambiente di ingresso allora comune all'Accademia di Belle Arti, all'Accademia Musicale ed all'Opificio delle Pietre Dure, ora adibito ad uscita del Museo statale della Galleria dell'Accademia di Firenze.

Cronaca di una crisi: l'Accademia negli anni dell'unità d'Italia

Gli anni risorgimentali e la presenza della capitale a Firenze furono difficili per l'Accademia delle Belle Arti del Disegno, sia per lo stravolgimento della propria identità culturale, cui fu sottoposta, che per la insopportabile e crescente carenza di spazi, rispetto all'attenzione rivolta all'istituto da Pietro Leopoldo¹ e dal governo francese, intenzionato a trasformare la piazza di San Marco in un ambiente interamente dedicato alle Arti, con i diversi edifici prospicienti destinati ad accogliere le varie Scuole². Il progressivo depauperamento delle sedi cominciò il 14 gennaio 1850, quando le Scuole di Arti e Mestieri, che formavano la Terza classe della didattica, furono trasformate nel nuovo Istituto Tecnico con sede nel Convento delle Cavalieresse di Malta in via san Gallo³. Il Convento di Santa Caterina, dove fino ad allora aveva avuto sede questa Terza Classe, posto sull'angolo tra via degli Arazzieri e piazza San Marco, venne destinato alla Gendarmeria e nel 1853 si incaricò l'architetto Francesco Mazzei di progettare l'adattamento del dirimpettaio ex ospedale di San Matteo – dal 1784 sede principale dell'Accademia di Belle Arti e di quella dei Georgofili⁴ – per accogliere gli spazi destinati alla Biblioteca ed alle Scuole di Musica e di Declamazione (Seconda Classe dell'Accademia), oltre agli studi occupati dai Professori Gazzarrini e Servolini, i piccoli studi occupati dagli studenti avanzati e meritevoli, i quartieri occupati dal Professore Segretario, dal Prefetto e dal Portiere o Custode⁵. Nel marzo del 1856 si completò la sistemazione del complesso di San Matteo,

-
- 1 D. Mignani, *Profilo storico-architettonico degli istituti lorenese dell'Accademia delle Belle Arti*, in *L'Accademia, Michelangelo, l'Ottocento*, a cura di F. Falletti, Livorno, Sillabe, 1997, pp. 16-27.
 - 2 E. Sartoni, *Gli Statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B.W. Meijer e L. Zangheri, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 2015, I, p. 91.
 - 3 Tutta la vicenda è stata attentamente ricostruita da A. Gallo Martucci, *Il Conservatorio d'Arti e Mestieri Terza Classe dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze (1811-1850)*, Firenze, M.C.S., 1988.
 - 4 P. Pacini, *Le sedi dalle origini al Novecento*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi cit.*, pp. 149-150.
 - 5 AABAFi [Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze], f. 42A (1853), ins. 46.

curata dal Mazzei e dall'architetto comunale Mariano Falcini, per liberare definitivamente lo stabile di Santa Caterina: l'oggettiva carenza di spazi che si era così determinata nell'edificio assegnato all'Accademia, fu notevolmente aggravata, negli anni seguenti, dai mutamenti apportati al regolamento degli studi.

Già nel 1859, subito dopo l'annessione della Toscana al Regno d'Italia, il Governo provvisorio guidato da Bettino Ricasoli, con Cosimo Ridolfi nella carica di Ministro della Pubblica Istruzione, decretò l'avvio di una sostanziale riforma dell'insegnamento accademico fiorentino, in linea con quanto avveniva nelle altre Accademie del nuovo Stato Italiano, declinata nello Statuto pubblicato il 14 marzo 1860⁶.

La premessa alla riforma sottolineava l'orgoglio regionale di partecipare alla rinascita della cultura nazionale – “è particolare dovere di chi amministra la cosa pubblica in Toscana, già madre e maestra nelle Arti Belle d'Europa, di provvedere al loro incremento” – ed il chiaro riferimento al sistema delle botteghe rinascimentali come esempio per la nuova organizzazione didattica – “considerando che nell'epoca più gloriosa per le Arti l'insegnamento libero produsse i più grandi artisti che la storia rammenti [...] il miglior modo di ottener simili effetti sembra sia l'accostarsi, per quanto le mutate condizioni del tempo le consentono, a quella maniera d'insegnamento” –: ma poi, nello svolgimento dei titoli, lo Statuto attribuiva alle Scuole dell'Accademia soltanto l'insegnamento elementare delle arti, mentre “l'insegnamento superiore della pittura, della scultura e dell'architettura sarà dato liberamente negli Studi degli artisti, ad alcuni dei quali il Governo somministra locali capaci di ricevere i giovani che li prescelgano a maestri”.

Distaccata anche la Seconda classe, di Musica e Declamazione, le Scuole dell'Accademia delle Arti del Disegno, che nello Statuto del 1813 erano 14, e 13 in quello del 1852 (dopo la soppressione dell'Incisione in gemme), furono ridotte a 10, con l'ulteriore eliminazione delle Scuole di Pittura e Scultura, le più importanti nell'organizzazione precedente. La riforma apparve in linea con quanto fatto in altre Accademie, con l'intento di privilegiare la libertà dell'insegnamento, parola che, in questi anni Risorgimentali, assumeva importante valore propagandistico e politico: ma, mentre nelle Accademie di Torino e Milano si erano raddoppiate le cattedre per consentire di scegliere il maestro preferito nel corso di livello superiore⁷, a Firenze si propose una scissione radicale tra

6 *Gli Statuti dell'Accademia del Disegno*, a cura di F. Adorno e L. Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, pp.149-162.

7 AABAFi, f. 49A (1860), ins. 4, *Relazione a S.A.R. sul regolamento disciplinare e gli Statuti della R. Accademia di Belle Arti in Udienza del 3 novembre 1860*, estratto dalla

i due livelli: all'Accademia venne assegnato l'insegnamento di base, mentre il perfezionamento fu affidato dal Governo a maestri da lui designati con decreto del 27 aprile 1860. Per la Pittura, furono Antonio Ciseri, Enrico Pollastrini, Antonio Puccinelli, Benedetto Servolini; per la Scultura Aristodemo Costoli, Giovanni Duprè, Pio Fedi, Emilio Santarelli; per l'Architettura Gaetano Bacchini, Emilio De Fabris, Mariano Falcini, Niccola Matas⁸.

Al nuovo Statuto seguì il Regolamento generale, elaborato da una commissione di professori insegnanti, ed approntato fra il 1861 ed 1862⁹. In questo si specificava che, per tutte le Scuole, l'insegnamento si componeva di due classi elementari, prima di poter accedere all'insegnamento superiore, ma la durata di queste classi non era fissata: soltanto il professore, in relazione alle capacità, all'impegno ed alle prove dello studente poteva decidere della sua promozione. Alle Scuole del disegno di figura (classe dei tavolini e classe dei bassorilievi e delle statue), di ornato monumentale e di architettura si accedeva dalle Scuole del Regio Istituto Tecnico oppure, tramite esame, per chi veniva da altre scuole¹⁰.

Gazzetta Ufficiale del Regno del 1860, n.278: "In Firenze, Altezza Reale, si stimò di tornare alle pratiche antiche, e il fondamento delle riforme sta in questo, che dopo istruiti i giovani nei rudimenti dell'arte e fatti capaci di copiare sulla tela o nella creta la natura viva, siano licenziati a scegliere i precettori loro in alcuno de' pittori o scultori più segnalati della città ai quali si porge poi un proporzionato compenso della fatica che sostengono. In Milano e in Torino fu creduto, invece, di pervenire a un dipresso all'effetto medesimo fondando per la pittura e per la scultura un doppio insegnamento, l'uno posto in rapporto e in competenza con l'altro, e dando agli alunni facoltà di scegliere liberamente in fra i due".

8 AABAFi, f. 49B (1860), ins. 98.

9 AABAFi, f. 50A (1861), ins. 21.

10 La prova d'esame consisteva nel copiare dal disegno una testa, o una estremità in contorno, con un poco di massa; la parte supplementare prevedeva di riprodurre dal Vignola una tavola di uno degli ordini di architettura; di rappresentare i solidi semplici o composti secondo il metodo delle proiezioni rette. In dettaglio, la Scuola elementare del disegno di figura si componeva della "classe dei tavolini" e della classe dei bassorilievi e delle statue; per passare dalla classe dei tavolini a quella dei bassorilievi si doveva aver frequentato con profitto anche il corso di Prospettiva ed aver seguito la Scuola di storia, mitologia e costume. Gli allievi ammessi alla Classe dei bassorilievi dovevano frequentare le lezioni di Anatomia e, per quelli orientati alla pittura, il corso di Applicazione della prospettiva, mentre quelli orientati alla scultura, il corso di modellato in creta. Anche alla Scuola di ornato monumentale si accedeva direttamente dall'Istituto Tecnico o per esame, da altre scuole: nella prima classe si apprendeva l'esecuzione meccanica del disegnare con copie da disegni e rilievi, nella seconda classe ci si dedicava alla composizione ed all'analisi dei migliori modelli nell'intero corso della storia dell'arte. Gli allievi architetti ricevevano un insegnamento

Come incoraggiamento, si concedevano modesti premi semestrali agli allievi più meritevoli di ogni Scuola, a seguito di concorsi di emulazione, ed annualmente piccole pensioni per l'Architettura, il Nudo disegnato e modellato e per l'Ornato monumentale: si mantenevano i premi triennali in Architettura, Pittura, Scultura, Intaglio in rame ed Ornato monumentale, ma i riconoscimenti artistici davvero importanti erano, già dal 1854, i posti di studio fuori di Toscana, conferiti ogni tre anni ai nativi toscani delle Scuole di pittura, scultura, architettura, posti aboliti con lo Statuto del 1873¹¹. La formazione nel disegno tecnico, considerata ora requisito indispensabile per accedere alle Scuole dell'Accademia, rese necessario istituire un nuovo corso di Ornato nell'Istituto Tecnico, assegnato al maestro Andrea De Vico – titolare della Scuola di Ornato monumentale – e corredato di gessi, disegni e di quant'altro potesse essere utile per l'istruzione elementare sia degli artisti che degli artigiani¹², chiuso nel 1868 con il conseguente rientro in sede dei sussidi didattici¹³.

La riforma attuata dal Ricasoli, dunque, attribuiva all'insegnamento dell'Accademia un carattere elementare, orientato all'applicazione pratica, e si affidava soprattutto ai due indirizzi di Ornato ed Architettura, entrambi in linea con i nuovi orientamenti positivisti e scientifici della cultura dominante. Le "Scuole di Disegno di Figura e del Nudo", erano, invece, quelle preposte a formare i

diverso, per dare un maggiore sviluppo alla parte razionale, anziché a quella meccanica della decorativa architettonica. Di ausilio a queste Scuole era la Scuola di prospettiva, divisa pure in due corsi: il primo, orale, sulla prospettiva lineare, delle ombre e dei riflessi, obbligatorio per la Scuola di disegno di figura e per la Scuola di architettura, ed il secondo corso, in cui si applicavano le regole suddette alla rappresentazione dei monumenti architettonici, alla prospettiva pittorica, alle leggi del chiaroscuro, destinato agli allievi di Architettura.

11 F. Petrucci, *I concorsi e i premi assegnati per le Arti del Disegno*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi cit.*, pp. 295-312.

12 Il programma didattico di collegamento fra l'Istituto Tecnico e l'Accademia fu studiato dalla Commissione composta da De Fabris, Pollastrini, De Vico che si pronunciò con una relazione in cui si prospettava "che l'insegnamento nelle scuole tecniche tanto in quelle preparatorie alle scuole dell'Accademia, quanto in quelle per le Arti Industriali in ciò che riguarda il disegno decorativo potrebbe essere convenientemente impartita da: un maestro di elementi di figura che insegni anche gli elementi di ornato, con un assistente; un maestro di architettura elementare (con assistente), particolarmente incaricato dell'insegnamento per le cose architettoniche convenienti ai geometri agrimensori; un maestro di composizione ornamentale applicata alle arti decorative industriali; un maestro del modellare in creta". Vedi, AABAFi, f. 49B (1860), ins. 92.

13 AABAFi, f. 57 (1868), ins. 41.

futuri pittori e scultori, che avrebbero poi scelto liberamente i loro maestri tra quelli deputati all'insegnamento superiore, nel 1861 già diminuiti per il trasferimento del Puccinelli a Bologna e la rinuncia del Santarelli: rimanevano Ciseri, Pollastrini, Servolini, Costoli, Dupré, Fedi, con un numero di studenti esiguo¹⁴. Nel resoconto al Ministero sul funzionamento delle nuove Scuole, redatto il 3 ottobre 1860 dall'ispettore Jacopo Cavallucci, egli rilevava che soltanto Disegno in figura con il Pollastrini era proceduta con regolarità, mentre per Architettura il professor De Fabris invocava provvedimenti contro l'ordinamento antilogico e slegato dell'insegnamento proposto, in precedenza fecondo di risultati, ed Olivo Gabardi Brocchi, a cui era stato assegnato il nuovo insegnamento di Storia, Geografia e Mitologia, lamentava la scarsa frequenza e la molta disattenzione degli allievi, per i quali motivi "nessuno profitto fu ricavato dalla istituzione di questa nuova scuola elementare", fra l'altro osteggiata dal professor Pollastrini che impediva agli allievi di abbandonare le sue lezioni per assistervi.

Si registrò anche un notevole calo delle iscrizioni, che passarono dalle oltre trecento annuali del periodo 1852-1859, al centinaio degli anni successivi all'applicazione delle nuove regole. Soltanto la Scuola del nudo, che veniva tenuta nella Sala del Colosso (così detta dal gesso tratto dal Colosso di Montecavallo, a Roma, ossia il gruppo di *Alessandro e Bucefalo*)¹⁵, rimaneva frequentata e richiesta: vi si era ammessi tramite un concorso, giudicato dai professori accademici, che aveva luogo in dicembre ed in aprile, e le prove di ingresso consistevano nel disegnare o modellare un'accademia dal vero entro il termine di due settimane e nel disegnare o modellare una statua entro lo stesso tempo, in una prova eseguita nella Galleria delle statue con il regolamento dei concorsi annuali¹⁶.

La nuova organizzazione didattica necessitava, per l'insegnamento Superiore,

14 AABAFi, f. 50B (1861), ins. 73. Il numero di studenti è esiguo: dal Falcini sono 5, da De Fabris 2, gli stessi che lavorano come aiuti alla Scuola di Architettura.

15 *Firenze, Istituto Statale d'Arte, Il mondo antico nei calchi della Gipsoteca*, a cura di M. Becattini, L. Bernardini, M. Mastromattei, M. Mastrorocco, Firenze, SPES, 1991, pp. 173 - 174.

16 Nel 1862 gli scolari complessivi dell'Accademia sono 190, di cui 120 iscritti alla Scuola del nudo (AABAFi, f. 51, ins. 43). Nel 1863 gli allievi sono 215, di cui 97 al Nudo (AABAFi, f. 52, ins. 51). Nel 1864-65 i nuovi iscritti sono 59, per un totale di 186, di cui 94 alla Scuola del nudo. Nel marzo 1866 il totale degli allievi è 169 (AABAFi, f. 55, ins. 4). Nel 1868/69 sono 196, di cui 68 al Nudo (AABAFi, f. 57, ins.60). Nel 1871 allievi 180, al Nudo 78 (AABAFi, f. 59, ins.3). In un diverso rendiconto a firma dell'ispettore Cavallucci, i numeri appaiono di poco diversi: 1870/71 n. 182;1871/72 n.220; 1872/73 n. 215;31 gennaio 1872, allievi 203, nudo 65; 31 maggio dello stesso anno, allievi 205, nudo 79.

dell'utilizzo di studi grandi, composti da una o due stanze ad uso del professore ed altri annessi piccoli studi per i giovani provetti: in quel momento, all'interno dell'Accademia, il Pollastrini, che insegnava l'elementare Disegno di figura in un'aula al primo piano, poteva accogliere pochi studenti di livello superiore, da ospitare nella sala che precedeva il suo studio; anche Aristodemo Costoli, oltre ad essere maestro elementare deputato ad insegnare l'arte di modellare a quelli che intendevano dedicarsi alla scultura, era professore di perfezionamento e, pur dichiarandosi disponibile ad usare il suo studio, all'interno dell'Accademia, per qualche studente di livello superiore, si trovò ben presto in difficoltà per dover cedere parte del suo spazio a Giovanni Dupré, che perdeva lo studio nell'ex-convento di Santa Maria in Candeli, in Borgo Pinti, dove era stato messo il Liceo Militare¹⁷; il Servolini aveva molti studenti, ma anche uno studio grande, con la possibilità di suddividerlo, mentre, per evitare un'ulteriore sottrazione di locali, fu deciso dal Governo di corrispondere la pigione al Ciseri, che dava lezione nel suo studio privato, locato nel palazzo Antinori, con ingresso da via delle Belle Donne¹⁸.

Per trovare una soluzione al problema degli spazi destinati all'insegnamento Superiore richiesto dal nuovo Statuto, il marchese Niccolò Antinori, Segretario dell'Accademia, propose di utilizzare le Scuderie granducali, rimaste vuote, dove già ai tempi di Elisa Bonaparte vasti spazi erano stati destinati a studi artistici, così da offrire al forestiero la possibilità di visitare insieme tutti gli studi dei più insigni artisti della città, in una sorta di santuario dell'arte viva: "Gli studi superiori siano in un medesimo locale che sia la seconda sezione dell'Accademia. Solamente allora il pubblico intenderà che la nuova riforma ha ingrandita e nobilitata l'Accademia, rendendone l'insegnamento elementare più semplice e solido, e il complementare più libero, vario e copioso di quel che sia in qualsivoglia altro artistico istituto italiano o straniero"¹⁹.

Gli appelli dell'Antinori seguirono insistenti: il 28 dicembre 1862 egli inviava al ministro una relazione sullo stato dell'Accademia dopo l'applicazione del nuovo Statuto, in cui evidenziava il decadimento didattico²⁰, ma soprattutto

17 AABAFi, f. 50A (1861), ins. 31.

18 AABAFi, *ivi*, ins. 50.

19 AABAFi, *ivi*, ins. 35.

20 AABAFi, f.51 (1862), ins. 105: "Per il modo con cui l'Accademia fu trascurata negli ultimi tempi del passato governo Granducale, e per quello con cui venne di poi senza sufficiente maturità di consiglio e forse cedendo troppo a frettolose pressioni di particolari interessi intempestivamente riformata e riaperta dal cessato Governo della Toscana, essa attualmente non sia che una istituzione incompleta di poco decoro

la carenza di spazi, perché l'edificio un tempo assegnato interamente all'Accademia di Belle Arti, era condiviso ora con la Scuola di Declamazione, l'Istituto Musicale, i Georgofili e gli studi di due scultori – Costoli e Dupré –, “onde per queste invasioni non vi è parte dell'insegnamento che non manchi del conveniente sviluppo. Le scuole del disegno sono mal disposte e mancanti del locale adattato, specialmente per istallarvi la scuola del modellare in creta che serve a quelle di corredo e complemento, e che dovrebbero essere sotto la direzione del medesimo maestro. La scuola di Ornato, una delle più importanti, si trova senza luce adattata, e ristretta ad un locale di compenso, che rimarrà tanto più insufficiente ora che si è sentita la necessità di rifornirla di un conveniente numero di modelli dei quali era sprovvista [...]. Questo sia detto per l'insegnamento elementare, non minori per altro sono gli inconvenienti per quello superiore.

In una città come la nostra ove le arti son nate e la storia dell'arte [...], è vergogna che non vi si trovi una galleria di statue convenientemente disposte, né una conveniente scuola di nudo.

La nostra galleria delle statue (modelli in gesso) [...] appena si sa che vi sia, non dirò solo perché mal disposta, ma perché assolutamente manca il locale dove disporla. La nostra scuola del nudo è un'angusta e pessima stanza, di una cattiva luce, e che durante l'inverno è solo aperta la sera. Credo ormai sia stato dai migliori intendenti riconosciuto che il nudo studiato con l'effetto di lucerna a riverbero sia un portato della decadenza nell'arte che anteponeva l'effetto allo studio severo della forma e per la nostra accademia occorrerebbero almeno due sale di nudo ed una che fosse indispensabilmente mattinatale. Concludo adunque che se si vuol rimettere un poco di vita in questa Accademia, che ora si trova in uno stato così deplorabile, prima di tutto occorre provvederla di locale e restituirla per conseguenza quello che fino ad ora le era appartenuto”²¹.

All'appassionata perorazione dell'Antinori, il ministro della Pubblica Istruzione, da Torino, rispose con celerità, incaricandolo di nominare una Commissione che riesaminasse lo Statuto, ed il marchese propose come membri “due artisti per ciascuna sezione dell'Accademia e due estranei che per loro senso

per l'arte e per la Nazione che vi profonde senza corrispondente utilità una somma rilevante. Ma il male era fatto, ne occorreva che provvedere al rimedio. [...] Io diceva che quasi tutto fosse da fare in questa Accademia, ed è vero; ma se pure una cosa buona vi si trova si è quella di avere nel suo mal digerito statuto proclamato il principio dell'insegnamento libero, per sé riserbando la cura più modesta dell'insegnamento elementare (essendo però questo insegnamento fondamentale e necessario per quello superiore, l'Accademia deve ritrovare il suo lustro)”.

21 AABAFi, f. 51 (1862), ins. 105.

pratico e critico li bilanciassero”. Quindi, vennero nominati Pollastrini e Ciseri per Pittura, Santarelli e Dupré per Scultura, Baccani e De Fabris per Architettura, a cui si aggiunsero Marco Tabarrini e Cesare Guasti ed ancora il professor Gabardi e, come atto di omaggio, Alearo Aleari²². Il 15 aprile del 1864, al professor Santarelli dimissionario, si sostituì Ulisse Cambi, ma ancora il 10 agosto dell’anno successivo, il ministro sollecitava la compilazione della riforma e nel settembre insisteva perché venisse inviata nell’ottobre, per poter avviare correttamente il nuovo anno accademico. Alla fine del gennaio 1866, l’Antinori comunicava che i lavori della Commissione erano in buona parte finiti per quanto riguardava l’insegnamento elementare, ma per quello superiore rimaneva da sciogliere “il difficile problema dell’ingerenza governativa”, ossia la difficoltà da parte dei docenti a sottostare ad un governo che non fosse toscano ed indipendente: “alcuni membri della Commissione, ritenendo che Firenze sia sempre stata considerata il centro artistico della nazione, anche quando, da un punto di vista politico, questa non era che un’aspirazione, hanno proposto di dare all’Accademia uno sviluppo maggiore”, idea che non dispiacque agli altri, ma fece nascere il dubbio che il Governo non avrebbe fornito i mezzi finanziari necessari e su questo si chiedeva un chiarimento. Il 30 gennaio il ministro confermava che, come si direbbe oggi, la riforma doveva essere a costo zero e, dunque, si lasciassero a tempi migliori i progetti di ampliamento dell’organico e di ristrutturazione edilizia. Nel maggio del ’66 la Commissione pubblicava, finalmente, un ‘Progetto di nuovo Statuto’, in cui si proponeva una rivalutazione dell’insegnamento e dell’intera struttura accademica: per l’insegnamento elementare sembrava fossero sufficienti pochi insegnamenti di incremento tra le materie pratiche, come il disegno dal vero, utili a perfezionare il dominio delle tecniche artistiche e ad accrescere le capacità manuali del giovane, ma, di contro, tutto lo splendore dell’antica istituzione fiorentina doveva essere ritrovato nell’aumentare l’importanza dei “Maestri” designati all’insegnamento superiore, anche con maggiori premi per i grandi concorsi accademici. Inoltre, l’Antinori, come portavoce della Commissione, perorava il miglioramento della Scuola del nudo, la giusta esposizione della Galleria delle statue e dei modelli architettonici, la sistemazione di sale di esposizione e la valorizzazione dei quadri moderni, sia quelli che componevano la collezione dei premi triennali che la collezione di prossimo arrivo, finora gestita dalla Promotrice. “Ed a complemento del nostro

22 AABAFi, f. 55 (1866), ins. 51. Una nota apposta alla pagina iniziale dell’inserito ricorda che “molte di queste carte furono consegnate solo nel 1872 sebbene alcune portino la data del 1864. Si riuniscono tutte nel presente inserto per facilitare l’esame del presente affare”.

istituto vorremmo vi si trovassero delle sale di riunione serale, accessibili a chi, nazionale o straniero, si fosse procacciato fama di distinto cultore delle arti, sia professandole, sia illustrandole in altri modi come amatore. Nelle quali sale terrebbe pure lettura il professore di Estetica, che come il sacerdote del Bello del santuario dell'arte ne ispira e diffonde al di fuori il gusto e l'affetto"²³. La visione dell'Accademia come un centro propositivo, pulsante di vita artistica, in cui si potessero unire le grandi collezioni museali a mostre di opere contemporanee, l'attitudine speculativa a quella esecutiva e creativa, lo spirito dell'ormai storico Gabinetto Vieusseux alle più recenti realtà dei caffè letterari, in una dimensione culturale tutta fiorentina – erede dell'impegnativa storia artistica rinascimentale come della moderna visione scientifica inaugurata da Galileo –, assunta a modello dall'illuminata gestione politica dei Lorena, non venne, invece, mai presa in seria considerazione dal ministero e non ebbe risposta.

Nel frattempo il problema degli spazi perseguitava l'Accademia e si aggravava con il trasferimento della capitale a Firenze: fino al 1863 era rimasta distaccata la Scuola di Incisione su rame, collocata negli ambienti sopra il Chiostro dello Scalzo, dove si trovava anche l'abitazione del docente, che, per le particolari necessità della tecnica da lui professata, doveva avere la possibilità di intervenire sulle lastre in ogni momento²⁴, ma in quell'anno fu trasferita nell'ormai unica sede dell'ex-ospedale di San Matteo, dove, nel dicembre del 1866, arrivò anche l'annunciata Galleria delle opere moderne dell'Accademia²⁵, precedentemente ospitata nel Casino Mediceo, dove allora fu alloggiato il ministero delle Finanze²⁶. Persino gli studi presenti presso i Padri Serviti dell'Annunziata vennero sgombrati per essere occupati da uffici governativi e, fra gli sfrattati, Demostene Macciò chiese uno studio in Accademia²⁷, non concessogli per i soliti motivi di spazio²⁸, aggravati dall'occupazione, nel 1865, di alcune delle sale più ampie, come quella del Buon Umore e del Colosso, da parte del Regio Istituto di Studi superiori pratici e di perfezionamento, sezioni di Giurisprudenza e di

23 *Rapporto del FF. Presidente Niccolò Antinori a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione sul Progetto del nuovo statuto*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1866, p. 20.

24 AABAFi, f. 52A (1863), ins. 19.

25 AABAFi, f.54 (1865), ins.4 e f. 55 (1866), ins. 41. Sull'argomento si veda, in questo volume, lo scritto di Silvestra Bietoletti.

26 AABAFi, f. 53 (1864), ins. 40.

27 *La Palazzina dei Servi a Firenze. Da residenza vescovile a sede universitaria*, a cura di C. De Benedictis, R. Roani, G. C. Romby, Ospedaletto (PI), Edifir - Edizioni Firenze, 2014. In particolare a p. 97 si ricorda che Demostene Macciò prese in affitto uno studio il 31 agosto 1849 e lo lasciò soltanto nel 1865.

28 AABAFi, f. 55, (1865), ins. 15.

Filosofia e filologia²⁹. Nel dicembre 1867 il Pollastrini (Scuola di disegno) ed il De Vico (Scuola di ornato) reclamavano per avere studi adatti al numero dei loro studenti, con la giusta illuminazione: il presidente Antinori, nell'inviare la loro richiesta al ministro, denunciava per l'ennesima volta che in Accademia non c'erano spazi disponibili perché un terzo dell'immobile era occupato dal Dupré fino dal 1861 e dall'Istituto di Studi Superiori e di perfezionamento dal 1865: suggeriva la possibilità di chiudere il portico contiguo ai piazzali interni e rispondente sul piazzale dell'Istituto delle Pietre Dure, ma il ministro non concesse l'intervento³⁰.

Nel 1868 i grandi studi dell'Accademia erano occupati ancora dal Dupré e dal Costoli, mentre gli otto studietti piccoli, assegnati a sottomaestri e allievi promettenti, che li utilizzavano per preparare il concorso per i posti di studio fuori di Toscana, erano oltremodo ambiti anche da artisti forestieri, per una evidente claustrofobica mancanza di spazio. Finalmente, nel 1870, Leopoldo Costoli annunciò di voler sgombrare lo studio del padre, ormai pensionato, e, subito, il solerte Antinori sottopose al ministro la possibilità di assegnare quello spazio al Dupré, liberando il suo studio attuale, confinante con la Scuola di ornato che, avendo molti allievi, avrebbe potuto ampliarsi, liberando anche spazi per esporre i tanti modelli in gesso di architettura e di ornati ora nelle cantine, e rendendo visibile l'affresco di Giovanni da San Giovanni fino allora incluso nello studio del Dupré³¹. Purtroppo le speranze riposte dal presidente Antinori in questi nuovi spazi avrebbero dovuto attendere a lungo, perché Leopoldo Costoli aveva soltanto iniziato a costruire uno studio su un terreno datogli dal Comune nei pressi del Cimitero protestante, la cui ultimazione non era programmabile.

La tensione fra il marchese Antinori, a capo dei docenti dell'Accademia, che stavano gestendo una situazione di emergenza, ed il ministero della Pubblica Istruzione, che non voleva capirla, traspare da tutte le lettere fra loro intercorse negli anni della capitale a Firenze e dalla resistenza passiva che venne opposta dall'Accademia alle richieste governative, come quella degli inventari dei beni mobili e della mobilia appartenente allo Stato, inoltrata il 2 ottobre 1867, inevasa ancora l'8 giugno seguente³². Irritante oltremodo, per i professori, il silenzio seguito alla pubblicazione, nel 1866, del progetto del nuovo Statuto, di cui il presidente sollecitava l'approvazione, almeno per apportare le modifiche relative al corpo accademico, che portasse a trentasei i professori residenti (dodici per

29 AABAFi, f. 57 (1868), ins. 56.

30 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 70.

31 AABAFi, f. 59 (1870), ins. 19.

32 AABAFi, f. 57 (1868), ins. 68.

Arte), così da riuscire ad avere il numero sufficiente per l'elezione dei membri corrispondenti, negli ultimi due anni non nominati per la mancanza del numero necessario di votanti, ma soltanto il 13 agosto 1868 un Regio Decreto modificò lo Statuto come richiesto dai professori³³. A peggiorare la cronica carenza di spazi, nel 1868 fu restituito all'Accademia il corso di Ornato, affidato all'Istituto Tecnico nel 1860, e nel 1869 furono istituiti Corsi speciali per abilitare all'insegnamento del Disegno nelle Scuole Tecniche, Normali e Magistrali, che necessitavano di una Scuola di proiezioni ortogonali applicate ai principali congegni meccanici³⁴. L'anno seguente il professor De Vico forniva al ministro la richiesta relazione tecnica sul corso di Ornato e, nel dichiarare che il materiale presente era sufficiente a dare "un perfetto e pienissimo sviluppo" allo studio della materia, descriveva il percorso didattico adottato³⁵, ma, ancora nel 1872, come in una litania, lamentava la mancanza di spazi, che gli impediva di far avanzare gli studenti dallo studio delle stampe a quello dei gessi³⁶. E quando il ministro chiese al presidente Antinori di concedere al professor Giovanni Casaglia, che

33 AABAFi, *ivi*, ins.46: "le adunanze sono valide quando intervengono i due terzi della sezione o dell'intero Collegio, secondo che l'adunanza sia o parziale o generale. Inoltre se nelle adunanze generali una delle due sezioni, pittura o scultura, non si trovasse in numero legale, potrà per le votazioni di sezione completarsi con altrettanti Professori estratti a sorte dell'altra sezione. Per questa prima volta i nuovi Professori Residenti per raggiungere il numero di 36 saranno eletti dal Ministro della Pubblica Istruzione". Il 3 novembre 1868 furono nominati gli architetti Giuseppe Poggi, Francesco Mazzei, Felice Francolini; i pittori Giuseppe Bellucci, Annibale Gatti, Michele Gordigiani, lo scultore Pasquale Romanelli.

34 AABAFi, f. 60 (1871), ins. 24.

35 AABAFi, f. 59 (1870), ins. 9. "L'insegnamento scolastico si divide in tre periodi, nel primo si comprende lo studio degli originali di facilissima imitazione per addestrare la mano e l'occhio del giovane a ottenere un buon'insieme con facilità e nettezza di contorno. Nel secondo ha principio l'esercizio meccanico per la formazione delle tinte e quindi lo studio per ben'intendere a ritrarre dall'incisioni a mezza-macchia le masse principali del chiaro-scuro. Ammaestrato così il giovane a ben disporre il lavoro, viene impegnato ad eseguire i suoi disegni a tutto-effetto all'acquarello e alla matita. Da' fine a questo periodo la conoscenza dei diversi stili e maniere pervenute a noi dalle principali epoche dell'arte e della loro comparativa importanza. Ultimo periodo dell'insegnamento è lo studio del vero quale ha principio impegnando il giovane alla copia di un gesso di molto basso rilievo e di piccola dimensione, per quindi mano mano condurlo a sempre crescente difficoltà, e a ritrarre uno o più gessi insieme, a tutto rilievo, posti a varie distanze fra loro acciò il giovane si ammaestri sempre più nelle cognizioni pratiche di prospettiva e nelle svariate combinazioni del chiaro-scuro di diversi soggetti riuniti di vario stile e carattere".

36 AABAFi, f. 60 (1871), ins. 21.

stava lavorando a modelli per il Museo Egizio, lo studio già utilizzato dal Costoli o l'altro ambiente dove si tenevano le esposizioni annuali, il marchese rispose davvero esasperato: è impossibile perché il locale dove si fanno le esposizioni è occupato dagli studenti che preparano il concorso triennale; la Scuola di ornato sta aspettando che sia liberato lo studio del Costoli per allargarsi, l'Accademia ha da tempo una più volte lamentata mancanza di spazi e non può cederli³⁷, ma davvero stanco dell'ottusità ministeriale, nel 1872 l'Antinori dette le dimissioni dalla carica di segretario e di presidente³⁸.

Egli manifestava, così, la profonda frattura che si era creata tra l'Accademia ed il ministero, derivata dalla impossibilità per i toscani di rinunciare alla gloriosa tradizione di indipendenza culturale per accettare imposizioni statali non flessibili alle esigenze locali: le tensioni esplosero con la pubblicazione, il 3 novembre 1873, di un nuovo Statuto a firma del ministro Scialoja, che distorceva il contenuto proposto dai professori nel 1866. Gli irratissimi professori fiorentini, con tutte le autorità cittadine, scesero in campo per rivendicare la libertà didattica ed organizzativa, da sempre goduta anche sotto regimi stranieri, che veniva proprio a mancare nel momento dell'unità italiana, da Firenze sostenuta: in una vibrante lettera di protesta al ministro della Pubblica Istruzione, in cui lamentava l'eccessivo accentramento governativo, Cambray Digny, presidente del Consiglio provinciale di Firenze, affermava che "impossibile mi apparve che sotto il Governo libero che l'Italia ha saputo ottenere, l'accademia debba diminuire nella autorità e nella libertà sua", e toni ugualmente accesi usò il sindaco Ubaldo Peruzzi³⁹. Il ministro cercò di difendersi con la dichiarazione di aver applicato lo Statuto proposto dalla Commissione nel 1866, di aver cercato di migliorare l'insegnamento di architettura aggiungendo un anno, sia pure non obbligatorio, e di aver introdotto come unica personale variante la divisione tra l'Accademia propriamente detta e l'Istituto insegnante: di fatto, questa sua modifica era esattamente il contrario di quanto richiesto nel '66 e destituiva le due metà del corpo accademico di ogni importanza nella gestione pubblica. L'Accademia, secondo le sue parole, "propriamente detta", diventava un gruppo di maestri che potevano solo giudicare opere, promuovere iniziative artistiche, senza avere la possibilità di indirizzare la cultura artistica cittadina, mentre i docenti dell'Istituto si vedevano retrocessi in una ideale serie B, che rendeva l'insegnamento accademico di livello poco più che elementare. Per questo la

37 AABAFi, f. 61 (1872), ins. 19.

38 AABAFi, *ivi*, ins. 32.

39 AABAFi, f. 63 (1874), ins. 1.

tensione fra il Collegio dei Professori ed il ministro salì di tono, per la temuta ingerenza del governo e la mancanza di libertà, e a poco servì l'opera di mediazione intrapresa da Aurelio Gotti, nominato commissario per l'applicazione del nuovo Statuto. Anche dopo la concessione di poter rivedere lo Statuto, la classe dei professori rimase compatta nell'ostilità ed alla seduta del 14 aprile 1874, di fronte al quesito se "si possa modificare utilmente lo statuto senza alterare il principio fondamentale di esso come richiede il Ministero" tutti risposero di no, con l'unica eccezione del Ciseri. Vennero apportate modifiche il 22 giugno dello stesso anno e nel dicembre del 1876 si registrò alla Corte dei Conti un nuovo Statuto, con poche modifiche, che non potevano soddisfare gli Accademici fiorentini.

Nel frattempo la burocrazia avanzava, si richiedevano con insistenza inventari, registri, disattesi o consegnati con grandissimi ritardi, e, dalle carte, si avverte il precipitare di una situazione ormai gestita completamente da Roma, che aveva "scippato" a Firenze le redini della più antica e gloriosa Accademia di Belle Arti. Con la fine di Firenze capitale tramontava definitivamente l'antica tradizione dell'insegnamento delle botteghe rinascimentali, difeso dal governo Ricasoli, e si affermava il concetto di scuola statale, lontana dai riferimenti territoriali: le conseguenze di quel cambiamento sono la nostra eredità, forse, oggi, da rimettere in discussione.



fig. 1. Stefano Ricci, *Niccolò Maria Gaspero Paoletti*.
Firenze, Cappella Machiavelli-Salviati nella Basilica di Santa Croce.

LUIGI ZANGHERI

La Scuola di Architettura 1865-1870

La prima Scuola di architettura del mondo occidentale venne istituita dall'Accademia dell'Arte del Disegno. Nei 'capitoli e ordini' del gennaio 1563 fu scritto che un maestro avrebbe avuto "cura d'insegnare a i giovani" quel "che serve per gli architetti", e che docenti qualificati avrebbero "letto Euclide, Vetrurio, et l'altre matematiche" avendo come supporto didattico "disegni, piante di edifizii, e ingegni da fabbricare"¹. In un principato come quello mediceo i giovani più interessati ad apprendere l'architettura erano i paggi della corte, i rampolli delle famiglie toscane attratti dalla carriera militare, e gli aristocratici europei che avevano fatto di Firenze una tappa privilegiata nel loro viaggio d'istruzione in Italia.

Il successivo 13 novembre 1569, fu attivato l'insegnamento delle matematiche con una 'lezione di Euclide' tenuta da Giovan Antonio Cataldi. Dagli anni Ottanta, il corso di geometria descrittiva, finalizzato ai problemi della rappresentazione prospettica, venne affidato al matematico Ostilio Ricci, uno dei maestri di Galileo Galilei. Contemporaneamente, corsi di architettura civile e militare erano accolti nelle residenze concesse dai granduchi medicei ai loro architetti. Infatti Bernardo Buontalenti, nella sua abitazione di Via Maggio "tenne una scuola di tanti principi, signori, con tanta bella maniera in insegnare, che da lui uscì tanti valentuomini e tutti i principi erano sì valorosi nel disegno, che non era possibile ingannargli"². Ugualmente apprezzata fu la poco più tarda scuola di Giulio Parigi "eretta in casa sua nella quale leggeva Euclide, insegnava le meccaniche, prospettiva, architettura civile e militare, e un bello e nuovo modo di toccar di penna vaghissimi paesi. Questa accademia non solamente era frequentata da 7 suoi figliuoli [...] e da tutta la nobiltà fiorentina, ma erasi già fatta così famosa per l'Europa, che venivano apposta principi e gran cavalieri

1 *Gli statuti dell'Accademia del Disegno*, a cura di F. Adorno e L. Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, p. 12, capitolo XXXI del gennaio 1563.

2 F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, (1681-1728), ristampa anastatica dell'edizione Baldinucci-Ranalli (1845-1847) con una nota critica di P. Barocchi e indice analitico di A. Boschetto, 7 voll., Firenze, SPES, 1974-1975, VII, 1975, p. 15.

italiani e ultramontani, e si stanziavano nella nostra città solamente per frequentarla, e per apprenderne quelle nobili scienze e discipline”³.

Dal 1639, la pubblica “lezione delle matematiche già solite leggersi nello Studio fiorentino” fu portata all’Accademia del Disegno con l’obbligo che vi “possa intervenire ciascheduno, ancorché non descritto”, e che “il lettore di essa” fosse “tenuto a leggere gli elementi di Euclide, e poco a poco congiuntamente o alternativamente una lezione di prospettiva, o di meccaniche, o d’altra geometria pratica”⁴. L’associazione dello studio delle matematiche a quello dell’architettura, a partire dal 1639, fu reso possibile dalle notevoli capacità scientifiche e tecniche dimostrate dagli architetti Giovanni Coccapani, Baccio del Bianco, Vincenzo Viviani, Bernardino Ciurini, Michele Ciocchi e Niccolò Maria Gaspero Paoletti. Il Coccapani, lettore della pubblica cattedra di matematiche, era capace di insegnare “gli elementi d’Euclide: la pratica del compasso: geometria, e sua teorica e pratica: il modo di misurare le distanze, profonditati e altezze, alle quali non si possa giugnere in persona: prospettiva: voltamento de’ corpi e loro spiegature: livellare in più modi, per condurre acque al comodo di diverse operazioni: architettura civile, co’ i suoi ordini distinti, posti a’ convenienti luoghi: misurare colla vista dentro e fuori del proposto luogo: fortificazione, sue difese, offese e ripari, coll’uso della calibra: levar di piante da presso e da lontano, dentro e fuori del primo sito; l’uso degli strumenti matematici, geometrici, aritmetici e sferici: sfera e geografia: meccaniche e loro forza: operazione praticabile della bussola, carta da navigare, astrolabio e balestriglia: il modo di ridurre diverse misure in una sola nota misura: la regola per trasportare con giusta simetria ogni figura di piccola in grande, e di grande in piccola: facilità e sicurezza di ritrarre per appunto qualsiasi cosa in ciascheduna distanza, postasi in qualsisia luogo a comoda vista del riguardante”⁵.

Successivamente, l’insegnamento di Vincenzo Viviani fu molto apprezzato perché approfondì i primi studi sulla resistenza dei materiali pubblicati da Galileo Galilei nel 1638 col trattato di meccanica *Discorsi e dimostrazio-*

3 *Ivi*, IV, 1974, p. 141. Relativi all’attività didattica di Giulio Parigi la Biblioteca Nazionale di Parigi conserva i Mss. It. 468 e 1292.

4 ASFi, [Archivio di Stato di Firenze], *Accademia del Disegno*, f. 156, c. 23, cfr: Z. Wązbiński, *L’Accademia medicea del Disegno. Idea e Istituzione*, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, II, p. 495.

5 F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua cit.*, IV, 1974, p. 409.

ni matematiche intorno a due nuove scienze. Una circostanza che porterebbe a credere che i primi lineamenti della scienza delle costruzioni intuì dalle teorie galileiane riguardanti la resistenza a flessione, a trazione e a compressione, ovvero le principali sollecitazioni sugli elementi costruttivi in campo plastico, siano stati illustrati dal Viviani a Firenze nell'ambito del suo insegnamento accademico. Inoltre è da ricordare che il Viviani era responsabile dell'ufficio tecnico dei Capitani di Parte Guelfa, la magistratura che sovrintendeva ai lavori pubblici del granducato, dove fece sua la regola che i candidati al ruolo di architetto fossero obbligati a sostenere un difficile esame dimostrativo della loro buona conoscenza delle 'teoriche' apprese nell'Accademia⁶. Un esame a cui fu sottoposto anche il Paoletti quando concorse, nel 1766, al posto di maestro dell'Accademia e che venne superato solo con la soluzione di un problema geometrico molto impegnativo ideato dal matematico, astronomo e idraulico Tommaso Perelli⁷.

L'Accademia del Disegno, riformata da Pietro Leopoldo in Accademia delle Belle Arti nel 1784, mantenne la Scuola di architettura assieme a quelle di pittura e di scultura. La nuova Accademia fu aperta a tutti gratuitamente, e fondò l'avanzamento scolastico sui premi e sullo spirito di emulazione. L'esigenza di conciliare l'arte con l'utile fu particolarmente sentita per la scuola di architettura, dove nel nuovo statuto si prevedeva che le lezioni sarebbero state tenute "tre volte la settimana, la domenica di sola agrimensura per dar comodo alla gente di campagna, e due altri giorni la settimana da fissarsi dal presidente dell'accademia, per la geometria lineare, e per l'architettura civile"⁸. Questa Scuola aprì i corsi con l'insegnamento a 16 giovani. Appena sette anni più tardi, nel 1791, gli statuti vennero integrati con norme che accordavano concorsi triennali con la pubblica e periodica esposizione degli elaborati prodotti dagli allievi⁹.

6 Cfr. G.B. Nelli, *Discorsi di architettura*, Firenze, Eredi Paperini, 1753, p. 48: "fu giudiciosissima, e importantissima la proposizione del Sig. Senatore Poltri Soprassindaco de' Nove, il quale con mente veramente amorevole alla Repubblica, attesi i grandissimi sconcerti, che derivavano dall'imperizia degl'ingegneri, pensò, e propose, che tutti dovessero essere da persone dotte, e sperimentate rigorosamente esaminati, e secondo l'esito dell'esame dovesse prendersi il regolamento per impiegargli".

7 V. Follini, *Elogio di Niccolò Maria Gaspero Paoletti architetto fiorentino*, Firenze, Stamperia del Giglio, 1813, p. 8. Per il Perelli cfr. [L. Pignotti], *Elogio di Tommaso Perelli professore d'astronomia nell'Università di Pisa*, Pisa, Francesco Pieraccini, 1784.

8 Cfr. il capitolo XX in *Gli statuti dell'Accademia del Disegno* cit., p. 82.

9 Cfr. L. Zangheri, *La scuola di architettura all'Accademia delle Belle Arti di Firenze in età lorenesa*, in *L'architettura nelle accademie riformate: insegnamento, dibattito*

Dopo nuovi statuti adottati durante il Regno d'Etruria nel 1807¹⁰, sei anni più tardi, l'Accademia venne ancora riformata in base agli ordinamenti scolastici napoleonici. Alla Scuola di architettura fu concesso un pensionato a Roma ogni quattro anni¹¹. Gli statuti del 1813 rimasero in vigore fino all'inizio degli anni Quaranta, a parte una disposizione del 1832 relativa all'insegnamento dell'ornato e della prospettiva¹². Con questo ordinamento la Scuola di architettura veniva formata da quattro classi: la prima per gli architetti, la seconda per gli ingegneri, la terza per gli agrimensori, la quarta per i 'figuristi, gli ornatisti, e gli artigiani'. Alla prima classe venivano iscritti otto allievi per un periodo di sei anni, gli ingegneri non dovevano superare il numero di venti e avevano corsi per cinque anni, gli agrimensori potevano iscriversi in numero di dieci per trimestre e rimanevano impegnati per tre anni, nella quarta classe il numero delle ammissioni erano indeterminate, e i corsi erano organizzati in due anni per gli artigiani e in quattro mesi per i pittori, gli ornatisti e gli scenografi. Il passaggio agli anni superiori era subordinato al superamento dell'esame di diverse materie comprese le lingue straniere, la geometria, l'algebra, la meccanica, l'idrodinamica, ecc.

Nel 1853, si ebbe l'ultimo ordinamento lorenese della Scuola di architettura nuovamente suddivisa nelle "classi degli elementi, dei geometri agrimensori, degli ingegneri architetti, dei dottorati in scienze". Quest'ultima era riservata ai diplomati presso l'Università di Pisa. La "classe degli elementi" aveva due sezioni, la prima detta "degli elementi elementari" che comprendeva studi sulla geometria pratica, il corso del Vignola, la pratica delle proiezioni rette, la pratica del metodo delle ombre, gli esercizi elementari sul chiaroscuro, la copia del disegno di alcune pregevoli parti e di fabbriche architettoniche, oltre alle matematiche pure con la geometria, l'algebra e la trigonometria. Chi avesse "compiuto con lode il corso degli elementi inferiori" era ammesso alla "sezione degli elementi superiori" che lo impegnava nella riproduzione delle opere di monumenti classici,

culturale, interventi pubblici, a cura di G. Ricci, Milano, Guerini, 1992, pp. 327-352; Id., *L'insegnamento dell'architettura nella Toscana dell'Ottocento*, in M. Cozzi, F. Nuti, L. Zangheri, *Edilizia in Toscana dal Granducato allo stato unitario*, Firenze, Edifir, 1992, pp. 71-98.

10 *Gli statuti dell'Accademia del Disegno* cit., pp. 88-101.

11 *Ivi*, pp. 105-128.

12 AAAD [Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno], *Libro 2° degli Atti della Prima Classe dell'I. e R. Accademia di Belle Arti di Firenze*, (1828-1839), c. 156.

antichi e di quelli del XV e XVI secolo, nella misurazione dal vero dei monumenti e nella continuazione degli esercizi di chiaroscuro applicato ai monumenti medesimi, nella geometria descrittiva delle Scuole di matematiche applicate, e nella frequenza della Scuola di ornato. Alla “classe dei geometri agrimensori” erano iscritti gli allievi che avevano superato il “corso degli elementi inferiori”, e che si sarebbero esercitati in studi di disegno topografico, nel “maneggio degli strumenti geodetici” e nell’affrontare “esercizi di elementare composizione e di costruzione architettonica”. Alla “classe degli ingegneri architetti” erano previsti per gli ingegneri lo studio dell’applicazione della geometria descrittiva alle ombre, al taglio delle pietre, con gli esercizi di elementare composizione e costruzione architettonica, la riproduzione di calcoli, profili e disegni di opere classiche, il disegno delle macchine. Invece gli architetti dovevano apprendere la parte estetica e decorativa dell’arte, ogni ramo della composizione architettonica, la riproduzione e l’analisi dei monumenti antichi e moderni che formavano la storia dell’architettura, e dovevano seguire i corsi della scuola di ornato, gli studi della prospettiva e le meccaniche applicate. Nell’ultima classe, quella “dei dottorati in scienze”, gli iscritti venivano “diretti secondo il grado d’individuale capacità in Arte, colla quale essi dottori si presentano all’Accademia”¹³.

Gli allievi della Scuola di architettura erano ammessi ai concorsi annuali di emulazione della “classe degli elementi superiori” per la copia di un monumento dal vero; gli ingegneri ai concorsi per il disegno di macchine e costruzione, e gli architetti per il bozzetto di invenzione. I concorrenti ai premi maggiori invece erano scelti dal maestro in base al loro profitto scolastico. La Scuola di architettura era aperta dalle ore 9 alle ore 14 dal 25 novembre (inizio dell’anno accademico) fino a tutto il mese di marzo; dalle ore 9 alle ore 15 nei mesi rimanenti. I giovani ammessi alla “classe degli elementi inferiori” frequentavano la scuola solo tre giorni la settimana in ore determinate e, periodicamente, avevano la revisione di quanto elaborato a casa. Se ‘approvati’ ricevevano un posto fisso alla scuola.

Una nota ministeriale del 17 novembre 1856 sospese ogni insegnamento delle matematiche applicate obbligando la Scuola di architettura a dedicarsi “unicamente alla parte artistica o estetica di detta arte, così negli studi

13 AAAD, *Protocollo dei regolamenti vigenti nella Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze*, cc. 97-102.

elementari come in quelli superiori”¹⁴. Inoltre, dal 1857, fu privata della classe dei geometri agrimensori che venne trasferita all’Istituto Tecnico Toscano¹⁵. Fece seguito nell’Italia da poco unita lo statuto del 14 gennaio 1860, che propose un generico corso di studi limitandolo alla sola “parte elementare dell’arte” ma, allo stesso tempo, che prevedeva un insegnamento superiore “dato liberamente negli studi degli artisti, ad alcuni dei quali il Governo” avrebbe somministrato “locali capaci di ricevere i giovani che li prescelgano a maestri”¹⁶. In conseguenza di ciò il Governo nominò Gaetano Baccani, Emilio De Fabris, Mariano Falcini e Niccolò Matas professori dell’insegnamento superiore¹⁷.

Nel successivo Regolamento del 31 agosto 1861, la Scuola di architettura fu destinata al solo insegnamento della “parte estetica dell’arte” con gli studi detti della classe inferiore e gli studi della classe superiore: “gli studi della classe inferiore sono sufficienti per acquistare le cognizioni artistiche che necessitano agli Ingegneri ed ai Geometri agrimensori, e comprendono il seguito degli esercizi nel disegno architettonico già iniziato nelle scuole tecniche, la misurazione dei monumenti dal vero, i primi elementi della semplice composizione architettonica. Gli esercizi della classe superiore sono diretti a dare solido fondamento agli studi estetici dell’architetto, e a prepararlo per ben profittare dell’insegnamento superiore. A tale effetto si ammaestrano i giovani di questa classe nell’analisi comparativa dei periodi più importanti dell’arte, e si spingono molto innanzi nella pratica della composizione monumentale. Il requisito che si richiede per ottenere l’ammissione alla classe inferiore si è quello di aver compiuto il corso di studi che si fa nell’Istituto Tecnico per la sezione dei Geometri agrimensori, esclusa l’agraria [...]. L’ammissione alla classe superiore si ottiene da quei giovani che oltre all’aver compiuto con lode il corso della classe inferiore, hanno altresì atteso allo studio del disegno di figura che si fa nella classe

14 *Ivi*, c. 118.

15 *Gli statuti dell’Accademia del Disegno* cit., pp. 129-130.

16 *Ivi*, p. 151.

17 AABAFi, f. 49B (1860), ins. 94. Il 7 maggio 1861, Mariano Falcini aveva cinque allievi, due erano col De Fabris, uno era con Baccani e nessuno dal Matas, cfr. AABAFi, f.50A (1861), ins. 21. Nel 1871, alla richiesta del Ministero di chi fossero i maestri addetti all’insegnamento superiore fu risposto che Niccolò Matas era inabile per la salute compromessa, Mariano Falcini godeva di un’indennità per uno studio esterno, Emilio De Fabris aveva il proprio studio nell’Accademia, mentre Gaetano Baccani era defunto, cfr. AABAFi, f.60 (1871), ins. 74. Ringrazio Francesca Petrucci per avermi segnalato i documenti appartenenti all’AABAFi.

dei tavolini, e che sono sufficientemente esercitati negli studi elementari dell'ornato monumentale¹⁸. Gli allievi che godevano di una pensione in quanto vincitori dei concorsi annuali dovevano “far noto alla Presidenza dell'Accademia il nome del Professore che essi avevano scelto a maestro, fra quelli nominati dal Governo per l'insegnamento superiore”. Invece i maestri vennero impegnati a trasmettere semestralmente note sulla assiduità, disposizioni e profitto degli allievi che, poi, avrebbero dovuto essere “rassegnate al superiore Governo”. Analoghi periodici controlli furono anche previsti per i vincitori ai posti di studio fuori di Toscana. Costoro nel primo anno dovevano trasferirsi a Roma, nel secondo anno potevano risiedere a Roma, a Pompei o in Sicilia, nel terzo anno a Venezia o nelle Provincie Lombarde e, in questo triennio, godevano di una indennità di £ 600 per l'esecuzione dei disegni, l'alloggio e i trasferimenti¹⁹.

Alla Scuola di architettura erano riservati diversi vani al primo piano della sede in piazza San Marco. Ogni locale presentava “bellissimi disegni [che dovevano servire] a formare il buon gusto negli studenti della più necessaria tra le belle Arti”²⁰. Dopo la sala d'ingresso con alle pareti 180 disegni di carattere didattico si trovava la cosiddetta ‘galleria’ con altri 279 disegni che documentavano i premi ai concorsi annuali, triennali e per il pensionato a Roma. Seguiva una terza stanza con 21 pezzi, la ‘stanza delle lezioni’ con 91 disegni, la stanza detta ‘degli strumenti’ con 167 disegni, la ‘stanza del maestro’ con 34 disegni, il suo spogliatoio con 20 disegni e la ‘stanza del sottomaestro’ con altri 30 disegni²¹. Nella ‘stanza del maestro’ facevano bella mostra di sé i disegni della facciata della villa del Poggio Imperiale di Niccolò Maria Gaspero Paoletti e di un vauxhall di Giuseppe Manetti. Assieme a questi erano presenti altri elaborati di Giuseppe Martelli, Francesco Leoni, Giuseppe Puini e Angelo Pierallini relativi ai premi

18 Cfr. il “Regio Decreto che approva il Regolamento dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze” emanato il 31 agosto 1861 e pubblicato il successivo 17 settembre in *Raccolta Ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia. Parte Supplementare. Volume Primo. Anno 1861, dal n. 1 al 254*, Torino, Stamperia Reale, 1861, pp. 99-100, artt. 11-14.

19 *Ivi*, pp. 111, 120-122.

20 C. Colzi, *Descrizione dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze*, Firenze, Carli, 1817, p. 16.

21 L. Zangheri, *Le raccolte dei disegni di architettura nelle accademie fiorentine*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 15-18 febbraio 1988), a cura di P. Carpeggiani e L. Patetta, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 39-44.

triennali e di Stefano Minnucci per il pensionato a Roma²².

Nella prima metà del secolo XIX°, titolari dell'insegnamento di architettura furono Niccolò Maria Gaspero Paoletti (1766-1808)²³, Giuseppe Manetti (1808-1814), Giuseppe Del Rosso (1814-1825) e Giuseppe Vannini (1825-1849). Il Vannini fu messo a riposo perché compromesso nei moti risorgimentali, e il suo posto fu assegnato a Emilio De Fabris che, dal 1845, aveva coperto il ruolo di maestro di prospettiva. Il De Fabris come maestro di architettura, dal 1850 al 1874, rispettò la tradizione di un insegnamento tecnico-artistico fino all'Unità d'Italia per, poi, lasciarsi sedurre dall'idea della formazione di architetti-artisti. Per lui l'architettura si doveva studiare "come arte, nella sua storia e nelle sue diverse applicazioni; aiutata dalle scienze affini, ma non soffocata, come accade oggi che tutto è scienza applicata, e il bello si sacrifica all'utile, né all'ingegno umano si chiede altro, che di aumentare i comodi e i godimenti della vita"²⁴. Come maestro di architettura si avvale degli 'aiuti' Cesare Fortini dal 1851 al 1855, Vincenzo Micheli dal 1856 al 1865, Luigi Neroni dal 1860 al 1862, Giovanni Turchi dal 1862 al 1863, Raffaello Martini dal 1863 al 1872, Pietro Tincolini dal 1865 al 1874 e Luigi Del Moro dal 1867 al 1874²⁵.

La documentazione disponibile ci informa che gli iscritti alla Scuola di architettura furono in n. 18 nell'anno accademico 1860-61 (di questi n. 5 provenienti dall'Istituto Tecnico e n. 8 laureati in ingegneria a Pisa), n. 22 nel 1861-62 (n. 7 dell'Istituto Tecnico); n. 20 nel 1862-63 (n. 3 dell'Istituto Tecnico e n. 10 laureati); n. 20 nel 1863-64; n. 32 nel 1864-65; n. 30 nel 1865-66 (n. 8 dell'Istituto Tecnico, n. 13 frequentanti e n. 8 non frequentanti); n. 40 nel 1866-67 (n. 10 dell'Istituto Tecnico, n. 13 frequentanti e n. 16 non frequentanti); n. 38 nel 1867-68 (n. 10 dell'Istituto Tecnico, n. 16 frequentanti e n. 22 non frequentanti); n. 47 del 1868-69 (n. 15 dell'Istituto Tecnico, n. 12 frequentanti e n. 20 non frequentanti)²⁶.

22 L'inventario della Scuola di Architettura iniziò nel 1848 con 840 esemplari e terminò nel 1871 con 1086 esemplari cfr. AABAFi, *Inventari, Inventario dei disegni nei locali di S. Matteo e di S. Caterina*, cc. 111-112.

23 Ringrazio Carlo Sisi per la segnalazione del monumento funebre del Paoletti scolpito da Stefano Ricci e conservato nella cappella Machiavelli-Salviati della basilica di Santa Croce.

24 M. Tabarrini, *Onori resi all'architetto De Fabris*, in *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze*, Firenze, Le Monnier, 1887, p. 71.

25 AABAFi, f. 51 (1862), ins. 66; f. 52 A (1863), ins. 49; f. 54 (1865), ins. 51; f. 56 (1867), inss. 50, 87; f.57 (1868), ins. 45; f. 60 (1871), ins. 54.

26 Cfr. AAAD, *Ruolo degli alunni (1804-1869), per annum*; AABAFi, f. 51 (1862),

Nella Scuola di architettura, tra il 1865 e il 1870, si distinse come 'eccellente' Luigi Del Moro; mentre si segnarono 'bravi per il profitto, l'intelligenza e la buona volontà' Tomaso Agostini, Paolo Bertelli, Pietro Berti, Torquato Del Lungo, Giuseppe Frilli, Luigi Fusi, Enrico Mazzanti, Riccardo Mazzanti, Luigi Moreni; 'svogliati per il mediocre o poco profitto e poca capacità' Gaetano Bencini, Torquato Del Lungo; 'per le lunghe assenze dovute a malattia' Luigi Bani, Vito Bartolini, Luigi Fusi e Luigi Moreni; 'per la condotta non lodevole, per essere rumorosi e autori di litigi' Gaetano Bencini e Carlo Frullini.

Gli allievi della Scuola del De Fabris più noti furono:

Giuseppe Boccini (1840-1900), nel 1865 vincitore del concorso triennale. Nel 1898, venne eletto architetto dell'Opera del Duomo di Firenze ma fu anche consigliere e deputato provinciale. Autore di numerose cappelle funebri nei cimiteri fiorentini, restaurò palazzo Grifoni in piazza SS. Annunziata, e costruì le ville Franchetti a Città di Castello e a Piediluco.

Luigi Buonamici (1842-1916), nel 1864 vinse un premio semestrale. Divenne ingegnere capo della Società Inglese di Costruzioni. Autore dell'edificio oggi della Rinascente in piazza della Repubblica, costruì il palazzo Parkenstein e Talleyrand sul lungarno a Firenze.

Pietro Cantini (1847-1929), nel 1880 si trasferì a Bogotá negli Stati Uniti di Colombia dove costruì il Capitolio Nacional de Colombia, il Teatro Cristóbal Colón, il Tempio del Libertor Bolívar, l'Ospedale di San José, poi dichiarati monumenti nazionali, e ancora il palazzo municipale di Suesca e l'ospedale di Nemocón. Eletto professore di architettura nell'Università Nazionale di Colombia vi fondò la Scuola di Architettura integrata nella Scuola di Belle Arti di Bogotá.

Luigi Del Moro (1845-1897), nel 1865 vinse il concorso semestrale, nel 1871 il premio triennale. Architetto capo della Commissione regionale per la conservazione dei monumenti, divenne architetto dell'opera di Santa Croce. Fu esecutore testamentario del De Fabris con Cesare Fortini, e presidente dell'Opera di Santa Maria del Fiore. Autore del museo dell'Opera del Duomo, ultimò la facciata del duomo iniziata dal De Fabris. Autore del vestibolo e di una nuova scala a Palazzo Pitti, diresse numerosi restauri in tutta la Toscana. Vinse il Premio Martelli nel 1891.

ins. 43; f. 52 A (1863), inss. 49, 51.

Cesare Fortini (morto nel 1894), dal 1859 divenne maestro di architettura elementare all'Istituto Tecnico. Fu esecutore testamentario di Emilio De Fabris con Luigi Del Moro.

Raffaello Martini (morto nel 1883), dal 1877 assunse il ruolo di 'aggiunto stabile al Professore di Geometria, Prospettiva e Architettura'.

Riccardo Mazzanti (1850-1910), presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno dal 1900 al 1909, fu presidente anche dell'Opera di Santa Maria del Fiore e del Pio istituto de' Bardi. Consigliere del Comune di Firenze, venne eletto nella Commissione per la conservazione dei monumenti della Provincia di Firenze e nel Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti. Vinse il Premio Martelli nel 1886 e 1901.

Vincenzo Micheli (1833-1905), nel 1854 vinse il concorso del bozzetto d'invenzione, nel 1888 divenne docente all'Accademia di geometria, prospettiva e architettura e, nel 1894, ne fu eletto direttore. Fu commissario a Torino sulla stabilità della Mole Antonelliana e nella giuria di molti concorsi. Progettò l'arcone di piazza della Repubblica, l'Hotel Savoia, il portico del Gambrinus, e il piano di risanamento del centro di Firenze. Nel 1896, vinse il Premio Martelli.

Luigi Neroni (morto nel 1862), nel 1853 fu premiato per la copia di porzione di edificio, nel 1854 per la meccanica applicata, nel 1855 per un bozzetto d'invenzione, nel 1858 vinse il concorso maggiore con il "progetto di un cimitero per una città di centomila abitanti".

Giovanni Pini, promosse nel 1876 la costituzione del Collegio degli architetti e ingegneri di Firenze e, nello stesso anno, fu segretario generale al secondo Congresso degli architetti e ingegneri italiani. Si occupò di ferrovie.

Giacomo Roster (1837-1905), nel 1865 vinse il concorso per un disegno topografico. Realizzò la serra del Giardino dell'Orticoltura e il Giardino Tivoli nel viale dei Colli.

Pietro Tincolini, nel 1863 e nel 1864 fu vincitore del concorso semestrale e nel 1868 del concorso triennale. Nel 1878 divenne maestro di architettura all'Accademia di Bologna dove rimase fino al 1896. E' l'autore del santuario salesiano della Sacra Famiglia a Firenze.

Giovanni Turchi (morto nel 1866), nel 1851 vinse il pensionato per Roma e Venezia.

Alla scuola di Emilio De Fabris si deve fare riferimento anche per la pubblicazione di numerosi volumi e di periodici, i quali presentarono uno straordinario panorama dell'architettura del passato e coeva, proprio quan-

do si stava cercando di delineare uno 'stile' celebrativo dell'Unità:

Torquato Del Lungo, pubblicò con **Enrico e Riccardo Mazzanti**, la *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze*, 1876.

Corinto Corinti, Riccardo Mazzanti, Giacomo Roster con **Enrico Bartoli** pubblicarono i *Ricordi di Architettura* negli anni 1878-1900, dove presentarono i loro lavori assieme a quelli di altri allievi del De Fabris come Pietro Berti, Corinto Corinti, Emilio De Fabris, Torquato Del Lungo, Luigi Del Moro, Pasquale Faldi, Riccardo Mazzanti, Luigi Moreni, Niccolò Niccolai, Tito Salari.

Da notare infine che l'Accademia di Belle Arti, terminati gli studi nella Scuola di architettura e superato un apposito esame, rilasciava agli allievi la 'licenza di professore di disegno architettonico' che consentiva la professione di architetto. Nel 1872, con il primo congresso degli ingegneri e architetti italiani tenuto a Milano, a tutela della professione di ingegnere e architetto venne auspicata la formazione in ogni provincia di appositi Collegi²⁷. Per questo motivo, nel 1876, su iniziativa di Ubaldino Peruzzi laureato in ingegneria e allora sindaco di Firenze, venne fondato il 'Collegio degli architetti e ingegneri in Firenze' con la funzione di magistratura della professione²⁸. L'Istituto nacque con lo scopo di contribuire al progresso scientifico, pratico, artistico, di tutto ciò che si riferiva alla vita professionale dell'architetto e dell'ingegnere.

Nel 1923, la formazione della figura dell'architetto passò alle facoltà universitarie, e la tutela del titolo e dell'esercizio professionale venne affidata al da poco istituito Ordine degli Architetti²⁹.

27 Cfr. *Primo Congresso degli Ingegneri ed Architetti Italiani in Milano, Atti*, Milano, Tipografia degli Ingegneri, 1873.

28 Cfr. *Secondo Congresso degli Architetti ed Ingegneri italiani in Firenze, Atti*, Firenze, Tipografia della Gazzetta d'Italia, 1876. Stando alla tesi di laurea di Agnese Acquadro *L'associazionismo degli architetti e degli ingegneri in Italia (1855-1908)*, discussa al Politecnico di Torino nel 2010, sembra che un primo Collegio degli Architetti ed Ingegneri di Firenze sia stato costituito il 18 dicembre 1855.

29 Cfr. Legge 24 giugno 1923, n. 1395, *Tutela del titolo e dell'esercizio professionale degli architetti e degli ingegneri*.

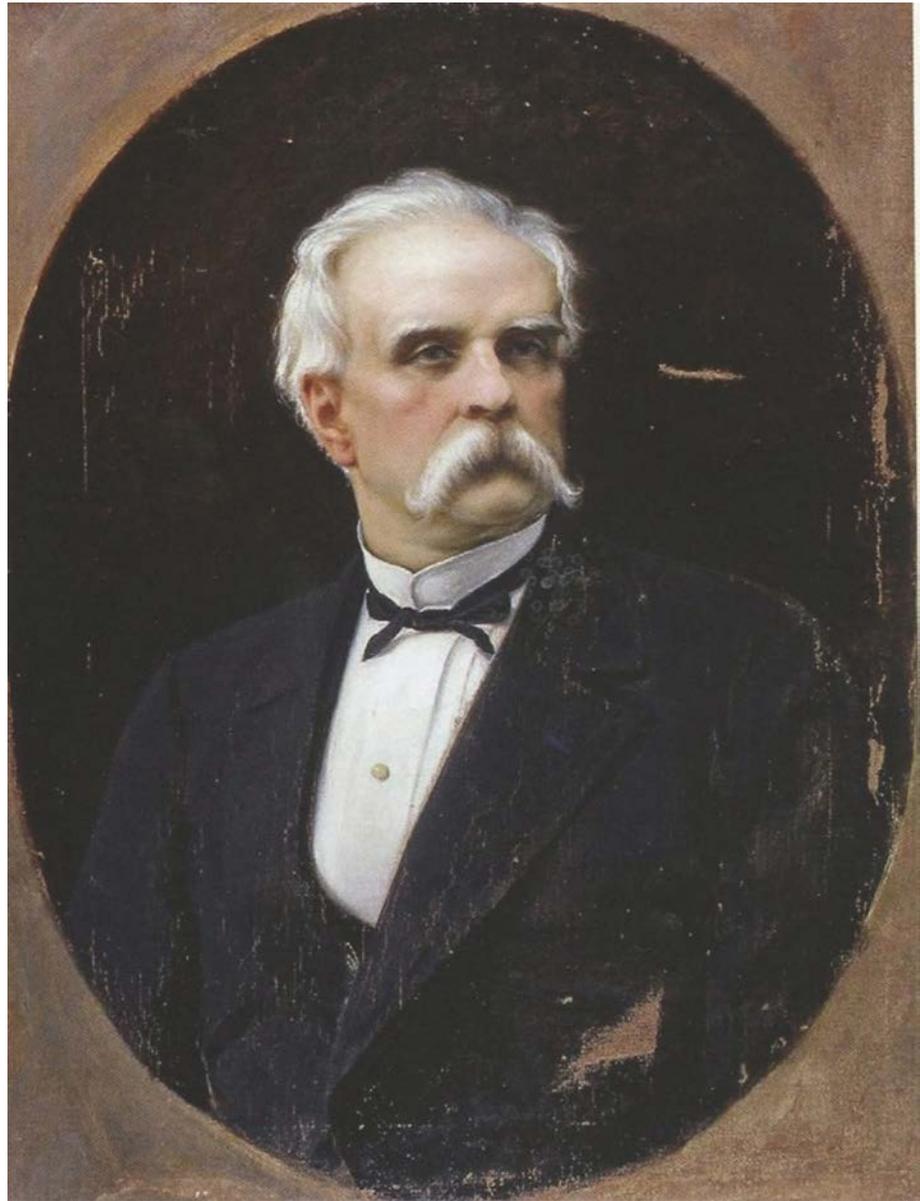


fig. 2. Egisto Sarri, *Emilio De Fabris*, 1899. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



fig. 3. Edoardo Gelli, *Luigi Del Moro*, 1897. Firenze, Accademia delle Arti del Disegno.



fig. 4. Federigo Andreotti, *Riccardo Mazzanti*, 1910 circa. Firenze, Accademia delle Arti del Disegno.

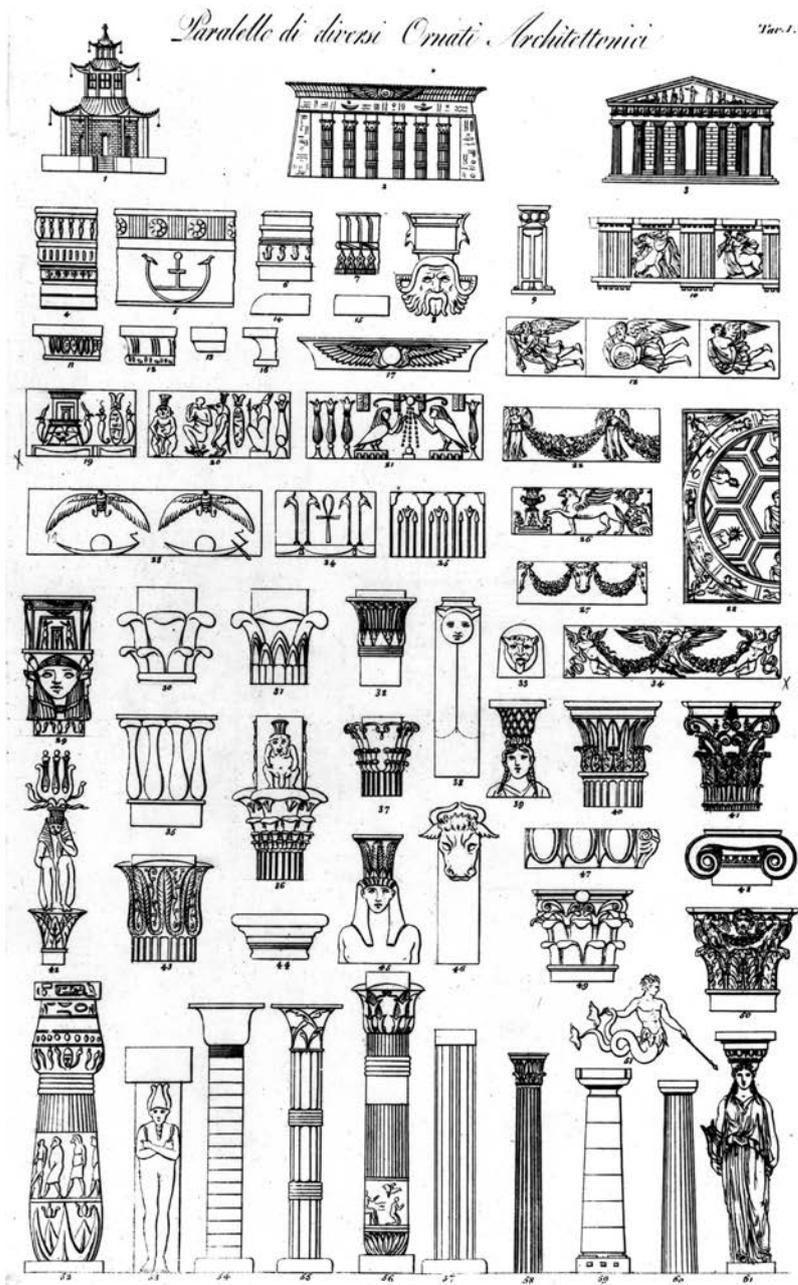


fig. 5. Giuseppe Manetti, *Parallelo di diversi Ornati Architettonici*.
 Da 'Studio degli Ordini di Architettura', 1808, tav. 1.

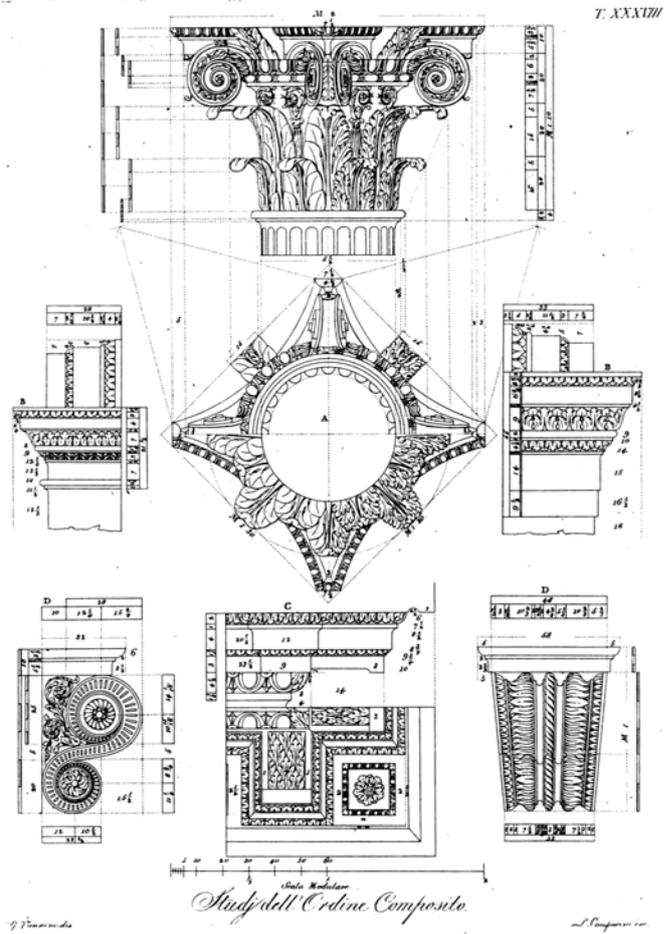


fig. 6. Giuseppe Vannini, *Studi dell'Ordine Composite*.
Da 'Atlante per servire agli elementi di architettura Civile', 1850, tav. XXXVIII.

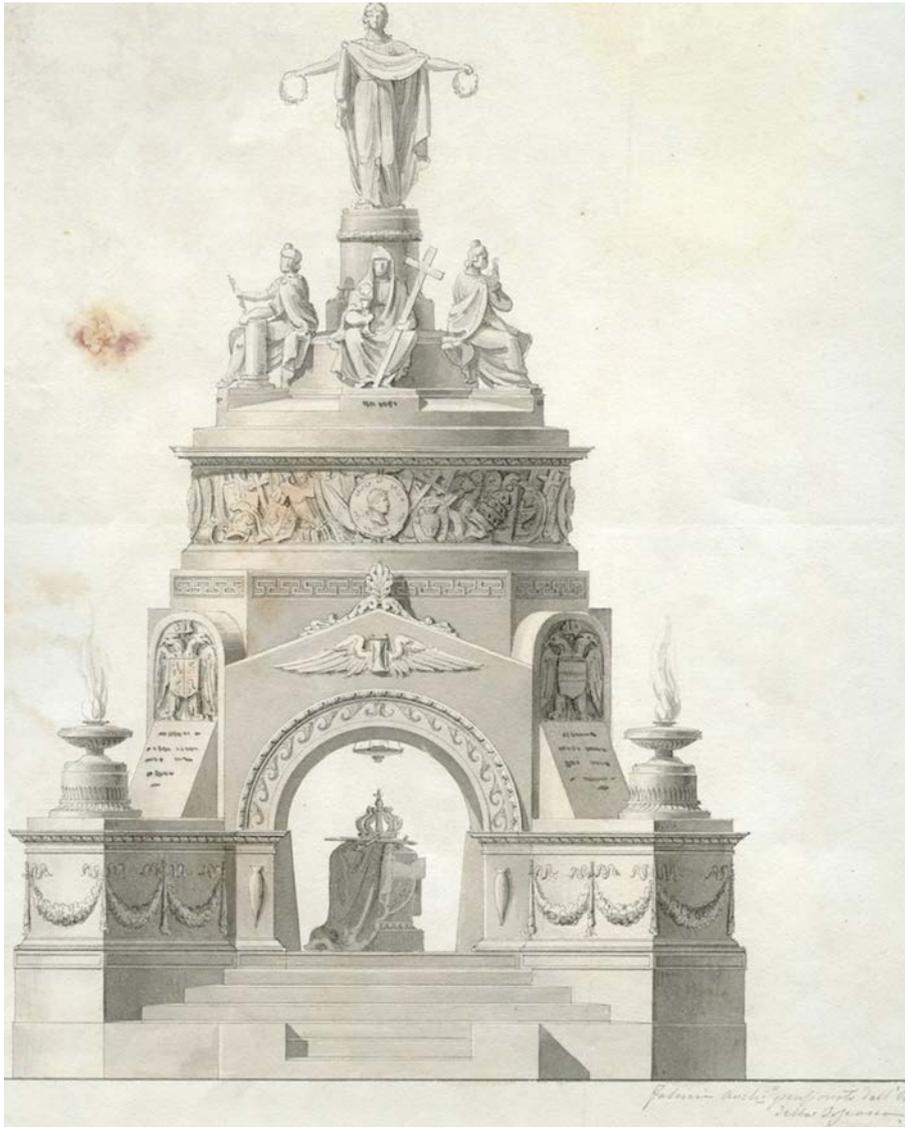


fig. 7. Mariano Falcini, *L'apparato per le esequie dell'imperatore Francesco II nella Chiesa di S. Giorgio Maggiore a Venezia*, 1835. Firenze, collezione privata.



fig. 8. Emilio De Fabris, *Fabbriche per la Barriera delle Cascine a Firenze*, particolare, 1859. Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, Fondo De Fabris, tav. 15.



fig. 9. Luigi Giorgi, *La facciata tricuspidata di Santa Maria del Fiore* progettata da Emilio De Fabris, 1876. Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, Medagliere n.8.

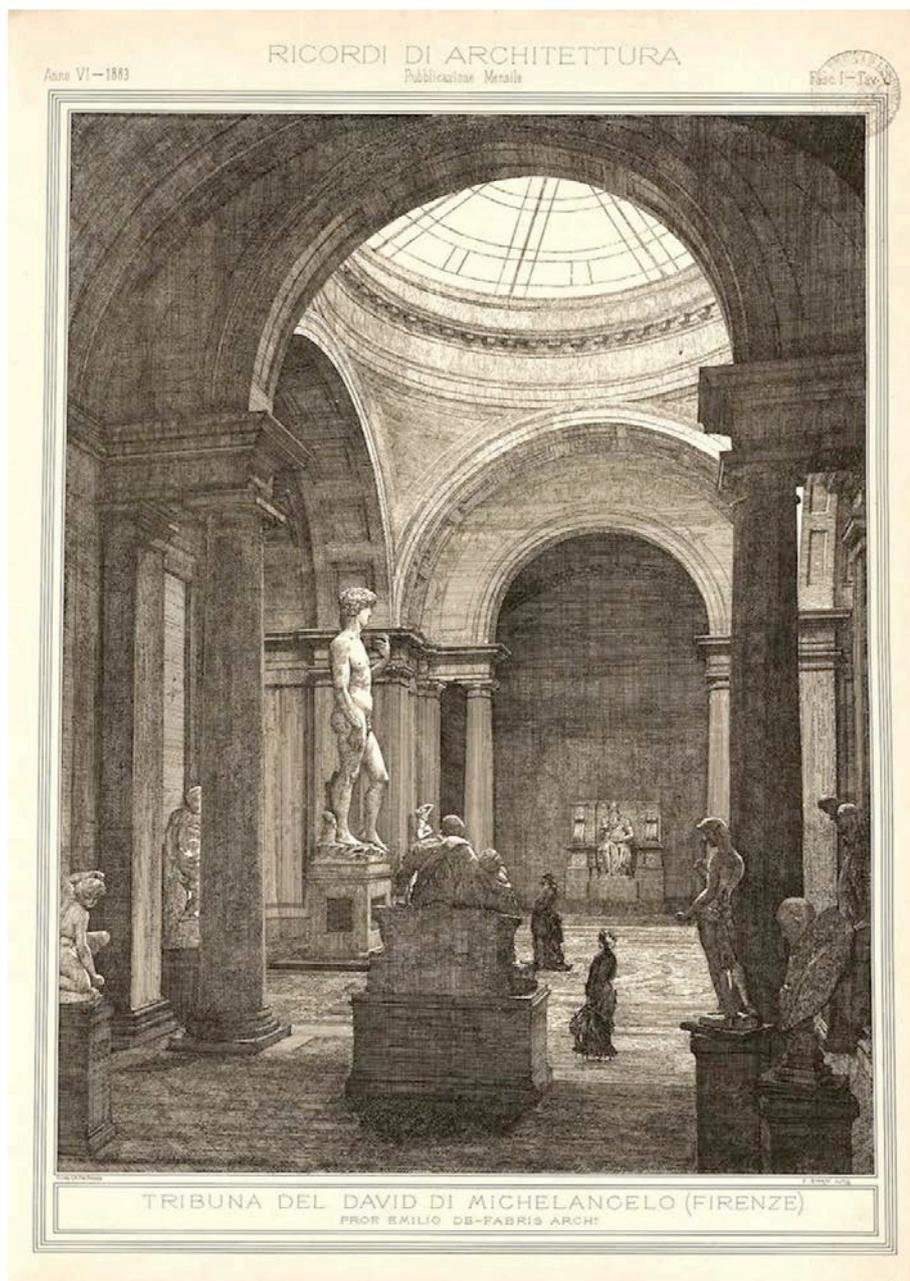


fig. 10. Emilio De Fabris,
La Tribuna del David di Michelangelo. Da 'Ricordi di Architettura', 1883, tav. VI.



fig. 11. Luigi Del Moro, *La Cappella De Witt al Cimitero di S. Miniato al Monte*.
Da 'Ricordi di Architettura', 1887, tav. IV.

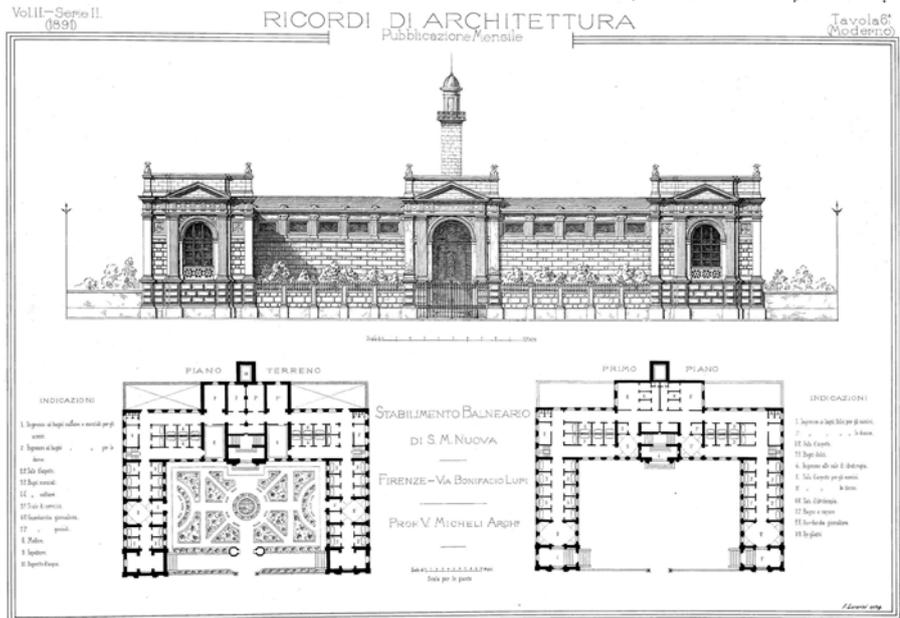


fig. 12. Vincenzo Micheli, *Stabilimento Balneario di S. M. Nuova in Via Bonifacio Lupi*. Da 'Ricordi di Architettura', 1891, tav. 6.

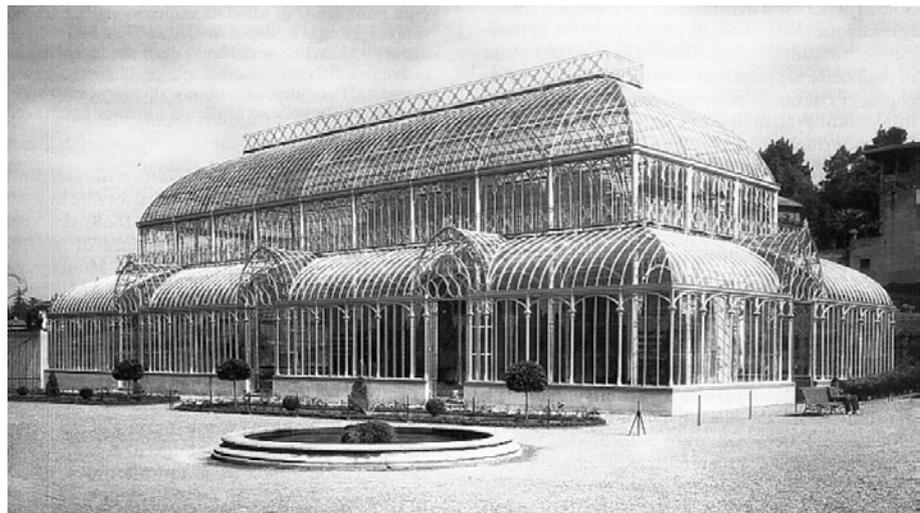
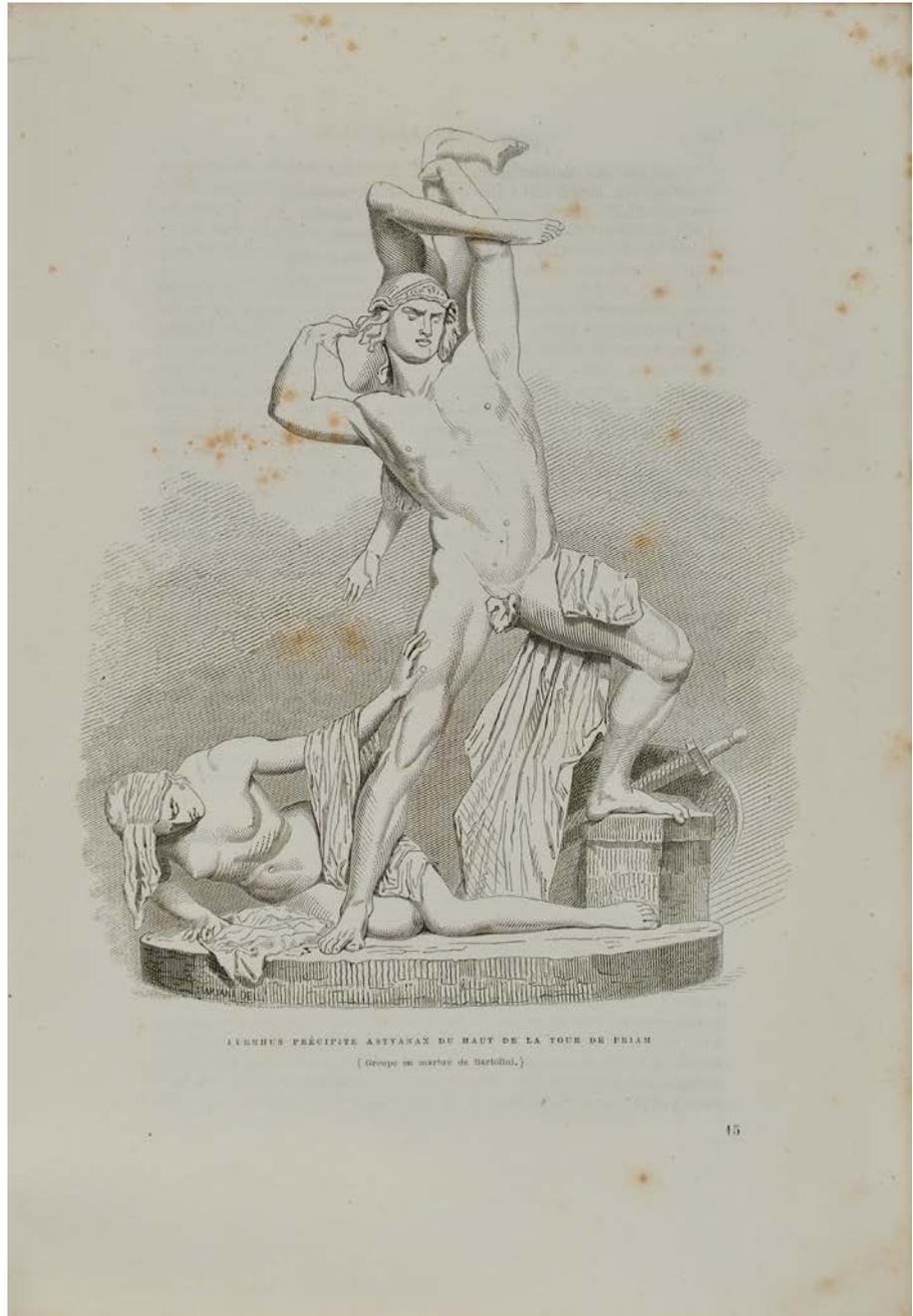


fig. 13. Giacomo Roster, *La serra tepidario nel Giardino dell'Orticultura a Firenze, 1878*.



fig. 14. Pietro Cantini, L'interno del Teatro Cristóbal Colón a Bogotá, 1892.



Lorenzo Bartolini, *Astianatte*. Da "Gazette des Beaux-Arts", 1859.

*Notizie su Paolo Emiliani Giudici, Camillo Jacopo Cavallucci
e gli insegnamenti teorici nell'Accademia di Belle Arti di Firenze 1860-1890*

Nel 1865, quando Firenze ospitò in via provvisoria il primo governo nazionale, nell'Accademia di Belle Arti era in atto un clima di revisione e di rinnovamento estetico e critico e anche un nuovo assetto educativo, introdotto con il decreto del 1° novembre 1859 da Bettino Ricasoli, presidente del Consiglio e da Cosimo Ridolfi, ministro della Pubblica Istruzione per il Governo della Toscana¹.

Lo Statuto di riordino, pubblicato il 14 marzo 1860 sul *Bullettino Ufficiale*, fu illustrato da Paolo Emiliani Giudici² nel giugno del 1861 sulla "Gazette des Beaux-Arts", nelle pagine dedicate alle *Correspondances particulières*³. Questi ricopriva la Cattedra di Mitologia ed Estetica e il ruolo

1 AABAFi [Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze], f. 49A (1860), ins. 75; *ivi*, f. 49B (1860), inss. 91, 92, 93, 98; *ivi*, f. 50 (1861), ins. 21: "Statuto e regolamento disciplinare"; L. Biagi, *L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, Firenze, Felice Le Monnier, MCXLI, pp. 108-119; E. Sartoni, *Gli Statuti tra Accademia del Disegno e Accademia di Belle Arti (1563-1873)*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B.W. Meijer e L. Zangheri, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 2015, I, pp. 98-103. Per altre interpretazioni della Riforma e i suoi esiti si veda il saggio di Francesca Petrucci in questo stesso volume.

2 Paolo Giudice (Mussomeli, 3 o 13 giugno 1812 - Hastings, 14 agosto 1872), nacque da Salvatore (il cui cognome poi fu mutato in Giudici) e da Antonia Cinquemani, una delle "onestissime" famiglie decadute con i moti del 1821. Destinato a restare nell'ordine domenicano dove aveva studiato, contro la sua volontà, lasciò la Sicilia incoraggiato anche da Annibale Emiliani di cui divenne l'erede e ne assunse il cognome; collaborò alla rivista "Tuscan Athenaeum" con Trollope e Garrow e fu stimato da Jules Michelet: V. De Castro, *Paolo Emiliani Giudici*, *Educatori Italiani - Galleria Nazionale del secolo XIX*, Milano e Torino, Amministrazione della Rivista Contemporanea, 1866; E. Scolarici, *Paolo Emiliani-Giudici. La vita e le opere. Con un'appendice di 160 lettere inedite brevi note e 6 incisioni*, Palermo, Libreria Editrice Ant. Trimarchi, 1917, v. I [il II° non fu edito]; L. Strappini, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani, 1993, 42, pp. 609-613. Numerosi gli studi sulla sua attività storica e letteraria.

3 P. Emiliani Giudici, *Correspondances particulières*, "Gazette des Beaux-Arts", III, 1861, 10, 5, pp. 305-309: pagine datate "Florence, 22 mai 1861". Giudici accompagnò

rilevante di segretario, offerto in passato a illustri uomini di lettere che avevano fatto la storia di queste Istituzioni e impostato la teorica dell'arte con le periodiche prolusioni⁴. La serietà dell'impegno di Emiliani Giudici sul piano educativo era pari al suo amor di patria. Laico e liberale, confidava nell'assunto foscoliano della storia delle lettere come inseparabilmente connessa alla storia civile e nella "volontà di esser vivi e incisivi nel proprio tempo", che fu anche di Giovan Battista Niccolini, nume tutelare delle discipline teoriche dell'Accademia fiorentina⁵. Perciò la riforma era un ten-

Charles Blanc, fondatore della rivista francese, nel suo soggiorno a Firenze durante la primavera del 1861; vedi, R. Cinà, *Paolo Emiliani Giudici corrispondente della "Gazette des Beaux-Arts" (1859-1862)*, "Annali di Critica d'Arte", III, 2007, pp. 149-174. Fondamentali sono, P. Emiliani Giudici, *Scritti sull'Arte in Sicilia*, a cura di P. Giudici e G. Giudici, Caltanissetta, Krinon, 1988. Sul suo pensiero estetico, I. Filippi, *Paolo Emiliani Giudici*, in *La cultura estetica in Sicilia fra Ottocento e Novecento*, a cura di L. Russo, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo - Studi e Ricerche", 1990, n. 18, pp. 53-77; D. Malignaggi, *Paolo Emiliani Giudici critico d'arte*, in *La polvere e la memoria. Due scrittori siciliani: Paolo Giudici e Paolo Emiliani Giudici*, atti del convegno (Mussomeli, 15-16 maggio 1998), a cura di M. Sacco Messineo, "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo - Studi e Ricerche", 2003, n. 36, pp. 179-192; R. Cinà, *Paolo Emiliani Giudici, pubblicista e conoscitore "di giudizio puro italiano"*, in *Paolo Emiliani Giudici «un'anima lealmente italiana» nel secondo centenario della nascita*, atti del convegno nazionale di studi (Mussomeli, 8-9 giugno 2012), a cura di A. Vitellaro, "Archivio Nisseno", VI, 2012, 10, pp. 64-75; Ead., «Sono ito come il cane dietro la traccia»: *Paolo Giudice e la connoisseurship a Palermo nella prima metà dell'Ottocento*, "TeCLA - Rivista di temi e di critica e letteratura artistica", 2012, n. 6, pp. 46-69.

4 Sull'argomento, meglio indagato per singole figure, F. Valli, *Storia dell'Arte in Accademia, prima della Riforma*, in *L'Accademia oltre l'Accademia*, atti del convegno (Firenze, 14-16 marzo 2007), a cura di G. Pozzi e G. Bindi, Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 2009, pp. 177-179; B.W. Meijer, *Gli storici dell'arte*, in *Accademia delle Arti del Disegno, Studi*, cit., I, pp. 237-247. Vedi i contributi in *Patrimoni da svelare per le arti del futuro*, atti del primo convegno di studi sulla salvaguardia dei beni culturali dell'Accademie di Belle Arti di Italia (Napoli, 13-15 giugno 2013), a cura di G. Cassese, Roma, Gangemi, 2016. Inoltre, M.G. Messina, *La storia dell'arte nell'Università*, in *L'Accademia oltre l'Accademia*, cit., pp. 181-182; D. Levi, *Affermazione di una figura professionale. La storia dell'arte fra tutela e insegnamento*, "Annali di Critica d'Arte", IX, 2013, 2, pp. 20, 22, 26.

5 Su Niccolini (San Giuliano, Pisa, 29 ottobre 1782 - Firenze, 20 settembre 1861) vedi oltre nel testo: R.P. Ciardi, *Giovan Battista Niccolini, segretario dell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Studi su Giovan Battista Niccolini*, atti del convegno (San Giuliano Terme, 16-18 settembre 1982), Pisa, Giardini, 1985, p. 24; sull'argomento, A. Di Giovanni, *La dimensione liberale nel pensiero e nella politica di Paolo Emiliani*

tativo di affrontare questioni fondanti per “un peuple qu’on peut appeler artiste par excellence”, dopo che il governo austriaco aveva soppresso alcune Accademie “par une sorte de coup d’État militaire”, innescato, scriveva Giudici, dagli scritti di Pietro Estense Selvatico (1803-1880), professore e Segretario dell’Accademia veneziana⁶, rivolti fino all’estremo quesito di mantenere in vita queste Istituzioni. In Toscana, nel suo “absolutisme paternel”, il Granduca “suspendit lui aussi” i corsi dell’Accademia, e Giudici evidenziò agli amici francesi e internazionali la relazione fra i cambiamenti statutari e gli eventi politici, ricordando l’indole dei fiorentini “le peuple le plus tranquille et le plus spirituel de l’Italie”⁷ i quali, il 27 aprile 1859, giorno in cui il trono di Pietro Leopoldo fu dichiarato decaduto, sfilarono silenziosi nelle vie principali con l’accortezza di non passare sotto le finestre di Palazzo Pitti. I tempi dello Statuto intrecciarono infatti il Plebiscito dell’11 e del 12 marzo 1860 che unì la Toscana alla monarchia costituzionale di Vittorio Emanuele II⁸.

Consapevole che la riforma fiorentina fosse solo una parziale risposta alle complicate questioni della didattica artistica, Giudici scrisse che era tesa a mantenere nei giovani vigore e slancio interiore per favorire in loro la “liberté, condition vitale, élément indispensable pour que l’art se développe dans toute sa beauté”. La Scuola Comune o Inferiore perseguiva infatti l’unità di metodo per garantire una preparazione nel disegno agli allievi portati alle arti e a quelli adatti alle professioni applicate all’industria; mentre i Corsi Superiori assecondavano i tempi nel favorire la vocazione e le facoltà individuali che decidevano del talento di un giovane e del valore dell’Accademia. Pertanto, i maestri ritenuti “chef d’école” chiamati a insegnare negli studi all’interno e fuori dell’Accademia, erano ciascuno “libre de choisir” la via artistica “la plus convenable”⁹ e di allontanare gli allievi non adatti alla propria Scuola. Da parte loro i giovani potevano scegliere

Giudici, in Paolo Emiliani Giudici «un’anima lealmente italiana» cit., pp. 76-90, con accenni al suo ruolo in Accademia; e i saggi di Mario Tropea e di Antonio Vitellaro nello stesso volume.

6 Vedi i contributi in *L’Accademia di Belle Arti di Venezia. L’Ottocento*, a cura di N. Stringa, 2 voll., Crocetta del Montello (TV), Antiga Edizioni, 2016.

7 P. Emiliani Giudici, *Correspondances particulières* cit., pp. 305, 307, 306.

8 Vedi i contributi in *Firenze Capitale 1865-2015. I doni e le collezioni del Re*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti, 19 novembre 2015-3 aprile 2016), a cura di S. Condemi, Livorno, Sillabe, 2015.

9 P. Emiliani Giudici, *Correspondances particulières* cit., pp. 307, 308.

altrettanto. Con anticipo sui fatti, Giudici motivava l'esiguo numero degli iscritti nella ricercata speranza di assicurare a ciascun allievo la massima cura del maestro. Di fatto, l'Istituzione si apriva a percorsi rivolti al superamento della presunta armonia romantica fra storia e natura, con esiti che assecondavano il particolarismo avviato dall'estetica positivista che introduceva "nel più specifico operare artistico soluzioni formali di respiro europeo"¹⁰.

La puntuale e sentita chiarezza di Giudici sul riordinamento gli veniva dall'esserne stato "se non il solo, certamente il principale autore", come dichiarò il presidente dell'Accademia Ferdinando Strozzi nella minuta della lettera al Ministero del 21 ottobre 1861, dopo l'impegno lasciato inatteso dalla speciale Commissione indetta nel 1858, e "avendo per due anni lavorato con tanto zelo a bene avviare la riforma dello Insegnamento, senza che gli sia stata data nessuna ricompensa"¹¹; altrettanto affermò Vincenzo De Castro (1808-1886) educatore e patriota istriano, e, lui vivente, suo primo biografo, aggiungendo che la riforma fu "ispirata alla libertà dell'insegnamento applicata col minimo dispendio dello Stato"¹².

Il nuovo assetto istituì una svolta nell'Istituzione fiorentina con l'introduzione di tre Cattedre di insegnamenti teorici: il "Corso di Storia Patria

10 C. Sisi, *Critica dell'Arte in Toscana: il recupero dell'Accademia*, in *Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Bagheria, Aiello e Provenzano, 2004, p. 46, con riferimento ai fondamentali studi di Carlo Del Bravo. Inoltre, *Storia moderna dell'arte in Italia. Dalla pittura di storia alla storia della pittura, 1859-1883. Manifesti, polemiche, documenti*, a cura di B. Cinelli e P. Barocchi, Milano, Electa, 2009.

11 AABAFi, f. 50B (1861), ins. 93. Nella commissione erano Gino Capponi (presidente), Niccolò Antinori, Emilio Santarelli, Emilio De Fabris, Luigi Mussini ed Emiliani Giudici (segretario). Ferdinando Ranalli lamentò la sua esclusione in una lettera a Filippo Mordani del 17 giugno s.a: egli non ebbe facile intesa né con Mussini né con Giudici, M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli o della pedanteria onesta*, Firenze, M.C.E., 2010, p. 302, nota 650. Inoltre, *Intorno al riordinamento dell'Accademia delle Belle Arti in Firenze. Memoria di Luigi Mussini membro della Commissione sopra il riordinamento dell'Accademia suddetta*, Firenze, coi tipi di M. Cellini E C., 1859.

12 V. De Castro, *Paolo Emiliani Giudici* cit., p. 61. De Castro, di cultura romantica, risentiva dello spiritualismo francese di Victor Cousin: S. Cella, *ad vocem*, in *DBI* cit., 1987, 33, pp. 481-483; il testo di Cousin fu tradotto a puntate nel 1846 su "La Rivista": E. Spalletti, *Gli esordi e la costituzione della scuola senese*, in *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi e E. Spalletti, Siena, Monte dei Paschi, 1994, pp. 308, 310, nota 30; C. Del Bravo, *Vincenzo Cabianca e spiritualisti francesi* (2003), in *Intese sull'arte*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 295-301.

e di Storia Sacra e congiuntamente nozioni di Geografia” che implicava “Religioni e Costumanza dei popoli”, obbligatorio alla Scuola Comune, a cui fu chiamato Olivo Gabardi Brocchi¹³ per il compenso annuale di Duemila Lire; la “Cattedra di Storia Universale e la carica di Bibliotecario” affidata a Ferdinando Ranalli, con il compenso di Tremila Lire¹⁴, e la “Cattedra di Mitologia e di Estetica unita all’incombenza di Segretario” a cui fu nominato Emiliani Giudici, il 2 novembre 1859, per lo stesso compenso¹⁵, cattedre entrambe destinate alle “Scuole Superiori libere non obbligatorie” e pertanto “aperte al pubblico”. Lo statuto indicava che il “corso di Storia Universale” fosse “adatto agli speciali bisogni degli artisti”, mentre il “professore di Estetica dà un corso di Storia dell’Arte, e desume principi di Estetica dall’esame delle opere dei grandi artisti”¹⁶, in cui sembra alluso un probabile intento di distinguere nell’insegnamento la radice filosofica dalla “Storia dell’arte”, che, ancora definita nel retaggio della ragione letteraria che connaturava dal Rinascimento la teorica artistica, andava a costituire anche in Italia indirizzi specialistici di studio e di metodo fino a una fisio-

13 AABAFi, f. 48A (1859), ins. 26: decreto di assunzione, 2 novembre 1859; Olivo Gabardi Brocchi (Carpi, 29 ottobre 1801-Firenze, 26 dicembre 1866), figlio del conte Carlo, era sposato in seconde nozze con la celebre poetessa Isabella Rossi; la Biblioteca dell’Accademia conserva delle sue *Leggende storiche italiane in ottava rima* edite nel 1859 da Felice Le Monnier, una copia rivista di sua mano con apposte varie aggiunte. Mori al numero 57 di Borgo Pinti: AABAFi, f. 55 (1866), ins. 52; A. De Gubernatis, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Scrittori Contemporanei*, Firenze, coi tipi dei Successori Le Monnier, 1879, p. 1166.

14 AABAFi, f. 48A (1859), ins. 26: decreto di assunzione, 2 novembre 1859; Ferdinando Ranalli (Nereto, Teramo, 2 febbraio 1813 - Pozzolatico, Firenze, 10 giugno 1894), collaborava da anni con l’Accademia, si ricorda: nel 1843, su invito di Niccolini tenne la prolusione annuale dei premi, dedicata a Leonardo da Vinci; fra il 1841 e il 1867 illustrò la *Galleria di Firenze*, corredata da incisioni in rame, sotto la direzione di Bartolini, Bezzuoli e Jesi. Vedi, *Ferdinando Ranalli. La vita, le opere*, Teramo, Comitato per le Onoranze di Francesco Ranalli nel primo Centenario della morte, 1994; M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli collaboratore de «L’Ape Italiana»: la scrittura sull’arte e il magistero di Pietro Giordani*, “Fronesis”, I, 2005, 1, pp. 109-145; Ead., *Ferdinando Ranalli*, cit. Nel 1838 sposò Sofia, figlia di Pietro Benvenuti, e compose l’epigrafe del monumento funebre al pittore realizzato per la chiesa di San Lorenzo da Aristodemo Costoli: B. Matucci, *Aristodemo Costoli. «Religiosa poesia» nella scultura dell’Ottocento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, p. 21 e ss.

15 AABAFi, f. 48A (1859), ins. 26: decreto di assunzione. In quegli anni l’Archivio era affidato a Leopoldo Merciai entrato al ruolo di Commesso il 22 dicembre 1845, che dal 1873 fece le veci di Economo.

16 L. Biagi, *L’Accademia di Belle Arti* cit., p. 112, paragrafi 42, 43, 44.

nomia nell' insegnamento¹⁷.

Con il nuovo assetto ministeriale, il 24 febbraio 1860 entrò a far parte dell'Accademia anche il più giovane Camillo Jacopo Cavallucci¹⁸ che ne sarà il primo storico dell'arte, "traslocato" dall'impiego di Secondo Com messo alla Direzione della Galleria delle Statue, ossia degli Uffizi, che ricopriva dal settembre del 1856¹⁹ – dove aveva affiancato Carlo Pini

17 Il riconoscimento universitario avvenne dopo che il 12 gennaio 1890 Adolfo Venturi (1856-1941) fu nominato dal ministero "libero docente di storia dell'arte", e nel 1901, fu chiamato come ordinario alla prima Cattedra di storia dell'arte medievale e moderna all'ateneo romano: G. Agosti, *La nascita della Storia dell'Arte in Italia. Adolfo Venturi dal Museo all'Università (1880-1940)*, Venezia, Marsilio, 1996.

18 AABAFi, f. 49A (1860), ins. 8; lo stipendio era di 1800 Lire annue; ASGF i [Archivio Storico delle Gallerie di Firenze], 1860, 14. C. J. Fortunato Cavallucci (San Leolino in Val d'Ambra, 28 marzo 1827 - Firenze, 28 settembre 1906), secondogenito di Giuseppe e di Luisa Bagnani, sposò Adele Pini, figlia di Luigi (nato il 22 settembre 1811, di professione negoziante: ASCSi [Archivio Storico Comunale di Siena] (Postunitario 1865, XXXVIII 16, f. 786) e di Elvira Binducci, mai registrata nei censimenti postunitari di Siena, e forse a Firenze prima del 1861; ebbero almeno tre figli: Giuseppe, nato il 10 aprile 1862, morto infante; Ada, nata il 24 marzo 1864 nel popolo di San Lorenzo, ritratta da Antonio Ciseri nel 1871 e morta quindicenne il 22 agosto 1879, sepolta nel cimitero di Trespiano; Gino Giovanni Francesco di Paola, nato il 4 settembre 1869 nel popolo di San Michele Visdomini, ebbe per madrina Angiola Rovea, moglie di Giovan Battista Cavalcaselle: AOSMF [Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore], *Registri Battesimali*, Maschi, 1862, R. 185, fg. 75; *ivi*, Femmine, 1864, R. 409, fg. 67; *ivi*, Maschi, 1869, R. 192, fg. 120. Cavallucci, già vedovo, morì al numero 60 o 70 di via Pinti, anch'egli sepolto nel cimitero di Trespiano: AABAFi, f. 95A (1906), ins. 24; ASGF i, Direzione, 1906, 6, 1; ASCFi [Archivio Storico del Comune di Firenze], Defunti; 1906, Serie A, vol. 4, atto 1943 CF 1935. Fu assistito dal nipote Luigi Locatelli figlio di Giulio e di Onorina Pini (ASCSi, Postunitario 1861, XA cat. V, b. 4, rione II, f. 201). Il figlio Gino visse a Siena, sposò Zelinda Cardini, figlia dell'incisore fiorentino Ernesto (ASCSi, XXXVIII 13); come "impiegato governativo" era "espatriato a Massa", forse Carrara, nell'agosto del 1908; morì prima del 13 dicembre 1908 (ASCSi, XXXIII 15); ebbe quattro figli, Adele e Aldo morti infanti nel 1899 e nel 1901, Ernesto, capofamiglia alla morte della madre nel 1921, e Mario, nato nel 1902, che nel 1951 abitava al numero 7 di Pian de' Mantellini (ASCSi, XXXVII f. 112, n. 6; devo le ricerche alla cortesia del dott. Filippo Pozzi).

19 ASGF i, f. LXXX (1856), 50: il 10 settembre 1856, Pietro Leopoldo di Lorena firmò a Bagni di Lucca il decreto di assunzione di Cavallucci con lo stipendio 1.400 Lire; la minuta riservata al Prefetto di Firenze del 23 agosto 1856, lo dice occupato come "sottolettore" "nell'Istituto di Eugenio La Monnier in via S. Egidio". Vedi, A. De Gubernatis, *Piccolo Dizionario dei contemporanei Italiani*, Roma, Forzani e C.

(1806-1879) quale “Primo Commesso”²⁰ –, al ruolo di ispettore delle Scuole di disegno. Cavallucci passò nell’Istituzione dove il fratello maggiore, Raffaello, era stato lo stimato e rimpianto “Commesso aggiunto alla Presidenza” fino al 1857²¹, ed entrambi dovettero aver beneficiato per il mantenimento agli studi della generosità della nobildonna senese Quirina Mocenni (1781-1847) che, sposata all’inetto Ferdinando Magiotti, si occupò ed ebbe care le proprietà del marito a San Leolino in Val d’Ambra, luogo dove la Mocenni li aveva visti fanciulli; a Firenze, negli anni Cinquanta, i fratelli Cavallucci abitavano nel palazzo in cui lei aveva vissuto, al tempo già passato in eredità alla nipote Ernesta, madre di Diego Martelli (1839-1896)²², così a scandire in un legame di destino la precoce amicizia

Tipografi del Senato, 1891, p. 559; P. Bacci, *C.J. Cavallucci. Nota Biografica*, in *Atti dell’Accademia delle Arti del Disegno*, estratto, Firenze, Stabilimento Tipografico G. Civelli, 1907, pp. 1-13; S. Samek Ludovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative d’Italia dal 1860 al 1940*, Roma, 1946, pp. 95-96; L. Gallo, “*L’Arte in Italia*” 1869-1873, “*Annali di Critica d’Arte*”, IX, 2013, 2, p. 388, nota 69. Fu Accademico ‘corrispondente’ dal 25 maggio 1873.

20 Carlo Pini, uno dei numerosi figli di Pietro e Caterina Borsini, nel 1826 abitava a Siena in via Pantaneto 1459 con il fratello Gaspero, ingegnere e collaboratore di Pianigiani alla costruzione delle ferrovie cittadine (ASCSi Preunitario 618); era fratello o cugino di Luigi Pini. Sposò Corilla Lucii e adottò Luigia Novelli sposata Rosselli, già vedova nel 1879 (ASGF, 1880, Galleria degli Uffizi, ins. 72); vedi, P.G. Petrioli, *Gaetano Milanese. Erudizione e Storia dell’arte in Italia nell’Ottocento. Profilo e carteggio artistico*, Siena, Accademia degli Intronati, 2004, p. 7, nota 15. L’epistolario di Luigi Mussini dà conferma che la sua casa fiorentina, al numero 26 di via Guicciardini, fu ritrovo per artisti e critici e di Cavallucci.

21 AABAFi, f. 39A (1850), ins. 11bis: Raffaello Cavallucci “giovane di eccellente carattere, di ottime qualità morali” entrò come “apprendista alla presidenza” il 10 settembre 1850, e fu poi “commesso aggiunto” dal 30 maggio 1856 per lo stipendio di 1260 Lire; morì “all’età di anni quarantuno” il 4 ottobre 1857: AABAFi, f. 46B (1857), ins. 78. ASGF, f. LXXX, 1856, ins. 50: nelle carte del 7 settembre 1856, al Segretario delle Gallerie dice Camillo, fratello “di quel Cavallucci che ho per commesso aggiunto nell’Ufficio della Presidenza dell’Accademia di Belle Arti del quale ogni eloquio sarebbe sempre minore al suo merito”.

22 Nel testamento, datato 12 aprile 1847, Candida Quirina Mocenni lasciò “Venticinque scudi” a ciascuno dei fratelli Cavallucci “per una sola volta”, i cui genitori erano alle sue dipendenze: l’intero documento, prezioso per questo studio, si legge in U. Ragozzino, *Il Risorgimento in un borgo rurale attraverso la vita di Quirina Mocenni Magiotti e di Pirro Giacchi*, Firenze, Edizioni dell’Assemblea, 2011, pp. 114-115. Si osserva che il lascito segue quello al “pronipotino” Diego, indice della considerazione e del legame domestico che univa la nobildonna alla famiglia Cavallucci. Le carte

di Camillo con il noto critico, più giovane di lui di dodici anni, che nel 1888 lo dirà suo “maestro”. Il sodalizio d’elezione di Cavallucci con Siena, di cui riferisce anche una lettera del 1855 di Louisa Grace Bartolini (1818-1865)²³, ebbe séguito nei legami che strinse con Carlo Pini, di cui ne sposò una nipote e nei contatti con la “colonia” dei Puristi a Firenze, in particolare con Gaetano Milanese (1813-1895)²⁴.

Cavallucci andò a sostituire in Accademia Olimpo Mariotti, a sua volta subentrato a Carlo Milanese (1816-1867), il quale mantenne il ruolo di ispettore nelle Scuole Musicali e della Declamazione, attuale Conservatorio Luigi Cherubini, al tempo da poco distinte dall’Accademia che nel 1811 le aveva originate insieme al Conservatorio di Arti e Mestieri²⁵. Si trattò del primo duro colpo inferto all’assetto trasversale dell’Istituzione teso a un modello delle arti rivolto ad una Europa della tradizione umanistica ed insieme dell’innovazione scientifica che per destino aveva visto Michelangelo, esempio supremo della fondazione vasariana dell’Accademia, morire nei giorni stessi in cui nasceva Galileo.

Nel Pantheon di Santa Croce, i rispettivi sepolcri si collocano visiva-

dell’Accademia appurano che Raffaello e Camillo, fra il 1850 e il 1857, abitavano al numero 4562 di via del Melarancio, palazzo dove la Mocenni morì, il 3 luglio 1847. Ernesta (1814-1892), figlia del fratello Fabio, presto orfana, crebbe con lei a Firenze e lì visse con il figlio Diego e, fino alla separazione, con il marito Carlo Martelli; non è chiaro se i fratelli Cavallucci fossero ospiti o affittuari dei Martelli. Su Teresa Mocenni, madre di Quirina, C. Sisi, *Eredità del Settecento: classicismo, filopatria, e l’esprit del salotto Mocenni*, in *La cultura artistica a Siena cit.*, pp. 57-92.

23 BCISi [Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena], Autografi Bacci 12.9.4: lettera di Grace Bartolini da Pistoia a Cavallucci, 22 settembre 1855; i toni della corrispondenza sono affettuosi e familiari e rispondono agli anni della collaborazione di lei alla rivista “Le Arti del Disegno”; vedi, C. Sisi, *Episodi della cultura fiorentina nelle carte di Louisa Grace Bartolini*, in *L’idea di Firenze*, a cura di M. Bossi e L. Tonini, atti del convegno (Firenze, 17-19 dicembre 1986), Firenze, Centro Di, 1989, pp. 99-104. Inoltre, G. Garosi, *Lettere e documenti dell’età del Risorgimento. La Raccolta di Péleo Bacci della Biblioteca comunale degli Intronati*, Siena, Periccioli, 1990.

24 Con Gaetano Milanese, Cavallucci fu il riferimento per le ricerche d’archivio richieste da Bode e Müntz con i quali era in amicizia, a von Tschudi, Reymond e Marquand. In questa linea, C.J. Cavallucci, *Santa Maria del Fiore e la sua facciata: narrazione storica*, Firenze, Cirri, 1887.

25 A. Gallo Martucci, *Il Conservatorio d’Arti e Mestieri Terza Classe dell’Accademia di Belle Arti di Firenze (1811-1850)*, Firenze, M.C.S., 1988; Ead. *Il Conservatorio di Arti e Mestieri (1811-1850)*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi cit.*, I, pp. 393-403.

mente ai lati del monumento di Pio Fedi a Giovan Battista Niccolini, sistemato nella controfacciata della chiesa nel 1883, dopo un lungo dibattito²⁶. La riforma, infatti, coincise di poco con la morte del poeta, avvenuta nel settembre 1861 nelle stanze di via Larga. Presidente onorario perpetuo dell'Istituzione dal 1859, Niccolini aveva ricoperto la prima Cattedra di Storia e Mitologia e il ruolo di bibliotecario, con chiamata del 18 maggio 1807, istituita dopo la rifondazione leopoldina del 1783, e il 5 dicembre 1807 era stato nominato segretario succedendo a Tommaso Puccini, mentre forse già dal 1803 si occupava della Biblioteca, che volle indirizzata alla raccolta di volumi e di riviste internazionali, luogo a cui venne destinato il suo ritratto commemorativo in marmo, eseguito da Ulisse Cambi entro il 25 gennaio 1861, dove ora è ricollocato²⁷. Distante dall'adesione romantica, aveva coltivato i valori civili e patriottici accanto a una sensibilità universalistica, tanto che Cavallucci ricordò come nell'ultimo anno di vita, Niccolini "ebbe la consolazione suprema di udir pronunziare da [...] Vittorio Emanuele II queste parole: *Lei è stato il profeta del Risorgimento d'Italia*"²⁸.

Nel 1823, Atto Vannucci (1808-1883) ricordando l'impegno di Niccolini nel rivedere gli statuti didattici dell'Accademia del 1811 e del 1813, riscontrava lo scarso interesse degli allievi alle sue celebri lezioni pubbliche di letteratura debitamente impostate "ad uso degli artisti", nonostante fosse "questa parte tanto essenziale della loro nobile professione"²⁹. Incline a

26 Il monumento di Niccolini fu progettato da Fedi per esser posto sotto il terzo arco della navata destra: E. Spalletti, *La scultura dell'Ottocento in Santa Croce*, in *Santa Croce nell '800*, catalogo della mostra (Firenze, chiesa e complesso museale di Santa Croce, inverno 1986-1987), Firenze, Alinari, 1986, p. 104; E. Marconi, *Pio Fedi*, "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 2000, pp. 114-116; p. 135, nota 77.

27 AABAFi, f. K, (1807-1808), ins. 22; *ivi*, ins. 42. Lo stipendio era di 1400 Lire, poi aumentato di 100 scudi, *ivi*, ins. 25. Il busto eseguito da Cambi (1807-1895) è datato e firmato: AABAFi, f. 50A (1861), ins. 5; gli fu pagato "cento scudi fiorentini"; la carta del 29 gennaio informa che la collocazione del marmo in Biblioteca fu lasciata alla discrezione dello scultore. Vannucci lo dice "ripetizione [...] del busto colossale inaugurato solennemente al teatro Niccolini nel 1860", A. Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini*, 2 voll., Firenze, Felice Le Monnier, 1866, vol. I, pp. 88-89.

28 C.J. Cavallucci, *Manuale di Storia dell'Arte. Arte Moderna*, Firenze, Successori Le Monnier, 1905, vol. IV, p. 211.

29 A. Vannucci, *Ricordi della vita* cit., vol. I, p. 278. Per le sue tangenze da Locke e Shaftesbury, R.P. Ciardi, *Giovan Battista Niccolini* cit., pp. 12-13. Nel 1820 (26 giugno) Niccolini sostenne "degli esami" ai pensionanti a Roma fra cui erano Emilio

una vita separata, Niccolini fu un riferimento illuminato e affettuoso per Paolo Emiliani Giudici fin dal suo stabilirsi a Firenze, nella primavera del 1843, e poté averlo sostenuto nell'impegno verso la riforma del 1860.

Dell'attaccamento a Niccolini era partecipe anche il giovane Cavallucci che possedeva un raro "cammeo in conchiglia sardonica" con il ritratto del poeta fatto a sua insaputa³⁰, mentre con Atto Vannucci, Cavallucci iniziò negli anni Cinquanta una reverente amicizia e una assidua collaborazione di cui si legge nelle lettere inerenti gli impegni della Società d'Incoraggiamento dell'Arte Teatrale e la stesura del catalogo dei codici Pecciani e Moreniani redatto per l'omonima Biblioteca³¹. Vannucci è da pensare anche il tramite dei rapporti collaborativi e personali che Cavallucci intrattene con Giovan Battista Cavalcaselle (1819-1897) iniziati prima del 1862³² e continuati fino alle tarde lettere del 1895, in cui spesso lo studioso veronese nel rivolgersi al "carissimo amico" ribadiva le tante "obbligazioni che mi restano col mio caro Jacopo", oltre le ricerche e la copia di documenti d'archivio che gli procurava, e a cui contribuì la salda amicizia intercorsa fra le rispettive mogli, Adele Pini ed Angela Rovea, con scambi di ospitalità e di private preoccupazioni³³. A margine di queste relazioni, la cordiale e duratura intesa fra Giudici e Cavallucci doveva già essere in atto prima del 1854 quando si strinse intorno al "Bullettino delle Arti del Disegno e dei Mecenati di quelle in Italia", fondato da Giovanni Boschi di cui Cavallucci ne era l'estensore.

Il 22 gennaio 1860, la solenne cerimonia d'apertura dell'anno accademico nella sala del Buonomore presenziata dal ministro Ridolfi e dal pre-

Santarelli e Tommaso Gazzarrini, di cui rimase "pienamente soddisfatto": AABAFi, f. 9 (1820) ins. 33. Le sue lezioni si svolgevano nei locali annessi alla Biblioteca situata fino al 1851 nello stabile di S. Caterina, in via Larga, in angolo con l'attuale via degli Arazzieri. Nel 1855, Le Monnier pubblicò le sue prime lezioni di Mitologia lette agli alunni nel 1807-1808, recensite da Ranalli in "Archivio Storico Italiano"; M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli collaboratore* cit., pp. 139, nota 69; 141-143.

30 A. Vannucci, *Ricordi della vita*, cit., vol. I, p. 87, nota 1, il cammeo, inciso da Caterina Bonaiuti replicava una commissione americana.

31 BNCFi, Vannucci, Carte Varie, 460, 35, lettera non datata.

32 BNCFi, Destinatari, Vannucci IV, 9-11.

33 BCISi, Autografi Bacci, 8. 25. 7: lettera di Cavalcaselle da Roma, 11 marzo 1895. Cavallucci fu di aiuto nei difficili rapporti fra Cavalcaselle e Gaetano Milanese, e prodigo di consigli su questioni ministeriali.

sidente Strozzi³⁴, fu accompagnata da una concisa prolusione di Emiliani Giudici impostata in uno stile formato sull'ammirazione per Foscolo e "per l'*Iliade* del Cesarotti, i due *Bruti* dell'Alfieri e l'*Aristodemo* del Monti", in linea con la sua storia della letteratura italiana, ristampata nell'edizione stereotipa da Le Monnier nel 1855, che appariva "vera, filosofica, sintetica" come in Italia allora "non esisteva", e pertanto era visto dai classicisti un rivoluzionario e dai romantici, che chiamava "innajuoli" un accademico³⁵. Avendo maturato in gioventù una viva disposizione al disegno e all'incisione, Giudici seguì i risvolti dell'arte del suo tempo che già si vedevano all'Accademia palermitana di Belle Arti, scrivendo sulla pittura di Vincenzo Riolo e di Salvatore Lo Forte, e ne recensì l'Esposizione Annuale nel 1838 con particolare attenzione alla scultura³⁶; così sull'autorevole rivista francese, poté osservare che le linee fino ad allora applicate all'educazione artistica rischiavano di portare i giovani verso un mondo fittizio o finivano per snervarli e indebolirli con la rigidità dei metodi fino a spingerli verso le più "déplorables extravagances", e ad allontanarli dagli assunti dell'Accademia intesi come espressione del "vivere civile" e sentiti validi ancora per oltre un decennio.

Perciò la riforma fiorentina risentiva del viatico educativo di Lorenzo Bartolini impartito dal 1839 al 1850. Le sue sculture erano state accolte come "l'esempio più alto e compiuto di un'armonica fusione di naturalezza, perfezione formale e espressione di valori culturali e morali"³⁷. Bar-

34 AABAFi, f. 49A (1860), ins. 32, ma senza il testo in questione. *Ivi*, ins. 68: prolusione di Ranalli alle lezioni di Storia Universale, letta il 4 febbraio 1860; M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli* cit., p. 302, nota 649. Invece, E. Sclarici, *Paolo Emiliani-Giudici* cit., p. CXXXIX, n. LXIII: lettera di Giudici a Giorgio Mignaty, 12 dicembre 1861, per la prolusione al suo secondo anno d'insegnamento, che si tenne al "sabato 15 corrente, alle ore 1 p.m. Non fo inviti: ma se la signora Mignaty, si sentisse il coraggio di venire ad annoiarsi per una mezz'ora Le sarei obbligatissimo".

35 V. De Castro, *Paolo Emiliani Giudici* cit., pp. 16, 21. In merito, G. Padovani, *Emiliani Giudici, Tenca e "Il Crepuscolo"*. *Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità*, Milano, Franco Angeli, 2011.

36 R. Cinà, «Sono ito come il cane dietro la traccia» cit., pp. 54, 50.

37 E. Spalletti, *Lorenzo Bartolini e il dibattito teorico sull'imitazione artistica della natura*, in *Lorenzo Bartolini. Mostra delle attività di tutela*, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Pretorio, febbraio-maggio 1978), Firenze, Centro Di, 1978, p. 101; per il riflesso del pensiero di Bartolini sullo statuto del 1852, C. Del Bravo, *Sul séguito toscano di Ingres*, in *Colloque Ingres*, actes du colloque (Montauban), "Bulletin du Musée Ingres", 1969, V, 217, p. 29, nota 1.

tolini aveva ribadito il suo pensiero nell'estate del 1842 sulle pagine del "Giornale del Commercio", scrivendo come il procedere gnoseologico e metodologico della "metafisica", cara alla letteratura classicista, passando per momenti tripartiti implicanti concetto, composizione ed esecuzione, fosse altrettanto valido per il procedere degli artisti, poiché "secondo i valori che nel concetto, fermiamo il soggetto richiesto, ma che si trova in natura. La composizione sceglie le linee più armoniche della natura. E l'Esecuzione esprime rigorosamente in Natura, quello che il concetto ha trovato e quello che la Composizione ha scelto". Così, ai giovani "siccome non devono ritrarre l'uomo a memoria per non uscire idealisti", aveva insegnato a disegnare "con facilità e con rara semplicità quello che vedono" e su differenti modelli³⁸.

Emiliani Giudici aveva dedicato allo scultore una speciale attenzione sul secondo numero della "Gazette des Beaux-Arts" in un articolo che dava inizio al suo ruolo di corrispondente. Le pagine, datate 5 gennaio 1859, mostravano a corredo l'immagine del gruppo dell'*Astianatte* per il quale l'artista si era consigliato intorno al tema con Niccolini³⁹. Ma nella *Correspondance particulière* riferita al 5 febbraio, egli tornava a parlare di Bartolini ricercando il fine della sua arte anche nella didattica viva impartita nelle aule e nelle parole rese dagli allievi⁴⁰, con l'intento di cogliere in quelle pieghe, spigolature salienti e commosse desunte dalla speciale attenzione che lo scultore poneva alla complessità non svelata della creazione figurati-

38 L. Bartolini, *Al signor D. Zanelli, estensore dell'articolo Il Professore Bartolini inserito nell'Album di Roma n. 16, nel Foglio di Modena N.º 107 e 108*, "Giornale del Commercio", 1842, n. 34, 24 agosto 1842, in E. Spalletti, *Lorenzo Bartolini e il dibattito* cit., p. 141. Sulla sua didattica, A. Gallo Martucci, *Bartolini e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *Lorenzo Bartolini scultore del Bello Naturale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 maggio-6 novembre 2011), a cura di F. Falletti, S. Bietoletti, A. Caputo, Firenze, Giunti, 2011, pp. 153-162. Inoltre, C. Del Bravo, *Bartolini interpretato con Jean-Jacques*, "Artibus et Historiae", 1993, 27, pp. 141-152.

39 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière*, "G. d. B.-A." I, 1859, I, 2, pp. 111-116; A.M. Petrioli Tofani, *I disegni*, in *Lorenzo Bartolini. Mostra delle attività* cit., p. 245, n. 85: *Il corpo di Astianatte scagliato dalle mura di Troia*, Firenze, GDSU (inv. 12039 S), il foglio appartenne alla raccolta di Emilio Santarelli, donata nel 1866; E. Spalletti, scheda dell'opera in *Lorenzo Bartolini scultore* cit., pp. 350-355, n. 69.

40 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière*, "G. d. B.-A.", I, 1859, I, 4, pp. 240, 242: "Enfin, Bartolini ne cessait de répéter que le sens du beau idéal est en nous mêmes".

va fra immagine pensiero studio e prove ripetute, in un processo conoscitivo a cui Giudici doveva portare attenzione in virtù della sua preparazione artistica e filosofica, avendo così modo di rievocare “la venerazione della intera scolaresca” tributata a Bartolini di cui scrisse Cavallucci nel 1905, aggiungendo che “rasentava quasi il feticismo” e precisando, “lo ricordo bene *perché ero anch’io di quella schiera*”⁴¹.

In modo significativo, con l’articolo del 1861 sulla riforma, Giudici continuava l’itinerario in cui aveva accompagnato i lettori internazionali negli studi degli scultori che gravitavano nell’Accademia, condotto a cadenza quasi mensile lungo la prima metà del 1859, nel quale aveva presentato in modo quanto più “obiettivo”, le amate opere di Luigi Pampaloni (24 marzo), scultore “alto largo e leggero”, di Pio Fedi (15 giugno), e in un unico articolo aveva riunito le attenzioni verso Emilio Santarelli, Aristodemo Costoli, Odoardo Fantacchiotti e Ulisse Cambi (5 luglio)⁴². A Giovanni Dupré, era dedicato il séguito delle pagine del 5 febbraio, in cui leggeva il marmo dell’*Abele*, “une statue si belle, si vraie [...] qui semblait défier la nature” con accenti di matrice sensista e distante dalla lettura dei “*puristes*”, per “un tout qui désarme la raison et parle au sentiment” e costituiva “l’admirable et inexprimable *Je ne sais quoi*”⁴³. Con tale rassegna, volta a far conoscere e a promuovere l’Accademia e nel proposito di illustrare altre Scuole – annunciò, “*nous verrons par la suite en quel état se trouve la peinture*”⁴⁴ – che non ebbe esito, Giudici confidava di mostrare all’Europa anche la nascente compagine artistica nazionale scrivendo nel luglio del 1859, “l’Italie conserve encore dans la sculpture les traditions d’un art élevé”, che, a fronte dei giudizi poco lusinghieri osservati dalla critica estera dopo Bartolini, sembra ancora volgere a identificare con la scuola toscana, anticipando quanto ripropose nella *Relazione* della Classe di Scultura stesa per la Prima Esposizione Nazionale dell’Industria e dell’Arte, inaugurata a

41 C.J. Cavallucci, *Manuale* cit., vol. IV, p. 244.

42 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière*, “G. d. B.-A.”, I, 1859, II, 1, pp. 40-46; *ivi*, I, 1859, III, 2, pp. 111-115; *ivi*, I, 1859, III, 4, pp. 237-243.

43 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière*, “G. d. B.-A.”, I, 1859, I, 4, p. 243. E’ da notare che, visti i dubbi espressi verso alcuni lavori del Costoli, chiamato nel 1851 alla Cattedra di Scultura dopo Bartolini, Giudici ordinò gli articoli anche in base al suo giudizio critico e non secondo i riconoscimenti pubblici.

44 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière*, “G. d. B.-A.”, I, 1859, I, 4, pp. 243, 242. Ammirava le “opere insigni di Pietro Benvenuti”, vedi in R. Cinà, «*Sono ito come il cane dietro la traccia*» cit., p. 53, e nota 50.

Firenze nel settembre del 1861⁴⁵.

L'assunto letterario e critico di Giudici si legava all'impegno didattico e a un'accorta sensibilità al restauro delle opere e alla storia del territorio⁴⁶, aspetti che rientravano nei compiti dell'Accademia. Chiamato nel 1848 alla Cattedra di Eloquenza italiana all'Università di Pisa, che lasciò nel maggio del 1849 con la caduta del Governo provvisorio della Toscana, la soddisfazione di far parte del "primo e più famoso Istituto di Belle Arti del mondo" come scrisse il 19 giugno del 1860 al fratello Giuseppe, ne era stata la premessa, confessata anche in una lettera del 23 febbraio 1862 all'amico Gregorio Ugdulena (1815-1872), docente di lingua ebraica nonché celebre grecista e pedagogo: "Io sono contentissimo nella Biblioteca e mi sono rimesso a studiare, mi pare anzi di aver operato un miracolo inducendo i giovani artisti, nonostante il divieto degli'ignorantissimi vecchi, alle lezioni di Estetica, cattedra sui generis. Parmi di aver trovato il modo di fare intendere loro le cose più astruse, e però mi ascoltano con un concentramento di spirito e una compiacenza, che è il maggior compenso ch'io possa aspettarmi"⁴⁷. Sul piano educativo gli insegnamenti teorici non potevano dirsi materie "sussidiarie", rilevava anche Emilio Lazzoni nella *Storia della Regia Accademia di Carrara* edita nel 1869, e "non vi sarà, stimiamo [...] chi ponga in dubbio l'indispensabilità della cattedra di Storia e di Estetica", di cui ne aveva assunto il ruolo di professore dal 1859⁴⁸.

45 P. Emiliani Giudici, *Classe XXIV – Scultura*, in *Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazioni dei Giurati Classi XIII a XXIV*, Firenze, Tipografia di G. Barbèra 1865, vol. III, pp. 301-314; B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una esposizione*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 1982, 18, pp. 21-36; V. Gensini, *Artisti e critici all'Esposizione fiorentina del 1861*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 2015, 115, pp. 29-44.

46 P. Emiliani Giudici, *Scritti sull'Arte* cit.; Id., *Les fresques de San Gimignano*, "G. d. B.-A.", I, 1859, II, 3, pp. 171-176; anche l'articolo sulla Casa Buonarroti del 1862 affronta tali aspetti; lodò l'edizione del *Trattato* di Cennini curata da Milanese per Le Monnier e invece giudicò duramente l'intervento urbanistico e i nuovi palazzi di via dei Calzaiuoli. R. Cinà, *Paolo Emiliani Giudici corrispondente* cit., p. 160, in merito alla tutela la studiosa ne vede la prossimità alle idee di Cavalcaselle.

47 E. Scolarici, *Paolo Emiliani-Giudici* cit., p. 86, nota 3; p. XLIV, n. II e precisava, "Non potevo sperare maggiore ricompensa alle mie lunghe e onorate fatiche"; *ivi*, p. 69; p. CXLIII, n. CXV. Altre carte informano che Giudici alloggiava in "piazza dell'Indipendenza presso lo stabile Bandini", in un appartamento al piano terreno affacciato sul giardino, che molto amava, e di cui scrive in alcune lettere. Giudici era un cultore degli studi sui fiori e sulle piante ornamentali.

48 La cattedra fu inserita nello statuto del 1805; affidata agli abati Giuseppe Landini

Qualche spunto sul modo di interpretare le opere e gli artisti per le sue lezioni pubbliche, che Giudici teneva una volta a settimana, al sabato mattina, dopo quelle di anatomia⁴⁹, può esser tratto dal testo di De Castro, uscito in una collana dedicata agli educatori.

Appresi i valori di una prima critica relativista⁵⁰ a cui si applicava con “lungo studio e grande amore”, Giudici usava leggere a fondo gli autori, e per noi anche le opere figurative, e “nel corso della lettura notava in un quaderno le sue impressioni”; poi le raffrontava con “le osservazioni spesso stereotipate dei critici”, ne “esamina sottilmente la composizione intima degli scritti; di poi li spiega”, e successivamente, “evocava con irresistibile potenza tutti i grandi scrittori” incluso Pietro Giordani, e raggruppava “con rara maestria gli ingegni e le scuole”. Nell’espone la storia, “ei voleva cercare, affermare, glorificare le idee, che sole ci danno [*sic*] il bandolo del passato e la scorta del futuro; i fatti, dunque non poteano essere che indizi [...] sterili, quando non vengano intrecciati da uno spirito sintetico e creatore”. In questa linea, anche Manzoni in “quanto vi ha di più alto, di più affettuoso, di più poetico nel cattolicesimo [...] dovrebbe essere al Giudici caro quanto il Niccolini ne mostra le piaghe” osservò De Castro, “l’uno sana col raffronto, mentre l’altro svoglia pure con la veduta”. Pertanto dubitava degli eccessivi “sofismi dell’estetica”, e guardava alla critica filologica poiché, usava dire “a piè del bello nasce il dubbio, la disputazione, la critica non solo del concetto, ma dell’espressione”⁵¹.

Su questo piano, e merito degli studi recenti, si potrebbe pensare che il breve insegnamento in Accademia abbia beneficiato, accanto ai valori letterari e alla distinta matrice filosofica, di una sensibile padronanza sulla via di una lettura formale dell’arte antica che Giudici aveva maturato negli anni giovanili “dopo avere usato un certo mio metodo a guardare i

e a Michele Bimbi, fu poi vacante; vedi, C. Frulli, *L'Ottocento*, in *La Pinacoteca dell'Accademia di Belle Arti di Carrara*, a cura di A.V. Laghi, Milano, Electa, 2002, pp. 36-38; 68 e ss.

49 Lettera di Giudici a Luigi Paganucci che impartiva le lezioni nei locali dell’Ospedale di S. Maria Nuova, E. Scolarici, *Paolo Emiliani-Giudici* cit., p. CXLIV, n. LXVI.

50 Per le derivazioni da Hume, C. Recca, in *Paolo Emiliani Giudici “un’anima lealmente italiana”* cit., pp. 37-40.

51 V. De Castro, *Paolo Emiliani Giudici* cit., pp. 18, 31, 38-39, 34. Nella lettera del 30 ottobre 1864 a Felice Le Monnier, Giudici raccomanderà: “Eviti gli Accademici. Scrittori buoni per l’Italia morta [...]. Pensi che il mondo letterario è della gioventù che cresce”, in E. Scolarici, *Paolo Emiliani-Giudici*, cit., p. CLXXXVI, n. XCII.

quadri”⁵² di cui riferisce nello studio condotto su Dürer uscito nel 1837, tale che nel 1839 gli permise di riferire a Domenico Gagini l’*Arca di San Gandolfo* nella chiesa madre di Polizzi Generosa, poi confermata dai documenti, una maniera che intravide anche con l’aiuto della sua propensione al disegno⁵³.

Avvicinando argomenti sia di pittura sia di scultura, in quanto sostenuto dal suo saper “guardare”, e in una veste che lui disse di “conoscitore filosofo” nelle stesse pagine su Dürer, Giudici poteva a ragione formulare una preparata definizione dei campi estetici (invenzione disegno composizione espressione) come delle competenze tecniche ed esecutive (lume pennellata anatomia), e dedicare qualche attenzione a una più distinta lettura interpretativa nei valori della forma, e dunque di matrice storico artistica, rispondendo alla didattica superiore dell’Accademia, allora ripercorribile anche nello studio sui preziosi gessi tratti dall’antico, sulle opere degli Uffizi e della Pinacoteca annessa alle Scuole, lezioni “a cui i giovani si mostrano assidui”, osservò Cavallucci nel luglio del 1860, nel suo ruolo di ispettore⁵⁴. Le sue letture artistiche erano presentate con “eloquente familiarità, finezza di critico, con atticismo di forma” riferì Aleardo Aleardi (1812-1878) nella commemorazione di Giudici letta in Accademia il 12 dicembre 1872, e potevano unire una certa vivacità e una sottile gaiezza alla serietà dei temi trattati, in virtù di “un’indole felice” e dello “spirito pronto che insieme rallegrava e faceva pensare” e delle doti anche di garbato “e caro novellatore” che meglio incontravano il sentire poetico di Aleardi⁵⁵.

52 R. Cinà «*Sono ito come il cane dietro la traccia*» cit., p. 46, e nota 8. Ead., *Paolo Emiliani Giudici, publicista e conoscitore* cit., p. 71, nota 48, il testo uscì sulle “Effemeridi Scientifiche e Letterarie per la Sicilia”, VI, 1837, 46: è riportato in P. Emiliani Giudici, *Scritti sull’Arte* cit.,

53 R. Cinà, *Paolo Emiliani Giudici, publicista e conoscitore* cit., p. 73; Ead., «*Sono ito come il cane dietro la traccia*» cit., pp. 49, 48; 47, 46, e nota 4: lo studio dell’opera in marmo uscì sulle “Effemeridi” IX, 1840, 84. Cinà commenta altri passi critici sui dipinti di Giuseppe Salerno e dello ‘Zoppo di Gangi’.

54 AABAFi, f. 49B (1860), ins. 92.

55 AABAFi, f. 61 (1872), ins. 65: *Due parole di commemorazione sopra Paolo Emiliani Giudici dette al finire della sua prima lezione di Estetica da Aleardo Aleardi nella R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze il dì 12 di dicembre 1872*, Firenze, Tip. dei Successori Le Monnier, s.a., pp. 3, 5, 7, 8. Il poeta ne ricorda “i facili modi” e una certa malinconica riservatezza sempre pronta al sorriso che traspariva nell’aspetto giovanile che Giudici mantenne fin negli ultimi anni. Si veda, su Aleardi, il saggio di Caterina Del Vivo in questo stesso volume.

Giudici appare dunque aperto ai tentativi di superare l'erudizione e "l'esercizio" troppo letterario delle arti figurative – da cui in Italia andavano prendendo le distanze gli studi specialistici della nascente storia dell'arte –, e pur non abbandonando l'antico paragone, l'attenzione che ripose alla sapienza del vedere e al confronto fra le opere quasi "anticipa di due decenni le raccomandazioni, le istruzioni del padre della storia dell'arte italiana Adolfo Venturi", o ne "potrebbe ricordare certi enunciati", ha scritto acutamente Roberta Cinà⁵⁶, con un'affermazione di singolare rilievo anche per la riflessione teorica interna all'Accademia fiorentina e per l'identità e l'insegnamento della moderna disciplina, nel clima di generale sperimentalismo della cultura toscana di quegli anni.

Dall'autunno del 1860 si erano intanto registrati importanti variazioni nelle docenze teoriche. Il 23 novembre 1860, dietro sua libera richiesta, Ranalli fu "trasferito" all'Istituto fiorentino di Studi Superiori nella sezione di Filosofia e Filologia per ricoprire la cattedra di Storia della Letteratura italiana, ma, sempre per sua scelta, "si prestò" gratuitamente a mantenere in Accademia l'incarico di bibliotecario e anche "l'ufficio di Consultore Storico in servizio degli artisti e studenti", da lui stesso ideato e in linea con gli indirizzi dello statuto: una didattica ricordata solo in queste carte, ai fini dell'esegesi narrativa del quadro storico e adatta ai giovani della Scuola Superiore nella personale rivisitazione dei temi⁵⁷. Dagli studi di Mascia Cardelli, emerge che fu appunto Ranalli a pensare come per "l'Accademia potrebbe essere opportuno un consultore storico, che fosse messo a disposizione di qualunque artista avesse bisogno di essere illuminato intorno a qualche punto di Storia", e ne aveva fatto proposta il 9 maggio 1860 a

56 R. Cinà, *Paolo Emiliani Giudici, publicista e conoscitore* cit., p. 71, nota 49; p. 72, nota 55; Ead., «Sono ito come il cane dietro la traccia» cit., p. 46, e note 6 e 7. Adolfo Venturi rileverà nel 1887 (*Per una Storia dell'Arte Italiana*) "gli orizzonti spesso angusti dell'erudizione storico artistica" in Italia, stretti fra la disposizione letteraria e l'amatoriale. E Domenico Gnoli, nel 1889 scriveva: "le cattedre universitarie dovrebbero avere un fine scientifico": M. Moretti, *Una cattedra per chiara fama. Alcuni documenti sulla carriera di Adolfo Venturi e sull'insegnamento universitario della Storia dell'arte in Italia (1889-1901)*, in *Incontri Venturiani*, atti del convegno (Pisa, 22 Gennaio - 11 Giugno 1991), a cura di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995, pp. 44-48, 88-89.

57 ABAFi, f. 49A (1860), ins. 6. In quanto "l'Accademia non dà scolari", aveva chiesto di passare all'Istituto di Studi Superiori a Ridolfi e a Marco Tabarrini, al Ministero: M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli* cit., p. 303, nota 651.

Cosimo Ridolfi, a cui dovette subito provvedere⁵⁸. Tuttavia Ranalli non sentiva l'Istituzione adatta ai suoi studi e alle sue aspirazioni e ne scriveva il 30 marzo, forse del 1860, a Filippo Mordani: "io sto qua fra questi gessi dell'Accademia. Per ora non manca una sufficiente udienza alle mie lezioni; non di artisti, ma di gente di fuori; ed io come ti dissi, insegno come avrei fatto a Pisa"⁵⁹.

Nel lasciare l'incarico, Ranalli ebbe subito chiaro di aver privato l'Accademia della Cattedra di Storia Universale, e ne informava l'avvocato Emilio Frullani pensando di "aggregarla alla Sezione filologica di Studi Superiori, con l'obbligo nel Titolare di fare lezioni speciali agli artisti in ore determinate, o piuttosto rimanere come un consultore storico per gli stessi", e nel tentativo di trovare un "espediente" legale per "soddisfare" le esigenze di tali allievi⁶⁰.

Il 28 febbraio del 1861, in quanto "esterno" all'Istituzione, Ranalli veniva "disincaricato" anche dal ruolo di "Consultore" assunto "in un primo tempo", affinché potesse "attendere con maggior libertà" al nuovo incarico. Alla mansione fu chiamato Gabardi Brocchi in quanto maestro di "Storia Patria, Storia Sacra, Geografia e Mitologia e Costume" obbligatoria ai Corsi Inferiori, poiché si legge nel decreto, "gli deriva più facile prestarsi alla richiesta dei più giovani allievi"⁶¹. Il prezioso insegnamento fu così svilito, osservava giustamente dispiaciuto Ranalli in una lettera sempre a Mordani, il 21 marzo forse dello stesso 1861, "bisognando una certa cognizione di arti" che Gabardi non possedeva, tanto che molti studenti "obbligati" a seguire le sue lezioni "non ci volevano assolutamente andare", specificava Ranalli, ma "per dargli un titolo a rimanere all'Accademia gli hanno conferito un ufficio che avevo io, e che egli non può esercitare, [...] senza il mio accordo [...] ma è meglio tacere"⁶². Sul piano didattico era quanto constatava Cavallucci nella relazione del 3 luglio 1860, preoccupato di come nella Scuola di Gabardi "il malumore non cessi nella scolaresca la quale

58 M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli* cit., p. 303, nota 653.

59 *Ivi*, p. 301, nota 648.

60 *Ivi*, p. 304, nota 654: lettera non datata. Stilò anche la bozza per il relativo decreto ministeriale.

61 AABAFi, f. 50A (1861), ins. 39. M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli* cit., pp. 311-312, note 673- 674.

62 M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli* cit., p. 312, nota 672, con il testo completo della lettera.

sente di non cavare da quella [materia] profitto di sorta”⁶³. Nel successivo rapporto del 30 ottobre, rilevò lo stesso andamento nonostante lo “zelo e il buon volere” che Gabardi vi metteva, individuando anche “nell’obbligo di tenere uniti insieme giovani di età di cultura di ingegno difformi” imposto dallo Statuto alla Scuola Comune, un “tarlo” che annullava ogni profitto⁶⁴.

Ranalli dovette lasciare poco dopo anche il ruolo di bibliotecario – a cui era interessato Gabardi che ne fece richiesta al presidente –, poiché una carta del 30 aprile 1861 già è da riferire ad Emiliani Giudici, al quale venne affidato l’ufficio con il decreto del 9 novembre 1861, in cui Ranalli ne veniva ufficialmente “dispensato”⁶⁵. La disposizione, che lo allontanava del tutto dall’Accademia⁶⁶ (per tornarvi nel 1884), si rese conseguente all’atto ministeriale con cui Giudici, dal 1° novembre 1861, era stato ufficialmente rimosso dalla carica di segretario del Corpo accademico, ruolo che venne riunito a quello di segretario della direzione, e al nuovo ufficio dal 1° ottobre 1861 fu nominato il marchese Niccolò Antinori con il compenso di Tremila Lire⁶⁷. In tale contesto, nella minuta del 21 ottobre 1861 prima ricordata, il presidente Strozzi nel riferire al ministero dei “conflitti” in atto sulle competenze della Biblioteca, peraltro a titolo “onorifico”, ne ricordava la vocazione “secondo lo statuto, essenzialmente artistica”, e pertanto sosteneva la posizione di Giudici, il quale, interno all’Istituzione, “insegna la filosofia e la Storia dell’Arte”⁶⁸, precisando così il nome della nascente materia, non scontato nella cultura italiana degli anni, e i distinti intenti di

63 AABAFi, f. 49B (1860), ins. 92.

64 AABAFi, f. 49B (1860), ins. 94.

65 AABAFi, f. 50B (1861), ins. 93. *Ivi*, f. 50A (1861), ins. 20: minuta della presidenza al Ministero del 25 gennaio 1861 con la richiesta di Gabardi.

66 M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli* cit., p. 187: già nel 1855 gli avevano voltato le spalle i “costituzionalisti, ma anche chi praticava amor di fazione e il romanticume dello scrivere”. Né era sostenuto da Vannucci. Ranalli fu eletto Deputato per il Collegio di San Severino Marche in Parlamento nella sede provvisoria di Palazzo Vecchio, dal marzo 1867 all’agosto 1870, dove intervenne in questioni della Pubblica Istruzione, A. Iampieri, *L’esperienza parlamentare*, in *Ferdinando Ranalli. La vita* cit., pp. 115-141.

67 AABAFi, f. 50B (1861), ins. 92. Si trattò del decreto del 31 agosto 1861. Per l’Antinori (Firenze, 23 novembre 1818 - 20 novembre 1882), si veda più oltre nel testo; L. Zangheri, *I luogotenenti e i Presidenti*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi*, cit., I, p. 131. Restò in carica fino al 2 luglio 1872, e ne uscì dimissionario.

68 AABAFi, f. 50B (1861) ins. 93.

metodo e di contenuti forse ricercati da Giudici nelle sue lezioni.

Cavallucci invece mantenne il ruolo di ispettore fino al 1873, anno in cui poté iniziare il suo impegno didattico, che gli consentiva di conoscere l'articolata vita dell'Accademia a cui erano ancora affidate competenze di tutela e di conservazione del patrimonio di sua spettanza, riassunto dal reggente Giovanni Masselli, il 18 giugno 1861: "il regolamento interno richiede che l'ispettore vigili di continuo alla disciplina nelle Scuole e nelle Gallerie e negli Studi [...]. Ha incarico di vigilare sulla conservazione delle suppellettili e dei monumenti antichi che vi si racchiudono [...] oltre a tutte le incombenze giornaliere non previste dal regolamento"⁶⁹.

In quest'ambito, Cavallucci ebbe modo di maturare pensieri sugli insegnamenti teorici, che erano nelle sue propensioni, e nel decennio precedente già ne aveva scritto sul "Bullettino delle Arti del Disegno". Dall'ottobre del 1854, a più riprese, si era interessato dell'Esposizione Annuale dell'Accademia. Nel lamentare il poco interesse della cultura locale verso i giovani artisti e la loro promozione, dichiarava la fragilità dell'impostazione didattica "mancando dello studio della Filosofia [...] e di quella parte chiamata Estetica che del Bello ragiona [...] almeno ch'io sappia"; e dato che le lezioni di "Istoria" di Niccolini erano poco seguite, ne conseguiva che "si educa con l'occhio e la mano, ma non però con la mente", dando luogo a un "errore gravissimo", poiché "la istruzione mentale è condizione *sine qua non* alla ottima riuscita" dell'arte e premessa a una "conoscenza profonda dell'uomo fisico e morale"⁷⁰. Alla disciplina di matrice filosofica, poi inserita in Accademia, demandava forse una lettura più ampia e "un'analisi ragionata" delle opere del passato di cui gli parlava padre Vincenzo Marchese, in altro contesto⁷¹. Una mancanza che dovette rilevare su se stesso avendo seguito nel 1842, lezioni di "elementi di disegno in figura

69 AABAFi, f. 50A (1861), ins. 43. M. Bencivenni, *Il magistero della tutela dei beni culturali*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi*, cit., I, pp. 437-443.

70 Gli articoli non sono firmati, salvo un testo con la sola iniziale "C.", ma riferiti a Cavallucci nell'indice della rivista: Anonimo, *Accademia di Belle Arti in Firenze. Esposizione Annuale dell'Anno 1854*, "Bullettino delle Arti del Disegno e dei Mecenati di quelle in Italia", I, 19 ottobre 1854, n. 42, p. 331.

71 Le parole sono in merito alla rivista "Le Arti del Disegno": BCISi, Autografi Bacci 13.21.3: lettera da S. Maria a Castello a Genova, 16 gennaio 1856; il tono in questa e nelle altre lettere è formale; nella commemorazione di Peleo Bacci (1869-1950), si legge di una reciproca familiarità, forse più tardi sopraggiunta.

ed ornato” all’Accademia “perché trasportato per le Belle Arti”, presto abbandonate per dedicarsi agli “studi regolari di Belle Lettere e lingua latina alle Scuole Pie e studiato matematiche con Padre Tanzini”⁷², secondo un percorso di studi che fu di Giudici nonché di Selvatico e di Cavalcaselle⁷³. Nei riguardi degli indirizzi del Purismo, Cavallucci poté aver risentito delle idee di padre Tanzini che ne seguiva una via mitigata e aperta alle interpretazioni poetiche della scultura antica e ai maestri del primo Cinquecento⁷⁴, e che forse gli fu di scarto al circolo dei senesi a Firenze in cui fu presto introdotto anche da Carlo Pini senza doverne definire un’ intesa, mentre già poteva guardare a Luigi Mussini in riferimento a Bartolini, “fra i quali ha luogo una ideale successione poco dopo il 1850”, tanto che il pittore senese scrivendo a Carlo Milanese nel 1852, era certo di scandalizzare qualche “*purista* [...] sublime”, riconoscendo nel “Bartolini una prova luminosa”⁷⁵.

Sempre sul “Bullettino” del 1854, volgendosi all’arte moderna, Cavallucci, aggiornato per formazione sulle riviste internazionali, virava alcuni termini di quei pensieri su un piano da educatore chiedendosi “come può egli, il critico, parlare apertamente il linguaggio del vero se non con tutte le buone intenzioni di recare giovamento” ai giovani, piuttosto che rendere “vane con un tratto di penna le fatiche di mesi e di anni”. E rilevava la difficoltà di esprimere idee individuali dovendo “chiedere scusa ogni qual volta, queste non sieno dello stampo comune”, e in ciò portandosi verso il metodo analitico e dello studio rivedibile vicino all’estetica positi-

72 AABAFi, *Registro generale degli studenti 1839-1843*, n. 470, 11 maggio 1842: Cavallucci è iscritto a quindici anni alla Scuola di Ornato; abitava al numero 1534 di via de’ Bardi. Il padre Giuseppe era “cameriere”. ASGF, f. LXXX (1856), ins. 50: nella lettera, già ricordata, del 7 settembre 1856 si legge: “[...] studiò elementi di disegno in figura ed ornato all’Accademia delle Belle Arti avendo allo studio pratico del disegno quello della Storia delle Arti Belle; [...] sa l’idioma francese e inglese, occupandosi pure dello studio del tedesco”. Del padre scolopio Domenico Tanzini, poi Numa Pompilio (1801-1848) matematico e astronomo, che tradusse nel 1832 *La guida alla prima Gioventù* di Lamennais, e in relazione alle arti e all’Accademia, B. Matucci, *Aristodemo Costoli* cit.

73 A.C. Tommasi, *La formazione di Cavalcaselle, in Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno internazionale di studi (Legnago, 28 novembre-Verona, 29 novembre 1997), a cura di A. C. Tommasi, Venezia, Marsilio, 1998, p. 24.

74 B. Matucci, *Aristodemo Costoli* cit., pp. 14-19.

75 C. Del Bravo, *Sul seguito toscano di Ingres* cit., p. 37.

va più aperta per contrastare “gli inconvenienti della critica giornalistica” che “nuoce assai”, al pari degli “articoli inattaccabili per la rettorica e la grammatica, e privi di senso e di artistico raziocinio”; e poiché “l’articolo critico-artistico [...] dovrebbe versare prima sull’ideale dell’opera poi sulla forma che rende evidente il concetto”, insisteva che la grave “dimenticanza della forma rivela nel critico assoluto difetto di elementi per conoscerla e ricercarla”⁷⁶.

Di questi temi ne scriveva a Cavallucci Luigi Mussini, nel gennaio del 1856, “i critici francesi convivono confabulano frequentemente cogli artisti: questi in Francia amano parlar d’arte, formolar teorie, discuterle analizzarle [...] ne consegue che i critici possano senza pericolo, anzi con autorità, trattare oltre la parte estetica anche la tecnica con grande intelligenza artistica, e che lungi dal predicare stolidamente che non ci vogliono divisioni, sistemi e sette artistiche, le ammettono, perché ammettono che la natura può essere interpretata in più maniere”⁷⁷. I contatti fra loro, avviati intorno al 1855 quando Mussini aveva mutato il suo iniziale Purismo nel patetismo meditato su Ingres, Flandrin ed Henner che accostava precedenti di bellezza formale da *l’art pour l’art*⁷⁸, si strinsero in un’ami-

76 Anonimo, *Rassegna delle opere esposte nelle sale dell’Accademia di Belle Arti di Firenze. Esposizione Annuale dell’Anno 1854*, “Bullettino delle Arti del Disegno”, I, 1854, 2 novembre 1854, n. 44, p. 347; C..., *Accademia di Belle Arti in Firenze. Esposizione Annuale dell’Anno 1854. Scultura*, *ivi*, I, 23 novembre 1854, n. 47, pp. 372, 373. In proposito: Anonimo, *Bibliografia*, “La Nazione”, 10 agosto 1869: “Quel capo ameno di Théophile Gauthier nella prefazione al suo celebrato romanzo, *Mademoiselle de Maupin*, dice: «Le critique qui n’a rien produit est un lâche» [...]. Ed avrebbe ragione s’egli avesse predicato con l’esempio; ma quando si pensa che anche egli senza saper tirare una linea fu censore così acerbo in materia d’arte”; e vi si osserva: “la critica non sia poi tutta opera di distruzione [...] per giudicare occorre de’ principi positivi che vi servano di guida ne’ vostri giudizi”. E’ possibile che il testo sia di Cavallucci. Ettore Spalletti mi comunica gentilmente che vari articoli non firmati sarebbero di sua mano. Di lui sono i testi a firma “Jacopo da Galliano”.

77 BCISI, Autografi Bacci, 14.1.3: lettera di Mussini da Siena, 25 gennaio 1856.

78 Per tale cultura intorno alla “Gazette des Beaux-Arts”, E. Spalletti, *Il secondo ventennio di attività di Giovanni Dupré (1858-1882)*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, s. III, 1974, vol. IV, 2, pp. 544-551; Id., *Luigi Mussini pittore*, in *Nel segno di Ingres. Luigi Mussini e l’Accademia in Europa nell’Ottocento*, catalogo della mostra (Siena, Complesso museale di S. Maria della Scala, 6 ottobre 2007-6 gennaio 2008), a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editore, 2007, pp. 27-45.

cizia personale e duratura nei primi giorni del gennaio 1868⁷⁹, ma già erano frequenti dal 1861 a séguito anche di un articolo, non firmato da Cavallucci, uscito l'8 novembre su "La Nazione", quotidiano a cui intanto aveva iniziato a collaborare, dove apprezzava la didattica impartita dal pittore all'Accademia senese, che gli sembrò fertile, e negava quanto di lui si diceva a "sazietà", ossia "che i suoi scolari, tenuti da lui sotto una ferrea pressione dovevano volere, o no, imitarlo copiarlo [...]. I fatti però smentiscono le parole", ricordando Visconti "scolpito nel suo cuore", Cassioli e Franchi⁸⁰. Sull'accortezza nel tenere "in guardia" gli allievi dal riproporre i suoi insegnamenti, il pittore gli aveva scritto anche il 3 febbraio 1856, così che Cavallucci confermò nei tardi ricordi del 1905, l'efficacia del metodo di Mussini, che "non cristallizzava" la propensione dei giovani⁸¹.

Se Cavallucci dirà poi di non accogliere il formalismo secondo *l'art pour l'art*⁸², ribadito pubblicamente nel 1868, "che volete io sono positivo, e lo splendore dello stile, l'eleganza della forma, la ricchezza della fantasia, l'arte per l'arte come si dice oggidì, mi mettono in diffidenza"⁸³, nondimeno ricercherà valenze di sostanza e bellezza e di sincerità nel giudizio formale riscontrabili anche nelle precoci letture da Ernest Renan, il quale, ha indicato Carlo Del Bravo, ammetteva la religione come dato umano

79 BCISi, Autografi Bacci, 14.1.13.

80 Anonimo [ma Cavallucci], *Esposizione Italiana. Classe XXIII Pittura. IV*, "La Nazione", 8 novembre 1861.

81 BCISi, Autografi Bacci, 14.1.4, anche in, E. Spalletti, *La cultura artistica a Siena* cit., p. 327. C.J. Cavallucci, *Manuale*, cit., vol. IV. pp. 268, 269: di Mussini, apprezzava sia "l'Uomo che espone candidamente i propri dubbi", sia le "osservazioni acutissime in merito al vero psicologico, fisiologico, artistico".

82 Anonimo [il volume conservato nella Biblioteca dell'Accademia reca aggiunto a fondo testo (ed anche ad altri) il nome a matita: "Cavallucci"; la grafia sembra corrispondere alla sua firma]: *La lettera del Campo. Quadro a olio di Girolamo Induno*, in *La Esposizione Italiana del 1861. Giornale con 190 incisioni e con gli Atti Ufficiali della R. Commissione*, Firenze, per Andrea Bettini Libraio, 1862, 4 luglio 1862, n. 34, p. 276: "Scambiando il mezzo con il fine ponendo in rilievo il fatto pittorico anziché l'intenzione morale, paghi insomma di una intenzione materiale, e non si accorgono che non è la fantasia per la fantasia, l'arte per l'arte come si dice oggidì che deve ispirare i pittori". In merito, C. Del Bravo, *Equivoci*, "Paragone", 1973, 285, pp. 114-115.

83 Piero D'Ambra [Cavallucci], *Varietà. Lettera all'autore o all'autrice del COURIER d'ITALIE nel n° 1792 dello "International"*, "La Nazione", 17 marzo 1868, il passo era a difesa della cultura e dei costumi della vita fiorentina dai giudizi *trachants* della stampa francese.

alto e poetico e senza “lo sfondo metafisico”, a cui Cavallucci guarderà per commentare nel 1869 il *Trasporto di Cristo* di Antonio Ciseri⁸⁴. Ma Renan già gli era di riferimento nel 1861 per il severo commento al marmo *L'Adultera* del giovane Pietro Bernasconi, seguace del ‘vero’ di Vincenzo Vela, che lo portò a chiedersi se fosse “l’adultera che i Farisei condussero davanti all’Uomo-Dio” o invece “un’adultera qualunque”, e, nel caso, richiedendo la presenza del “Cristo” garante “della religione vera [...] e non di fariseume”, il soggetto gli apparve inadatto alla scultura e valido per una rappresentazione narrativa⁸⁵. A Renan, infatti si era presto interessata anche Grace Bartolini, in una disposizione di intrecci culturali peculiari del clima artistico toscano⁸⁶, i cui “retaggi per così dire accademici della prima metà del secolo (dalla pittura di genere ai temi del Purismo) operavano con vitalità entro il processo di rinnovamento avviato dall’estetica del Positivismo”. A Firenze, dunque, le correnti proprie al dibattito accademico venivano “ad integrarsi con le istanze di lenta e meditata analisi compositiva promossa dalla cultura contemporanea” quali “episodi paralleli e convergenti” sul piano dei procedimenti formali e pertanto riguardanti anche le sperimentazioni della Macchia⁸⁷.

Nel 1873, infatti, Cavallucci quale interprete critico delle varie correnti dell’Accademia, e in riferimento anche ad anni precedenti, scriverà che “lo intero sviluppo successivo dell’arte pittorica in Firenze [...] presenta un carattere di indipendenza, di varietà, non abbastanza avvertito, né lodato fra di noi quanto meriterebbe”⁸⁸. Dall’Accademia erano usciti infatti nel

84 P.D.A. [Piero D’Ambra, Cavallucci], *Gesù portato al sepolcro. Dipinto di Antonio Ciseri*, “La Nazione”, 6 maggio 1869; per il commento, C. Sisi, in *Omaggio ad Antonio Ciseri 1821-1891*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti, 28 settembre - 31 dicembre), a cura di E. Spalletti, C. Sisi, Firenze, Centro Di, 1991, p. 76. La Biblioteca dell’Accademia conserva i volumi della *Vita di Gesù* di Ernest Renan tradotti da Filippo De Boni nel 1863. Vedi anche lo studio di Susanna Ragionieri in questo volume.

85 I. Cavallucci, *L’Adultera. Statua in marmo di Pietro Bernasconi di Milano*, in *L’Esposizione Italiana del 1861, Giornale*, cit., 30 giugno 1861, n. 33, p. 257.

86 C. Sisi, *Episodi della cultura fiorentina* cit., p. 104; invece per la persistenza di una “cultura elevatrice nell’ambito dell’establishment” già in Bartolini, E. Spalletti, *Duprè*, Milano, Electa, 2002, p. 175.

87 C. Sisi, *Critica dell’arte in Toscana*, cit., p. 47.

88 C.I.C., *Arte contemporanea. L’Italia all’Esposizione di Vienna. Firenze*, “L’Arte in Italia”, V, 1873, 5, p. 69. Si veda anche la sua difesa al quadro di Stefano Ussi premiato a Parigi, che suscitò numerose polemiche, anche interne all’Accademia: Cavallucci,

1858 dipinti di tema storico di Vito D'ancona e di Raffaello Sorbi “capaci di superare il naturalismo coinvolgente” di Giuseppe Bezzuoli⁸⁹, con valori di “verisimiglianza” al dato naturale quale portato indispensabile per ridare “credibilità” al genere non più inteso nel “compito di trasmettere grandi lezioni ideologiche”: aspetti a cui prestavano impegno “appassionato” anche i giovani della Macchia, con il fine di rivedere i “principali indirizzi” accademici che, ha scritto Spalletti, “nel suo complesso li accettarono con la disposizione a coglierne i germi di rinnovamento, [...] anche a rischio d'errore”⁹⁰. Tale ricerca pittorica guardava ai valori della forma come “mezzo espressivo dell'arte moderna” e affiancava agli esempi dipinti quanto allora espresso nelle “teorie e descrizioni e idee svolte da artisti” e altrettanto da storici e dai critici⁹¹.

Pertanto, nel seguire le “nuove richieste della critica” – che in questa via esaltavano il dato individuale sul piano etico e “in modo già abbastanza preciso” ricercavano le distinzioni “nei confronti dei vari generi pittorici, guidati ciascuno da criteri interni e parzialmente autonomi rispetto agli altri”, Cavallucci ammetteva l'attenzione a caratteri di “fantasia”, scrisse, “sia pure a discapito del vero” quando il soggetto lo richiedesse⁹². Ciò significava rivisitare anche i generi intimisti e di costume, in linea con le sue aspirazioni etiche, di contro al convenzionale moralismo romantico, fino a “una più positiva analisi sociale”⁹³, di cui risente il commento, che sembra spettargli, al quadro *La Lettera del Campo* di Girolamo Induno nel quale è individuata la dignità umana e colloquiale nei differenti registri minori dei soggetti del ‘vero’, declinata fra “la gravità comica nel vecchio ex-soldato” e “la serietà queta [...] dell'ava”⁹⁴. Ne conseguiva a suo giudizio,

La Cacciata di Gualtieri di Brienne duca d'Atene. Quadro ad olio del Cav. Professore Stefano Ussi, proprietà della R. Galleria fiorentina dei Quadri Moderni, in L'Italia alla Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica descrittiva illustrata, Firenze, Le Monnier, 1867, pp. 75-77. Delle difficoltà incorse da Ussi nell'esecuzione dell'opera e dell'ammirazione per le più tarde scene orientaliste, “bozzetti di studio buttati giù con sicurezza magistrale, con verità sorprendente” si legge in: Id., Manuale cit., vol. IV, pp. 261-264.

89 C. Sisi, *Critica dell'arte in Toscana* cit., p. 47.

90 E. Spalletti, *Gli anni* cit., pp. 97. 109.

91 C. Sisi, *Critica dell'arte in Toscana* cit., p. 49.

92 E. Spalletti, *Gli anni* cit., pp. 91.

93 *Ivi*, p. 87.

94 Anonimo [ma, a matita: “Cavallucci”], *La lettera del Campo* cit., p. 276: “supposto che il pittore sia uomo di cuore e di fantasia [...] dalla idea indefinita e capricciosa

anche un modo “diversissimo” di guardare e di parlare “degnamente” della pittura rispetto alla scultura, “che presenta tante gravi difficoltà” specie nelle fasi dell’apprendimento, e pertanto lodava Aristodemo Costoli “per lo zelo” dedicato all’impegno didattico nella Scuola di scultura, convinto del fruttuoso scambio di pensieri fra critici e artisti affinché “lo scrittore sia artista più che a metà e posseda almeno teoricamente tutti gli studi per esserlo”⁹⁵.

Inoltre, sul “Bullettino”, nel 1854, rilevando la necessità di una “Scuola di Paesaggio in Toscana”, Cavallucci ne pensava l’insegnamento fra le proposte didattiche dell’Accademia⁹⁶, in linea con le ricerche formali espresse intorno al Caffè Michelangelo e con l’amico Diego Martelli; e manteneva uno sguardo di vigile attenzione nel “ripensare la stagione romantica” con le poetiche del reale e poi del vero, qualora fosse oltremodo indagata nell’opera “la ‘struttura’ più che il soggetto”⁹⁷.

Con una sensibilità estetica tesa a generare nell’altro “un movimento di simpatia [...] e un pensiero generoso e fecondo” come scrisse nel 1905, Cavallucci ne ricorderà i tempi, scrivendo nelle stesse pagine della “vivace ed amena società del caffè Michelangiolo, terreno neutrale in cui ognuno poteva urlare impunemente la propria opinione”. Ne rilevava così, al suo interno, un tratto insolito, e in sé contrastante, se non forse nel proposito ch’egli vi vedeva di dar vita a una pluralità di “intendimenti non restrittivi” e desunti dalla ricerca della “propria soggettività”⁹⁸ che allora andavano

discenda al concetto della vita reale, nella scelta del soggetto”; tuttavia, “il rischio è scambiare il vero per il reale [...] pur ammettendo il fatto materiale”. L’Induno accoppia “il vero col reale, la fedeltà dell’immagine colla poesia dell’affetto”. Sull’argomento, S. Bietoletti, *Forma e sentimento. Quadri di storia senza eroi, in Italia sia! Fatti di vita e d’arme del Risorgimento italiano*, catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo mediceo, 5 giugno-26 settembre 2010), a cura di E. Dei, Pisa, Pacini, 2010, pp. 34-37.

95 C..., *Accademia di Belle Arti di Firenze. Esposizione annuale dell’Anno 1854. Scultura. Introduzione*, “Bullettino delle Arti del Disegno”, I, 23 novembre 1854, n. 47, pp. 373-374; *ivi*, 21 dicembre 1854, n. 51, p. 405. Nel 1851 Costoli era stato criticato per il suo insegnamento: AABAFi, f. 40B (1851), ins. 112.

96 *Accademia di Belle Arti* cit., “Bullettino delle Arti del Disegno”, I, 1854, 19 ottobre 1854, n. 42, p. 331.

97 C. Sisi, *Critica dell’arte in Toscana* cit., p. 49. Si veda in merito il saggio di Ettore Spalletti in questo stesso volume.

98 C.J. Cavallucci, *Manuale*, cit., IV, pp. 323, 314. Su questa via dirà Courbet “lo Zola della pittura”, in riferimento a quanto Zola scrisse del pittore in *Mes Haines* (1869): *ivi*, p. 304.

contro a quella che doveva apparirgli, prima, l'integrata visione romantica, poi, la presunta validità oggettiva e concreta della scienza positiva che attecchì nella mentalità postunitaria. Nel 1867, anche Telemaco Signorini – che Cavallucci nel 1873 definirà un “*ultra*” della pittura – a proposito delle “prime cose che erano agli esordi del Caffè Michelangelo”, scrisse che “a questa scuola bisognava imparare la tolleranza”⁹⁹. Ripensate, le parole possono ulteriormente ricordare che intorno al 1861 si ritrovava in una saletta del Caffè Michelangelo anche Augusto Conti (1822-1905) con alcuni allievi, dopo le sue lezioni all'Istituto di Studi Superiori, in anni in cui Raffaello Sernesi rivide il portato di Signorini e guardò “alla filosofia e “alla coltura del cuore e della mente”. La verifica di una tangenza fra Cavallucci e il filosofo merita degli studi anche a motivo di quanto sembra da leggere in una lettera di Luigi Mussini del giugno del 1862, che darebbe altri esiti alle sue tarde parole¹⁰⁰.

Cavallucci nutriva per Emiliani Giudici “una sincera venerazione” tanto da confidare ad Atto Vannucci nel febbraio, forse del 1857, di avergli mostrato alcuni particolari “articoli” per sapere se “li credeva tali da potersi pubblicare”, ricevendo il consiglio di sviluppare “un poco più quello che tratta dello scopo dell'arte”; e nelle stesse righe si viene a conoscenza che Giudici pensava di continuare la direzione del “*Bullettino*”¹⁰¹, dopo che per un intero anno, a partire dal gennaio del 1855, Cavallucci ne aveva assunto l'incarico col nome di “*Le Arti del Disegno*”. Ad avvicinarli, insieme alla fine e aggiornata preparazione critica e artistica di Giudici, poté essere stato anche il risalto eroico dei primi valori risorgimentali sentiti nella comune ascendenza foscoliana, che improntò soprattutto le vicende

99 T. Signorini, *Il Caffè Michelangelo*, “*Gazzettino delle Arti del Disegno*”, n. 18, 18 maggio 1867. L'amicizia e la disponibilità di Cavallucci a Signorini si legge in BNCFi, Carteggi Vari, 468, 24.

100 C. Del Bravo, *La luce di Sernesi* (1997), in *Intese sull'arte*, Firenze, Le Lettere, 2008, p. 330. BCISi, Autografi Bacci, 14.1.10: lettera di Mussini da Siena, a Cavallucci, 22 giugno 1862: “Le massime estetiche del signor *Conti* mi sembrano così sane, i suoi pensieri sull'arte così larghi e fecondi”. E chiedeva a Cavallucci di favorirgli i “contatti”, mentre si rallegrava “con quanto ha scritto sul Dupré”. Tuttavia, la trascrizione del nome “Conti” non è certa, come risulta da un controllo della dott.ssa Rosanna De Benedictis, responsabile della Biblioteca, dietro mia richiesta: pertanto non ho al momento insistito gli studi in questa direzione.

101 BNCFi, Destinatari, Vannucci IV, 14: lettera di Cavallucci del 9 febbraio s.a., scritta dalla Galleria degli Uffizi, e da riferire al 1857 e non oltre il febbraio 1860.

personali e le scelte civili del giovane Cavallucci, aspetti al tempo noti di lui e allusi da Peleo Bacci nella commemorazione¹⁰², tramite Quirina Mocenni Magiotti, che fu amata da Foscolo, e rimase in vita la fedele custode del soggiorno fiorentino del poeta nella villa della Torretta sulla collina di Bellosguardo, dove iniziò a comporre *Le Grazie*. Quirina mantenne negli anni una vicinanza epistolare con il fratello di lui, Giulio, e con Silvio Pellico, che ebbe modo di incontrare fra l'autunno del 1845 e la primavera successiva a San Leolino in Val d'Ambra o a Firenze, come ricordò poi Diego Martelli, destinando i lasciti e la memoria di Foscolo alla città¹⁰³. Questi caratteri riconsegnano di Cavallucci una intima e robusta sensibilità letteraria che teneva fede ai sentiti studi su Dante altrettanto condivisi con Emiliani Giudici¹⁰⁴, nonché alcuni valori di mitigata bellezza in una via di sincera poetica terrena che ispiravano anche l'impostazione critica di Charles Blanc e della "Gazette des Beaux-Arts".

Inoltre, se lo poté essere per Giudici, è forse meglio da rilevare per Cavallucci come nei rami della storia e della critica dell'arte, egli possa aver sentito continuati gli esiti ideali degli assunti posti da Vasari nell'impianto concettuale e letterario delle due edizioni delle *Vite* che intrecciarono il magistero e la fondazione di questa Accademia, nel gennaio del 1563. Dove accanto a una storia "teorica" sulle tecniche, Vasari attestò il metodo del giudizio critico per l'arte del passato e definì i distinti valori per le opere

102 Peleo Bacci, *C.J. Cavallucci* cit., pp. 5, 8, attestò che Cavallucci aveva "presso alla tavola di studio una poltrona" appartenuta a Foscolo e ricorda Bellosguardo; ne riferisce anche il "fermento della politica", e gli scritti: *Del dominio temporale dei Papi* (1861); *I volontari italiani. Storia delle rivoluzioni in Italia dal 1821 al 1861* (1862) e *Venezia sotto il giogo dell'Austria*.

103 La visita seguiva un trentennale carteggio dal 1816 al 1847, vedi in U. Ragozzino, *Il risorgimento* cit., p. 84. Quirina Mocenni conobbe Foscolo nell'ottobre 1812 e corrispose con lui fino al giugno 1823; nel 1848, Le Monnier pubblicò la prima edizione del carme *Le Grazie*. I libri e le carte autografe di Foscolo da lei custoditi sono dal 1884 alla Biblioteca Nazionale; l'epistolario con Pellico è parte del Legato Martelli, G. Nicoletti, *La biblioteca foscoliana della "donna gentile"*, in *La biblioteca fiorentina del Foscolo nella Biblioteca Marucelliana*, catalogo della mostra, a cura di G. Nicoletti, Firenze, SPES, 1978, pp. 5-41; C. Del Vivo, *Atto Vannucci, la "Donna Gentile"*, *Ugo Foscolo: una dimenticata antologia delle "Grazie"*, "Antologia Vieusseux. Giornale di Scienze, Lettere e Arti", XXI, 1985, 77, 1, pp. 46-83.

104 E. Sclarici, *Paolo Emiliani-Giudici*, cit., p. 69; Giudici propugnò l'apertura della Cattedra di lezioni dantesche all'Istituto fiorentino di Studi Superiori; l'argomento è indagato negli studi recenti sopra indicati.

degli artisti viventi¹⁰⁵, considerato che *Le Vite* rispondevano in quei decenni a molteplici attenzioni “spunti, recuperi e verifiche”, avanzati da parte di teorici, di artisti e di conoscitori, pertanto già riedite con annotazioni e supplementi da Ranalli (1845-1848), nonché uscite nell’edizione curata da Pini con i fratelli Milanesi e padre Marchese (1848-1856), e sottoposte agli aggiornamenti critici e documentari di Gaetano Milanesi per i volumi pubblicati fra il 1878 e il 1881¹⁰⁶.

Il clima intenso di queste relazioni farebbe pensare a Emiliani Giudici come un riferimento non marginale nell’articolata sensibilità estetica di Cavallucci, nonché influente nel definire l’indirizzo di una prima riflessione critica interna all’Accademia di cui egli intese proporsi a iniziale portavoce con gli articoli sulla rivista francese, e volendo trattare anche dei fermenti della pittura. Ruolo che in via indipendente Cavallucci svolgeva dalla metà degli anni Cinquanta, partecipe dei presupposti della revisione critica che segnarono e accompagnarono con acuta visione i rinnovamenti metodologici della vita artistica a Firenze, di cui risentiva l’Istituzione. Ma dopo il 1861 Cavallucci si delinea come la figura teorica più autorevole interna all’Accademia, e suo interprete critico per quasi l’intero decennio successivo, di cui solo adesso si recuperano i saldi e lunghi legami ufficiali continuati fino al 1906, in qualità prima di ispettore poi di professore e infine di direttore.

Una posizione di risalto che conferma il singolare profilo di Cavallucci individuato da Ettore Spalletti e da Carlo Sisi nella compagine artistica toscana particolarmente verso alcune opere di Giovanni Dupré e di Antonio Ciseri, sulla via del moderno interesse che affermava la “relatività delle categorie critiche”¹⁰⁷ intuito negli studi fondamentali sull’Ottocento da

105 E. Carrara, *Vincenzo Borghini, Lelio Torelli e L’Accademia delle Arti del Disegno: alcune considerazioni*, “Annali di Critica d’Arte”, II, 2006, pp. 545-568; S. Ginzburg, *Impronte di Bembo nelle “Vite” di Vasari*, in *Pietro Bembo e le arti*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, D. Gasparotto, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 244, 248-252.

106 D. Levi, *Mercanti, conoscitori, ‘amateurs’ nella Firenze di metà Ottocento*, in *L’idea di Firenze*, cit., pp. 106, 108-110; M. Melani, *Gaetano Milanesi e le “Vite” vasariane: una storia da ricostruire*, “Annali di Critica d’Arte”, IX, 2013, 1, pp. 225-243.

107 C.I.C., *Arte Contemporanea. L’Italia all’Esposizione di Vienna. Firenze*, cit., pp. 65-66: del celebre *Eccidio dei Maccabei* di Antonio Ciseri, finito nel 1863, scrisse: “opera che parve affetta di naturalismo quando fu composta, e che oggi invece sembra accademica, in specie nell’apparato scenico e nei mezzi adoperati per risolvere l’effetto”; anche in E. Spalletti, *La pala di Santa Felicita: Il Martirio dei Maccabei*, in *Omaggio ad Antonio Ciseri* cit., p. 48, che commenta la relatività dei valori estetici

Carlo Del Bravo, che legavano Firenze ai più aperti indirizzi europei.

Alla fine del 1862, mentre l'insegnamento di Ranalli "sospeso fino a nuove disposizioni", era rimasto ufficialmente vacante, Emiliani Giudici richiese un lungo congedo per "la gravità delle faccende" personali, che trascorse in gran parte in Gran Bretagna, di cui ne scrisse a Cavallucci il 17 aprile 1863, e insieme gli narra delle "cose stupende in materia d'arte che ho veduto in Inghilterra. Le lire sterline ci hanno rapito molti tesori" ma tanta era "la ricchezza di libri d'arte al Museo Britannico. Ci vorrà molto giudizio perché noi possiamo giungere a questo grado di cultura"¹⁰⁸. Nella lettera del 30 aprile 1863, continuava a chiedere a Cavallucci della "sventurata Accademia [...] stremata di mezzi", verso cui si era prodigato fino a prima della partenza quando, da Torino, nell'estate forse del 1862, informava sempre l'amico di esser stato "ricevuto dal prof. De Sanctis" e di avergli consegnato "le scritture", da credersi dei capitoli di riordino didattico, ricevendo in risposta parole di vivo interessamento e la promessa di occuparsi "subito degli affari dell'Accademia", che, per Giudici "correva pericolo di essere di nuovo impasticciata non saprei dirvi come"¹⁰⁹.

Il congedo dall'insegnamento, regolare per i primi sei mesi, dalla metà di giugno si protrasse senza permesso né retribuzione fino all'ottobre del 1863, quando su richiesta del Ministero e "non potendo ripigliare il corso delle mie lezioni di Estetica", il 30 novembre, Giudici inviò da Hastings le dimissioni dall'Accademia che divennero ufficiali con il decreto del 27 dicembre 1863, nel quale fu nominato alla cattedra Aleardo Aleardi, a partire dal 1° gennaio 1864¹¹⁰. Alla sua decisione molto dovette contribuire il rifiuto opposto dal Ministero ai suoi intenti di rivedere e migliorare lo statuto didattico, come scrisse a Giuseppe Lombardo, l'11 luglio 1865, addu-

intravisti da Cavallucci, poi interpretati da Del Bravo.

108 BCISi, Autografi Bacci, 11.7.2: lettera di Giudici, da High-Bank Tunbridge, Kent: "A quest'ora avrete saputo che ho ottenuto congedo di altri tre mesi". Nel 1862, Giudici aveva sposato l'inglese Anne Alsop.

109 BCISi, Autografi Bacci, 11.7.3; *ivi*, 11.7.5: lettera di Giudici a Cavallucci, "domenica 7 luglio" s.a.: "e ora abbiamo dalla nostra non solo De Sanctis ma anche il Marchese di Breme"; e consigliava il presidente di recarsi a Palazzo Vecchio o di scrivere a Roma a Marco Tabarrini, che dall' 11 febbraio 1861 fu direttore generale della Pubblica Istruzione; invece qui De Sanctis non è detto ministro: fu in carica dal 17 marzo 1861 al 3 marzo 1862. Inoltre, *Ivi*, 11.7.4: lettera di Giudici a Cavallucci, 9 novembre s.a. in cui sperava che l'amico fosse nominato segretario e Antinori presidente.

110 AABAFi, f. 52A (1863), ins. 54.

cendo che l'insegnamento di Estetica "cattedra creata da me, tre anni dopo dovetti lasciarla, per la ragione che mi pareva che mentre io dicevo davvero, cioè prendeva sul serio il mio ufficio, il governo dei moderati liberali prendesse per burletta la cosa pubblica", così da essere ormai "liberissimo d'ogni legame con qualsiasi governo [...]". Io ero fra i pochissimi in Italia che difendessero a viso aperto la libertà politica e religiosa, e predicassero l'unità [...] quando altri la credevano un sogno". Certo, l'impegno civile gli dovette apparire in quel momento troppo distante "dallo scopo supremo dell'umanità" che vedeva nel "Logos di Platone fecondatore dell'Universo", di cui aveva detto a Ugdulema il 20 aprile 1863¹¹¹.

Giudici tornò più volte in patria, e fu a Firenze già nel marzo del 1865 come ricordano alcune parole di stima di Aleardi¹¹², dove visse ancora con probabile continuità fra la primavera del 1867 e il gennaio del 1869 per rispettare gli impegni parlamentari in Palazzo Vecchio in quanto eletto nelle file di Urbano Rattazzi per il collegio di Serradifalco, che assecondavano una scelta meditata con cui sperava di stemperare l'arezza politica e di cui ne scriveva con buona convinzione all'amato fratello Giuseppe¹¹³.

La presenza in Accademia di Aleardi non sembra aver portato a progetti comuni con Cavallucci, ma sul piano personale ebbe i risvolti costanti di un legame sincero di stima e di premure e prodigo di consigli per "un avanzamento" del Nostro dal ruolo di ispettore "a una Cattedra anche all'Accademia", che gli lasciasse tempo per gli studi, così da "giovare" "all'ottimo amico", che Aleardi si dispiaceva di vedere "seduto su quel [...] canapé del secolo passato, ricevendo visite seccanti [...] di un ufficio seccante"¹¹⁴.

111 Le lettere scritte da High-Bank Tunbridge, Kent, sono in E. Sclarici, *Paolo Emiliani-Giudici* cit., pp. 58, 59; p. LIV, n. VIII; p. CLIV, n. LXXII. Gli stessi motivi si leggono in V. De Castro, *Paolo Emiliani Giudici* cit., p. 62: "Ma sfortunatamente i reggitori della pubblica istruzione non compresero nulla della riforma [...] egli per ora si sente disilluso al lacrimevole spettacolo dell'imperizia" del governo.

112 BCISi, Autografi Bacci, 6.9.17: lettera da Brescia a Cavallucci, 4 marzo 1865: "[...] godo che sia costà già il Giudici [...] che lo stimo davvero per il molto ingegno".

113 E. Sclarici, *Paolo Emiliani-Giudici* cit., p. LXIV, n. XVI, lettera del 21 maggio 1867; p. LXX, n. XXI; p. LXXI, n. XXII; p. LXXVI, n. XXVI; l'intento gli era chiaro dal 1865 "per impedire ad ogni costo il trionfo dei clericali", *ivi*, p. LX, n. XIII. Era di nuovo in città nell'ottobre del 1870, "pronto" ad essere rieletto in parlamento. Al tempo abitava al n. 4 di via S. Paolo, dove nel 1865, al secondo piano, aveva preso alloggio anche Aleardi.

114 BCISi, Autografi Bacci, 6.9.11: lettera di Aleardi da Brescia, a Cavallucci, 14 settembre 1864; *ivi*, 6.9.13: lettera del 13 ottobre 1864.

Gli eventi del 1863, portarono a far assumere a Olivo Gabardi anche l'incarico di bibliotecario a partire dallo stesso 17 giugno, quando per decreto ministeriale l'ufficio fu congiunto alla docenza di "Storia, Geografia, Mitologia e Costumanza dei popoli" a motivo della soppressione della Cattedra di Storia Universale, e il 12 ottobre del 1865, dietro richiesta del Ministero, Gabardi terminò la stesura manoscritta di una breve storia della Biblioteca unita al resoconto della collezione libraria¹¹⁵.

Dal primo di giugno del 1867, del ruolo e dei compiti che erano stati di Gabardi, morto nel dicembre precedente, fu "incaricato provvisoriamente" l'avvocato Giovan Felice Berti, che restò in ruolo in Accademia per oltre un ventennio, fino all'autunno del 1884¹¹⁶. Conoscitore d'arte e di storia locale e saltuario collaboratore al "Bullettino delle Arti del Disegno", benvenuto da Cavallucci e da Aleardi che lo dice "nostro egregio Bibliotecario"¹¹⁷, Berti era stato direttore della Pia Casa del Lavoro di Firenze e autore di numerosi testi sugli "stabilimenti di beneficenza" toscani¹¹⁸. Riconfermato l'anno successivo con lo stipendio di Duemila Lire annue, mantenne il posto fino al 1874, quando, il primo di gennaio, fu chiamato a professore aggiunto alla Cattedra di letteratura applicata alle Arti nella Scuola Superiore, mentre era già facente funzione di Segretario – ruolo chiesto nel 1872 anche da Cavallucci, dopo le dimissioni dell'Antinori –, rimanendo responsabile della Biblioteca, di cui ne redasse una lunga *Memoria* ancora inedita, datata 9 aprile 1882¹¹⁹.

115 AABAFi, f. 54 (1865), ins. 45, il manoscritto è inedito. Per la biblioteca, R. Rinaldi, *Accademia di Belle Arti di Firenze. La Biblioteca*, in *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, a cura di G. Cassese, Roma, Gangemi, 2013, pp. 66-67; A. Coco, *La Biblioteca*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi*, cit., I, pp. 665-675.

116 AABAFi, f. 71 (1882), ins. 25; *ivi*, f. 73 (1884), ins. 13: Il 30 aprile del 1882, richiese di esser posto a riposo, ma nel 1883, intese tornare ad occuparsi della Biblioteca, incarico che il direttore Carlo Ginori Lisci gli concesse ufficialmente nel maggio del 1884, ma che già aveva ripreso a svolgere.

117 BCISi, Autografi Bacci, 6.9.35: lettera di Aleardi da Brescia, 26 marzo 1869.

118 Di Berti (ca. 1810 - post 1886) restano nella Biblioteca dell'Accademia due volumetti: G.F. Berti, *Cenni Storico-artistici per servire di guida ed illustrazione alla insigne Basilica di San Miniato al Monte e di alcuni dintorni*, presso Felice Le Monnier, Firenze, 1850; Id., *Illustrazione del quadro in tavola di Lorenzo di Credi rappresentante l'Adorazione dei Pastori*, 1846. Fu socio onorario dell'Accademia dal 1854.

119 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 22; f. 57 (1868), ins. 76; f. 63 (1874), ins. 1. La *Memoria* si legge, *ivi*, f. 71 (1882), ins. 15; è segnalata in M. Nocentini, *Guida agli archivi*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi* cit, I, p. 714. Per la richiesta di Cavallucci, *ivi*, f. 61 (1872), ins. 75.

Intanto, i compiti istituzionali di Cavallucci incontravano la sua propensione per le arti applicate, iniziata con lo studio delle cere anatomiche della Specola già sulle pagine del “Bullettino” e in stretta condivisione con Camillo Boito che nel 1893 ne leggeva i valori in un risvolto ampiamente etico, “se c’è materia in cui tutte le parti si chiariscono a vicenda, s’aiutano scambievolmente [...] è questa delle arti belle”, che non ammettono “grette e artificiali separazioni di studi, la diversità di rami, di secoli, di luoghi, di oggetti mobili e immobili, di arti maggiori o minori”¹²⁰. In ciò rientrava la sua attenzione alla conservazione e al restauro altrettanto condivisa con Emiliani Giudici, e tale interessamento favorì l’invito rivolto a Giovanni Secco Suardo (1798-1873) di tenere in Accademia un ciclo di lezioni fra l’11 maggio e il 20 giugno 1864, “a titolo gratuito”, in un ambiente che aveva maturato specifiche operatività divergenti e si mostrava “scettico ai nuovi metodi” di stacco delle opere pittoriche dal supporto. Legati da una precoce e reciproca stima, sembra appunto spettare a Cavallucci l’aver introdotto Suardo già a Luca Bourbon del Monte, presidente dell’Accademia e direttore delle Gallerie fiorentine fino al 1856, prima che all’Antinori¹²¹. I contatti andavano ad intrecciare i legami intercorsi fra Suardo e Giovanni Morelli (1816-1891), il quale è ricordato nelle carte dell’aprile del 1864 inviate dal ministero all’Accademia in merito ai locali da destinare al corso di “trasportare dalla tavola e dalla tela gli antichi dipinti”¹²². In questo circolo di relazioni rientrava anche l’amicizia fra Aleardi e Morelli, mentre è noto come questi frequentasse Firenze dal 1840, amico di Niccolini e legato a Gino Capponi, mantenendo almeno dal 1842 uno profondo sodalizio

120 C. Boito, *Questioni pratiche di Belle Arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1893. p. 39; anche in M. Moretti, *Una cattedra per chiara fama*, cit., pp. 83; 94, nota 39.

121 C. Giannini, *Giovanni Secco Suardo. Alle origini del restauro moderno*, Firenze, Edifir, 2006, pp. 75-77, 87, 105-109; S. Rinaldi, C. Mani, *Documenti sulla genesi e l’epilogo del corso di restauro dei dipinti tenuto a Firenze da Giovanni Secco Suardo nel 1864*, “OPD Restauro”, 2005, 17, pp. 353-371. Più tardi Cavallucci solleciterà l’amico Ferdinando Martini (1841-1928) al Ministero, a promuovere speciali decreti di tutela, BNCFi, Martini 7, 59, lettera non datata.

122 C. Giannini, *Giovanni Morelli e il conte Suardo, conservazione, restauro e connoisseurship*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo 4-7 giugno 1987), a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, 3 voll., Bergamo, Lubrina, 1993, vol. 1, pp. 204-205, 215-216 e note 27-30. AABAFi, f. 53 (1864), ins. 19: carte ministeriali del 6 aprile 1864 al presidente dell’Accademia, per l’inizio dei corsi previsti dal 10 di maggio.

umano e culturale con Niccolò Antinori¹²³.

Sul piano della didattica, fu appunto Antinori a porre in quel decennio alcune considerazioni significative nel *Rapporto* inviato nel 1866 al ministero. Accanto a una biblioteca specialistica per le arti, il marchese auspicava “sale di riunione serale” dove tenere le lezioni pubbliche di Estetica, e di istituire “una speciale lettura di storia interpretata ed illustrata con senso tutto artistico”¹²⁴, distinta, sembra, dall’impostazione filosofica, in cui forse intendere che la forza della narrazione poteva venir ripercorsa anche su certi caratteri formali e compositivi e sulla bellezza delle opere osservate con sapienza, incontrando possibili propositi di Morelli e da presumere di Cavallucci, piuttosto che ribadire la consuetudine di veder ristabiliti i valori civili e del mito con gli esempi figurativi.

Simili pensieri già emergono in una minuta della presidenza del 15 novembre 1863 al ministero, e da riferire ad Antinori nel suo ruolo di segretario e di reggente, circa la “validità” di mantenere la Cattedra di Estetica vacante per l’allontanamento di Giudici, materia lì reputata non essenziale per il giovane artista, il quale rispondeva più “al sentimento che alla scienza” e non amava disquisire “sul modo con cui il Bello si crea e molto meno sugli attributi del Bello”. Se, tuttavia, vi si legge, “chi è chiamato all’arte volentieri ascolterà le sentenze dell’Estetico”, vi era fra i giovani “chi ha il cervello confuso” e costui “scambierà spesso la critica col sentimento e troverà il proprio annientamento là dove sperava di trovare la vita”. Pertanto, si continuava, “è indispensabile la qualità del professore”, per scongiurare l’inattesa asserzione – sollevata peraltro con parole più lievi da Giudici nel 1861, mentre Cavallucci negli anni Ottanta parlerà del rischio di far crescere “un vivaio di spostati”. Interessante si rivela la risposta resa dal ministero, certamente di Michele Amari allora a capo della Pubblica Istruzione, che suggeriva con finezza e competenza, “nulla vieta che il Professore volga l’Estetica nell’insegnamento della Storia dell’Arte”¹²⁵, incontrando quanto

123 G. Agosti, “Un Italiano d’animo e tedesco di studi”. A Firenze: Giovanni Morelli e i suoi interlocutori in Toscana, in *L’idea di Firenze*, cit., pp. 117-126; Id., *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori. Studi e Ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa, Quaderni del Seminario di Storia della critica d’arte, 2, 1985, pp. 3-83.

124 *Rapporto del F.F. Presidente Niccolò Antinori a S. E. Il Ministro della Pubblica Istruzione sul progetto del nuovo Statuto*, Firenze, Tipografia G. Barbèra, 1866, p. 20.

125 AABAFi, f. 52A (1863), ins. 54: la lettera di risposta ministeriale è datata 20

sosteneva nel 1861 il presidente Ferdinando Strozzi, in modo che l'autonomia disciplina, in formazione sul piano metodologico e dei contenuti, era sentita necessaria e poteva entrare in modo vivo nelle sperimentazioni didattiche dell'Accademia fiorentina, e in linea con quanto inteso e forse impartito da Emiliani Giudici.

Nel 1866, Antinori, continuando la stesura del *Rapporto* ministeriale, anteponeva "che non può esservi né istituzione né modo d'insegnamento che basti a creare l'artista" al ribadire inutili gli studi teorici alla Scuola Inferiore, dove il fondamento era "l'educare l'occhio e la mano a risponderci a vicenda" con l'esercizio regolare applicato al disegno e agli elementi della composizione. Un primo apprendistato artistico che gli appariva "indispensabile" e a tutto "vantaggio" di preservare il portato umano ed educativo col "trattenere per qualche tempo in freno la fantasia del giovane artista, prima ch'egli privo dei materiali necessari a dar forma all'idea bella", andasse incontro a un precoce "sconforto e delusione in quelle fasi della sua carriera che tutte dipendono dall'intimo sentimento individuale, come sarebbero l'espressione, la composizione, il colore", e a cui erano rivolti gli Studi Superiori¹²⁶.

Coloro infatti che avevano una propensione artistica, continuava Antinori, erano presto chiamati a "provarsi" e a "sperimentare la propria inclinazione, e d'imparare a conoscere se stessi", portando in evidenza processi salienti come il tentativo di definire "il punto in cui l'artista faccia il passaggio dall'uno all'altro periodo della sua educazione"¹²⁷, ossia dall'esercizio dell'arte all'approccio a uno stile personale. A premessa del suo riflettere, ricordava come "in cose d'arte tutti credono di avere il diritto di parlare, ponendo innanzi il pretesto che ognuno può discorrere di ciò che sente in se stesso. E purtroppo si dimentica oggi per ciò che riferisce al sentimento, esser assolutamente necessaria un'educazione speciale che lo commuova e

novembre 1863. Si veda anche il commento di Caterina Del Vivo nello saggio su Aleardi. In merito, Cavalcaselle scriveva con franchezza a Cavallucci il 19 febbraio del 1866, da Padova, della "povera estetica d'arte, [...] dannosa perché trattata da letterati che nulla capiscono in fatto di Belle Arti": BCISi, Autografi Bacci, 8.25.2. Adolfo Venturi, nel 1901 e nel 1904 osserverà che l'Estetica preparava all'arte, ma non poteva definire né dare l'interpretazione delle opere, *Adolfo Venturi. Vedere e Rivedere: pagine sulla Storia dell'Arte 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Torino, Il Segnalibro, 1990, pp. 78-82.

126 *Rapporto* cit., pp. 13, 12.

127 *Ivi*, pp. 11, 12.

che a noi si riveli”¹²⁸.

Antinori affrontava così nodi e trapassi delicati e incerti nella vita dei giovani portati alla figurazione, dove l’auspicata e “speciale” educazione a un sentire interiore fecondo, sembra passare per un tenore di studi aperto caldo e promettente alla vita, oltre i risvolti della cultura romantica, e tale da consentire all’idea artistica di affiorare dall’esercizio quotidiano degli allievi che, applicandosi con dedizione alle molte difficoltà dell’arte, soli nei loro studi avevano tanto ispirato la comprensione e la simpatia di Goethe¹²⁹, il cui limpido rigore di pensiero doveva non essergli estraneo, avendo pubblicato nel 1853 per Felice Le Monnier la traduzione dell’*Egmont* con l’aiuto di Giovanni Morelli. Un lavoro che fu letto anche da Manzoni, a sua volta incoraggiato dall’anziano poeta tedesco, al quale, nel 1841, si era interessato anche Niccolini che a Morelli aveva chiesto “la versione italiana di pensieri di Goethe su Klopstock, Lessing, Herder, Kant, Manzoni, Sterne”¹³⁰.

Nel 1871, Antinori riprese l’argomento nel discorso pronunciato il 9 di ottobre davanti “ai professori e ai giovani dell’arte” per inaugurare la Galleria delle Fotografie, originata a uso didattico “per arricchire la Scuola del disegno di buoni e sicuri esemplari”, analoga a una “Biblioteca”, ma di sole immagini¹³¹. Si trattò di un “primo esperimento” a cui poté aver avuto

128 *Ivi*, p. 10.

129 Goethe ne scrive nell’*Introduzione* alla sua rivista “Propyläen”, I, 1, 1798, in J.W. Goethe, *Scritti sull’arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 101: “La formazione dell’artista inizia fin dalla prima giovinezza con la parte meccanica [...]; solo l’artista figurativo è per lo più confinato nella solitudine del suo studio”; inoltre egli è “[...] infatti costretto a trarre dal suo lavoro e dalla sua riflessione se non una teoria, almeno un certo insieme di strumenti teorici”. Per ovviare “al sentimento oscuro e vago” e arbitrario dell’arte e della “confusione empirica di un’esperienza non meditata abbastanza”, sia nell’artista sia nel conoscitore, erano primarie per Goethe l’indagine teorica sulle opere antiche e il formarsi in un moderno pensiero critico, temi su cui torna in merito ai concetti di imitazione, maniera e stile e del loro progresso nell’apprendimento figurativo (1789).

130 G. Agosti, “Un Italiano d’animo e tedesco di studi” cit., pp. 118, 123, note 6, 9.

131 AABAFi, f. 60 (1871), ins. 60: *Discorso letto dal Cav. Niccolò Antinori ff. di Presidente della R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze al Collegio Accademico nel dì 9 ottobre 1871 in occasione della apertura della Nuova Galleria di Fotografie*, Firenze, Tip. Succ. Le Monnier, 1871, p. 5. “Curiose consonanze” di Morelli sul *Discorso* di Antinori, sono accennate in G. Agosti, *Giovanni Morelli corrispondente* cit., p. 12, nota 21. Inoltre, anticipi di Giudici ai modi del vedere di Morelli li accenna R. Cinà, *Paolo Emiliani Giudici pubblicista e conoscitore* cit., p. 73, nota 58.

un ruolo non marginale Cavallucci¹³², sulla via delle istanze positive della rappresentazione meccanica e in quanto valorizzava e favoriva la ragione educativa degli studi teorici, mentre Emiliani Giudici non ne reputava la validità¹³³. Se per Antinori “l’attività creatrice” dei maestri antichi aveva il suo “segreto in una ragione storica che spetta alla critica ed alla meditazione di indagare”, gli sembrava altrettanto indispensabile il “profittare” di quel passato che non bastava ormai “vedere”, ma richiedeva un “metodo per imparare a vedere” e di cui avvalersi per riconsiderare anche la moderna soggezione e “un certo sgomento” dei giovani come dei maestri, verso tale grandezza: dunque “una regola del saper vedere” da affiancare “al metodo del fare [...] chè nelle arti rappresentative il vedere è gran parte del fare e l’artista tanto più sa, quanto meglio seppe vedere”¹³⁴.

In questa analisi, come a riportare pensieri che dovevano animare incontri e scambi privati di idee, Antinori sembra meglio definire la “speciale educazione” al sentire di cui aveva scritto nel '66. A tal fine egli dunque riteneva necessari “l’osservazione e lo studio” insieme alla “interpretazione dei monumenti in erudite dissertazioni sulla ragione estetica”, che diventano “tanto più efficaci quanto l’erudizione accoppi in sé l’affetto e l’ornata parola come fortunatamente a noi accade sentire”, riferendosi alle lezioni di Estetica di Alardi, nel proposito di far vivere “la potenza dell’assimilare”. L’espressione, chiara e intensa, veniva ben distinta dalla “pedante dissertazione estetica” al cui ascolto il giovane si “isterilisce”, giacché quando con tale attitudine “l’artista sia costretto a fare il critico” vi era il rischio che in lui si “blocchi la mano [...] e la fantasia”¹³⁵. Sulla via all’assimilare e

132 Si veda gli studi di Monica Maffioli e di Emanuele Greco in questo stesso volume.

La vicinanza di alcuni intenti didattici fra Antinori e Cavallucci, portò “allo studio del vero all’aria aperta”, un’idea lodata da Cammillo Boito, che Antinori fece approntare “nell’orto” dell’Accademia consentendo un apposito “locale perché vi posasse il modello”, che andò smantellato quando “entrò commissario Del Moro”: BMFi [Biblioteca Marucelliana di Firenze], Legato Diego Martelli, Carteggio Martelli, 103. A.3, c. 1r: lettera di Cavallucci da Firenze, a Diego Martelli, s.d.

133 R. Cinà, *Paolo Emiliani Giudici publicista e conoscitore* cit., p. 67; Ead., «Sono ito come il cane dietro la traccia» cit., p. 54, e nota 52.

134 *Discorso letto dal Cav. Antinori* cit., pp. 9, 8, 14.

135 *Ivi*, pp. 11, 12. Goethe nel controbattere “*Il ‘Saggio sulla Pittura’ di Diderot tradotto e commentato* (1798), in *J.W. Goethe. Scritti* cit., pp. 140, 135, scriveva che gli artisti creano “con il loro spirito e con le loro mani” e secondo le proprie capacità dell’occhio, ma vi “sono tanti momenti” in cui egli “sente il bisogno di essere trasportato, con il pensiero, oltre l’esperienza, o se si vuole oltre se stesso. È allora

al creare, al trasformare l'apprendimento in sentita e lucida espressione di sé, gli dovevano ancora apparire di preparazione il ritmo scelto dei versi, le immagini affettuose della fantasia poetica, la qualità dei pensieri, per un sentire decantato ma caloroso che sosteneva come già “nei grandi maestri [...] il loro metodo nello studiare”, così da giustificare l'accento del portato letterario nella didattica teorica delle Accademie, e da affiancare a un modo nuovo di vedere che aiutava l'assimilare, impartito alla Scuola Superiore dove “l'Accademia nostra ha reso omaggio alla libertà voluta dai tempi [...] col bandire l'insegnamento superiore ufficiale”. Ed in questa luce, “dovrà pure l'artista essere un buon critico se vuole profittare degli ammaestramenti che venire gli possono dallo studio dei monumenti”¹³⁶, segnando altri passi verso gli esiti della moderna storia dell'arte.

Da parte sua, Cavallucci, partecipe delle “contraddizioni della realtà”, quanto fermo nel proposito di “ovviar la pochezza del secolo” e nel voler porgere un interiore e robusto sostegno ai giovani, ribadirà nel 1896 che si deve nutrire loro “l'animo coll'educarlo a grandi cose nello studio del passato, cercar nei grandi uomini dell'antichità modelli d'ispirazione et ordine”¹³⁷. E poté forse dissentire dall'Antinori con il sostenere che, per i raggiungimenti dei “nuovi capitoli” dell'arte, e altrettanto per poterla ammirare e conoscere, “è necessaria una larga preparazione non bastando da soli il sentimento e gli occhi”, riprendendo quanto scrisse nel 1854. Sempre nel 1896, dirà l'arte come via di pensiero e auspicherà il disciplinarsi nello “studio diuturno e amoroso” e nell'applicarsi sull'antico e sulla tradizione che ovviava a una certa generica “trascuratezza” conoscitiva osservata nei giovani artisti, da Goethe e da Vannucci prima che da Adolfo Venturi. Altrettanto, in un articolo che Peleo Bacci gli riferisce, si legge che “la mano e l'occhio” sono tenuti saldi con “il sentimento e l'*Io* dell'artista”, e una lettura visiva e conoscitiva dell'opera equivaleva “a porre l'anima dello

che desidera accostarsi al teorico, da cui si attende a buon diritto l'abbreviazione del suo cammino, l'alleggerimento in tutti i sensi della sua pratica artistica”. Inoltre, “se si spinge un allievo verso la natura senza istruirlo intorno all'arte, lo si allontana a un tempo dalla natura e dall'arte”.

136 *Discorso letto dal Cav. Antinori*, cit., p. 10. Anche Adolfo Venturi osserverà che occorreva “insegnare agli artisti moderni un nuovo modo di guardare all'arte antica”, G. Agosti, *La nascita della Storia dell'Arte* cit., p. 22.

137 C.J. Cavallucci, *Introduzione*, in, *Manuale di Storia dell'Arte. Il Risorgimento*, Firenze, Successori Le Monnier, 1896, vol. II, p. XI.

spettatore con quella dell'artista"¹³⁸.

Nell'ottobre del 1867, Cavallucci portava all'attenzione di un più largo pubblico alcune immediate questioni educative su "La Nazione", ricordando "del coraggio con cui molti artisti giovani si sobbarcano di sacrifici di ogni maniera per produrre un'opera che affermi la loro esistenza", e specialmente uno scultore, entrando in merito alla difficile promozione artistica. Il valore della ricerca implicava che il giovane riuscisse ad esser giudice di sé affinché "la restrizione senza che la faccia il critico la fa naturalmente da sé l'artista medesimo", e declinava in una più veridica etica moderna la sincera disposizione personale al lavoro: "l'artista deve trarre gli argomenti che più gli piacciono, deve prender l'uomo dove lo trova e come lo trova, rappresentare le divinità se vuol rappresentarle; ma a patto però che egli esprima ciò che sente, ciò che è nell'ordine e morale e materiale dei fatti"¹³⁹.

Simili questioni didattiche erano affrontate anche sul "Gazzettino delle Arti del Disegno", fondato da Diego Martelli che omaggiò nella presentazione il "Bullettino delle arti del Disegno" e "l'amico nostro Cavallucci". Nel maggio del 1867, lo scultore Ugolino Panichi tornava sulle difficoltà dell'allievo quando, talvolta "umiliato dalle risposte dei maestri, egli si prende una piccola stanza [...] nel silenzio del suo piccolo mondo" e sceglie di mantenersi "nobile, dignitoso, cortese, ma ribelle all'insegnamento alle teorie dogmatiche", auspicando invece promettenti le "discussioni [...] fra i giovani allievi e i professori: una conferenza di dimande e risposte, in relazione col punto di partenza di ciascun individuo. Tale è il pensiero, non la guerra"¹⁴⁰. Panichi indicava a un percorso didattico che forse poté interessare Cavallucci, riportato nelle stesse pagine sul piano dell'insegnamento teorico da Luciano Scarabelli (1806-1878) già allievo di Pietro Giordani e docente di Estetica a Brera e all'Accademia di Bologna, per il quale la

138 P.S. [Cavallucci?] *Di nuovo un quadro del Cav. Luigi Norfini dipinto per commissione di S.E. il Barone Bettino Ricasoli*, "La Nazione", 24 novembre 1868: il testo sembra corrispondere per temi e per forma. A Venturi "l'educazione" degli artisti appariva in Italia "trascurata" avendo "naturale ingegno e prontezza d'intuito" pur se presiedevano le Commissioni governative "d'arte e di tutela del patrimonio", M. Moretti, *Una cattedra per chiara fama* cit., p. 51, nota 17; p. 48, nota 9.

139 Piero D'Ambra [Cavallucci], *Rassegna Artistica*, "La Nazione", 12 ottobre 1867. Cavallucci alloggiava allora al numero 7 "della Loggia della Nunziata" (BCISi, Autografi Bacci, 14.1.12).

140 U. Panichi, *Maestri dogmatici e giovani ribelli*, "Gazzettino delle Arti del Disegno", n. 16, 4 maggio 1867.

storia artistica si faceva “larga e grande [...] e nutre” le anime dei giovani più semplici, in modo particolare quando “alcuni professori dell’Accademia si fanno compagni degli scolari”, e in virtù “agli studi suoi propri” insegnano “parlando del proprio e sulle domande eziando improvvisate degli scolari”¹⁴¹.

Gli intenti e le premure di Cavallucci verso i giovani, di fondo non distanti dalle complessità educative espresse da Antinori, si videro anche nel giugno del 1867 quando, come Ispettore e segretario verbalizzante fu benevolo testimone e sapiente estensore della relazione ufficiale degli esiti della Commissione sulla mancata traduzione in marmo del *Suicida*, il gesso inviato da Roma come prova del Pensionato dal giovane Adriano Cecioni, che “la burocrazia sentenziò negativo mentre moralmente non lo era affatto”. Un rifiuto che “fu il primo e il più grosso guaio capitato al Cecioni” come appurò “nei lunghi colloqui” avuti con lo scultore “per ragioni d’ufficio e per amicizia”, e la disperazione patita “ne inacerbì l’animo, risvegliò in lui gli istinti battaglieri”, mentre quella statua “mostrava quanto fosse profondo pensatore e valente estrinsecatore dei propri concetti”¹⁴².

Nel 1866, a rivedere i nuovi piani ministeriali dell’Istituzione fiorentina era stato chiamato anche Aleardi, che nella primavera scriveva a Cavallucci: “vedo che tutto va alla peggio che i buoni sono vinti [...] il male fatto resterà [...]. Questi vecchi e tristi e ignoranti divoti hanno rovinato l’Italia [...] vogliono castrar gli intellettuali per farli diventar come loro”; e in altre carte ricordava come il Capo Divisione avesse frainteso le sue proposte di riordino dello Statuto dell’Accademia, e ormai “bisognava aspettare altri uomini”¹⁴³. Fra le questioni dibattute vi era il nodo della promozione degli

141 L. Scarabelli, *Della libertà nelle Arti. Al preg. Sig. G. Maurizio Angeli*. Lettera II, “Gazzettino delle Arti del Disegno”, n. 23, 22 giugno 1867.

142 C.J. Cavallucci, *Manuale* cit., vol. IV, pp. 315-316 e nota 1: “Un commissario (*Dupré*) dette voto assoluto per la sua esecuzione, un altro assoluto per il *no*, gli altri tre dettero voto per il *sì*, ma con condizioni restrittive; per la qual cosa, mancando la dichiarazione assoluta di *eccellenza* non si conferiva all’ex-pensionato il premio”. Nel volume si legge come ai fini dell’acquisto dell’opera da parte dello Stato, ora nella Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti, che gli apparve un “atto riparatore” accolto “dall’ottimo ministro Villari”, Cavallucci rinnovò il parere favorevole in una nuova relazione redatta nel 1889. Si veda il suo articolo a sostegno dell’opera su “La Nazione”, 15 agosto 1867.

143 BCISi, Autografi Bacci, 6.9.24: lettera di Aleardi da Brescia, 16 febbraio 1866; *ivi*, 6.9.26: lettera da Brescia, 4 marzo 1866.

artisti usciti dall'Accademia che si era profilata nell'Esposizione fiorentina del 1861, affrontata nel Primo Congresso Artistico Italiano che si tenne a Parma nel 1870 e nell'Esposizione di Milano del 1872, nonché nel secondo Convegno Artistico del 1873¹⁴⁴, tanto da auspicare che venisse congiunta alle Esposizioni nazionali, fatto che Carlo Felice Biscarra sulle riviste "L'Arte in Italia", nel 1870, riteneva "imprescindibile" e di comportamento sostanziale all'ipotesi della "disarticolazione" giuridico-amministrativa delle Pinacoteche, se sottratte al "supporto dell'insegnamento"¹⁴⁵.

L'indirizzo si confermò nei piani legislativi definiti nel 1869 e applicati con lo Statuto del 3 novembre 1873¹⁴⁶. Il ministro Antonio Scialoja impose ad Aleardi di "trasferirsi unitamente alla cattedra di Estetica nelle RR. Gallerie delle Statue e Palatina fino dal dì 4 maggio 1873" poiché considerato "luogo più acconcio per l'insegnamento dell'Estetica"¹⁴⁷. Aleardi, come ha scritto Caterina Del Vivo, acutamente, continuò le sue lezioni in Accademia nell'aula adiacente l'attuale stanza della Presidenza, ma la disposizione ebbe negli anni gravi ripercussioni sul piano "morale" più che economico, osservò poi Cavallucci nella relazione al ministero del 31 agosto 1891, diventando l'insegnamento "esterno all'Accademia" con gli oneri della docenza assunti dalla nuova Divisione di Antichità e Belle Arti che ne richiederà indietro i compensi dal 1881 e la soppressione della disciplina¹⁴⁸. Il decreto del 1873 separò ulteriormente al suo interno l'Accademia

144 M.C. Maiocchi, *Camillo Boito e l'Esposizione Italiana di Belle Arti di Milano del 1872*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 2001, 73, pp. 5, 8; C.F. Biscarra, *Atti del Secondo Congresso Artistico Italiano*, Milano, 1873; L. Gallo, "L'Arte in Italia" cit., pp. 371-404.

145 C.F. Biscarra, *Del primo Congresso Artistico Italiano, e dell'Esposizione di Belle Arti di Parma. Ricordi e Note*, "L'Arte in Italia", II, 1870, n. 9, settembre, pp. 141-143.

146 AABAFi, f. 63 (1874), ins. 1: lo Statuto del 3 novembre 1873 attuava il decreto del 3 gennaio 1869 n. 482, modificato il 22 giugno 1874: C. Boito, *I nuovi decreti sulle Accademie di Belle Arti*, "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti" 1874, XXV, fasc. 4, pp. 880-896; E. Sartoni, *Gli Statuti* cit., pp. 102-103.

147 AABAFi, f. 62 (1873), ins. 25. Lo stipendio di Aleardi salì a 4000 Lire, per il compenso aggiunto dalle Gallerie.

148 ASGFi, Accademia e Istituto di Belle Arti, 1891, ins. 2: Cavallucci, al tempo direttore, rispondeva al decreto del 31 luglio 1891 con cui cessavano gli oneri parziali della docenza a carico delle Gallerie degli Uffizi e Palatina. La questione, scrisse, "non fu che per necessità creata dalle costituzioni dell'Istituto, le quali imponevano un insegnamento senza provvedere esplicitamente all'insegnante [...]. Il decreto danneggia l'Istituto di Belle Arti assai più di quanto non giovi all'amministrazione delle RR. Gallerie la cessazione di un onere che, fin dal 1881 avrebbe dovuto far carico

fiorentina con l'istituzione del Collegio degli Accademici, che ebbe incarichi di tutela del patrimonio e di promozione delle arti, dal corpo degli Insegnanti e dalle Scuole, relegate anche nel nome a Regio Istituto di Belle Arti¹⁴⁹, e fu premessa al decreto del 13 marzo 1882, con cui le Pinacoteche interne alle Accademie con le opere antiche e dei maestri moderni passarono sotto la nuova Divisione dei Musei e delle Gallerie¹⁵⁰, che incorporava gli insegnamenti e la sperimentazione artistica dalla conservazione dei monumenti e delle opere d'arte.

A partire dal 22 gennaio 1874 Cavallucci avviò il suo intenso impegno didattico in uno sconsolante assetto ministeriale, riflesso in una Firenze "assediate dalla praticità dell'Italia unita". Si trattò di un incarico temporaneo alla cattedra vacante di Letteratura e Storia applicata alle Belle Arti alle Scuole Superiori che gli fu "affidato dal ministro Scialoja" per supplire

all'amministrazione dell'Istituto". E aveva chiesto all'amico Ferdinando Martini, il 22 dicembre 1885, al tempo Segretario generale del Ministero, di "biffarlo dal ruolo delle Gallerie" data la distanza da quel personale, e "l'umiliazione di vedermi trattato [...] quasi come un intruso", BNCFi, Martini, 7. 59.

149 Le proteste si leggono in *Atti del Collegio dei Professori della R. Accademia di Belle Arti di Firenze*, Firenze, Le Monnier, 1874 pp. 7-23; F. Adorno-L. Zangheri, *Gli statuti dell'Accademia del Disegno*, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, p. 164. La reazione portò alle dimissioni da direttore di Enrico Pollastrini, nel 1874. Emilio De Fabris la disse "a scapito dell'educazione elementare artistica e quindi, con irreparabile pregiudizio dell'arte": P. Cantinelli, *Gli Statuti dell'Accademia delle Arti del Disegno (1873-2011)*, in, *Accademia delle Arti del Disegno. Studi cit. I*, p. 107. La protesta dell'Accademia romana mosse le caricature di scherno di Antonio Ciseri, già membro dal 1868 del Consiglio superiore della Pubblica Istruzione, con Aleardi, Giovanni Prati, Giulio Carcano e Cavalcaselle; questi era dal 1872 a Roma come ispettore per la Scultura e la Pittura presso il Provveditorato Artistico: M. Marzinotto, *Giovan Battista Cavalcaselle 'nemico' della Pontificia Accademia di San Luca*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 2012, 107, pp. 52-53, p. 58 nota 40; sulla vicinanza delle posizioni di Selvatico e Cavalcaselle: D. Levi, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 321-322.

150 Dello scorporo tratta Cavalcaselle nella *Memoria* del 24 agosto 1862: D. Levi, *Storiografia artistica e politica di tutela: due memorie di G.B. Cavalcaselle sulla conservazione dei monumenti*, in *Giovacchino Di Marzo cit.*, pp. 74-75. Ead. *Giovan Battista Cavalcaselle. Conoscenza, storia, tutela*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia fra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze, Vallecchi, 2009, pp. 13-26. Vedi invece, A. Emiliani, *Dall'Accademia Clementina all'Accademia di Belle Arti e alla Pinacoteca Nazionale*, in *Accademia di Belle Arti di Bologna. Catalogo della Quadreria*, a cura di A. De Fazio, Bologna, N.F.C. Edizioni, 2012, pp. 15-22.

alla soppressione del ruolo di Ispettore delle Scuole con cui era entrato in servizio¹⁵¹, previsto anch'esso nello Statuto del 1873, che lo portò alla conseguente messa in "disponibilità" e poi al licenziamento, avvenuto il 4 febbraio 1876¹⁵². Nel 1873, uscirono i due ben noti volumi scritti sulla storia dell'Accademia, e sulla storia della sua Galleria ancora per poco annessa alla Scuola, compilati come ultimo atto della sua mansione di ispettore dietro richiesta del ministro per conoscere l'assetto dell'Istituzione. Stretto nella grave situazione personale, ribadiva in quelle pagine e "in omaggio al Primo Congresso Artistico di Parma" del 1870, la libertà d'insegnamento "che nella altre città d'Italia è un'aspirazione, a Firenze è un fatto"¹⁵³, celebrando così anche l'amico Emiliani Giudici appena scomparso.

Di tale circostanza restano la sua corrispondenza con il ministero protratta fra l'autunno e l'inverno del 1875, e con Aleardi e Cavalcaselle, che gli dimostrarono apprensione e interessamento¹⁵⁴, nonché con Francesco Paolo Perez (1812-1892), che Cavallucci frequentò a Firenze, dove Perez visse fra il 1846 e il 1860, e già in amicizia con Emiliani Giudici negli anni

151 AABAFi, f. 63 (1874), ins. 1. La soppressione del ruolo Ispettore nel decreto del 31 dicembre 1873 ricalcava la legge dell'11 ottobre 1863. L'incarico provvisorio era retribuito con 1250 Lire annue.

152 AABAFi, f. 65 (1876), ins. 21: vi si legge anche la corrispondenza intercorsa con il ministro Bonghi e il direttore De Fabris, in particolare la lettera di Cavallucci a quest'ultimo del 4 ottobre 1875; non potendo stabilizzare l'insegnamento affidatogli, la Corte dei Conti eseguì il mandato che lo "collocava a riposo" con 1800 Lire di indennizzo.

153 C.J. Cavallucci, *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1873, p. 92; la documentata compilazione porta la data 31 gennaio 1873; Id., *Notizie Storiche intorno alle Gallerie dei quadri antichi e moderni della R. Galleria delle Arti del Disegno*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 1873; vedi, E. Spalletti, *Per una storia delle collezioni d'arte*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi*, cit., I, p. 604. Inoltre lo studio di Silvestra Bietoletti in questo stesso volume.

154 BCISi, Autografi Bacci, 6.9.37: lettera di Aleardi da Roma, a Adele Pini Cavallucci, 14 ottobre 1873, in cui riferisce gli incontri con il Capo Divisione, e si dispiace di non essere "utile in questo momento al nostro Camillo", ma suggerisce di recarsi al Ministero; *ivi*, 6.9.38: lettera di Aleardi a Cavallucci, 25 ottobre 1873. Inoltre, *Ivi*, 8.25.6: lettera di Cavalcaselle, da Roma, a Cavallucci, 5 novembre 1873; *ivi*, 8.25.11: lettera di Cavalcaselle a Cavallucci, non datata: "Ho sempre ritenuto che tu potessi avere un posto di Ispettore secondo il nuovo regolamento. La tua lettera mi ha conturbato e ha addolorato la mia buona Angela [...]. Ho pensato che via prendere [...] non scoraggiarti".

giovanili in Sicilia. Nel dicembre del 1873, ormai a Roma, Perez confortava Cavallucci, ed ebbe dure parole riguardo “le violenze perpetrate da chi governa attualmente la Pubblica Istruzione [...] e singolarmente pe’ guasti fatti da costui all’Accademia fiorentina, accompagnati da quella insolenza di forme propria a certi pseudo-liberali”¹⁵⁵.

Per intervento del ministro Ruggero Bonghi, gli fu continuato l’incarico temporaneo all’insegnamento di Letteratura e Storia applicata alle Belle Arti, ma nella minuta della lettera del 17 novembre 1877, Emilio De Fabris, allora direttore, chiedeva la sistemazione definitiva della cattedra¹⁵⁶, che l’anno dopo andò a concorso interno, e nelle carte ministeriali del 14 dicembre del 1878, si legge del cambio della dicitura della disciplina in “Letteratura Italiana applicata alla Belle Arti”. Nelle stesse carte, è ricordata la situazione di Cavallucci che “in questi cinque anni [...] si distinse insolitamente in progetti [...] e nel modo di insegnare”¹⁵⁷. A séguito del concorso, in cui Gaetano Milanese figurava nella commissione come referente governativo, dal 1° maggio 1879 a Cavallucci fu riaffidato per un solo biennio tale insegnamento, ma poté rientrare in servizio stabile con la definitiva conferma del ruolo interno di docente il 1° maggio del 1881¹⁵⁸.

Dal settembre del 1879, dopo la morte di Aleardi, Cavallucci era stato intanto incaricato alla Cattedra di Estetica, chiamato da Perez allora ministro della Pubblica Istruzione, e tenne le sue lezioni nella sala già a lui destinata, come informa la Relazione del 31 agosto del 1891, sopra ricordata¹⁵⁹.

155 BCISi, Autografi Bacci, 15.5.8: lettera di Perez da Roma, 30 dicembre 1873; inoltre, *ivi*, 15.5.6: lettera di Perez da Roma, 15 ottobre 1873; E. Gaeta Faraci, *advocem*, in *DBI* cit., 2015, 85, pp. 353-356.

156 AABAFi, f. 65 (1876), ins. 21. La temporanea riassunzione prevedeva lo stipendio di 1700 Lire. Per la lettera di De Fabris, *ivi*, f. 66 (1877), ins. 55.

157 AABAFi, f. 67 (1878), ins. 71, carte del 2 dicembre e del 14 dicembre 1878: il fascicolo include la domanda di partecipazione di Cavallucci e le carte del concorso: la commissione si insediò il 20 marzo 1879 e la graduatoria fu stilata il 4 aprile 1879.

158 AABAFi, f. 70 (1881), ins. 13: decreto di conferma dell’incarico, datato 16 marzo 1881, retribuito per 3000 Lire annue; al tempo Cavallucci abitava al numero 22 di via della Colonna. Il ministro alla P. I. era Guido Baccelli.

159 ASGF, Accademia e Istituto di Belle Arti, 1891, ins. 2; *ivi*, f. C, Galleria degli Uffizi, 1882, ins. 196: nelle carte del 29 aprile 1882, si legge che il ministro Fiorelli provvedeva affinché Cavallucci, tornato a ruolo stabile, “non venga a perdere quanto oggi gli viene dato, come incaricato dell’insegnamento di Estetica”. Per il decreto di incarico, *ivi*, Galleria degli Uffizi, 1881, ins. 152. Perez fu ministro alla P. I. dal 14 luglio al 25 novembre 1879.

Da Palermo, nel gennaio del 1881, Perez gli rinnovò la stima per le scelte didattiche dei corsi “sull’ardua materia” e “pienamente approvo il metodo da Lei tenuto, e i sagaci autori che le han fatto spregiare i facili applausi”; e ancora il 10 febbraio gli scriveva che “fu [...] mio pensiero quello che mi fece volger gli occhi a Lei come al più adatto fra gli uomini di lettere da me conosciuti a trattare de’ principi dell’arte in modo concludente ed utile per coloro che attender vogliono alle Arti del Disegno. Le pubblicazioni di Lei sul proposito e le nostre conversazioni dal 1849 al 1860, avevano in me generato questa profonda convinzione”¹⁶⁰.

Fra il 1882, anno in cui Giovan Felice Berti fu posto a riposo dall’insegnamento e per l’intero 1884, Cavallucci risulta essere l’unico docente teorico di riferimento anche per le classi delle Scuole Comuni.

A séguito del suo pensionamento dall’Università di Pisa, Ferdinando Ranalli rientrò in Accademia come bibliotecario con il decreto del 22 ottobre del 1884, in quanto “persona di conosciuto merito”, incarico che assunse nel gennaio del 1885 e che aveva richiesto personalmente a Ferdinando Martini¹⁶¹. Nell’autunno del 1885, entrò nell’Istituzione anche Vittorio Graziadei, incaricato dell’insegnamento di Storia e Geografia alle Scuole Inferiori, previsto anche nel corso Inferiore della Scuola completa di architettura, appena istituita, che iniziò l’anno successivo con la prima classe¹⁶², nel cui progetto didattico Graziadei aveva differenziato un corso di Storia medievale comprendente lo studio di elementi artistici al secondo anno, e al terzo anno una “Storia dell’evo Moderno”¹⁶³.

160 BCISi, Autografi Bacci, 15.5.9: lettera di Perez da Palermo, 19 gennaio 1881: “Non ho dubitato un istante del felice esito delle Sue lezioni che hanno dovuto colmare un vuoto [...] cui mal colmava il suo predecessore”. *Ivi*, 15.5.10: lettera di Perez da Palermo, 10 febbraio 1881, in cui rispondeva a Cavallucci, che si doleva delle insinuazioni che circolavano per esser stato chiamato alla Cattedra di Estetica.

161 AABAFi, f. 73 (1884), ins. 32. M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli* cit., p. 321, e nota 695: con le lettere a Martini di richiesta del posto, del 20 agosto 1884, da Pisa, e di ringraziamento, del 27 ottobre successivo.

162 AABAFi, f. 74 (1885), inss. 56, 57, 58: al decreto del 25 settembre 1885, seguì una mancata approvazione ministeriale della Scuola Completa e la richiesta di soppressione del primo anno di corso, si veda lo studio di Luigi Zangheri in questo stesso volume.

163 Per Graziadei: *ivi*, ins. 56: lo stipendio annuale era di 1000 Lire; *ivi*, sez. Carte Diverse: vi si legge che nel dicembre 1885, Graziadei, da Torino, dove abitava al numero 17 di via Oporto, era in procinto di traslocare a Firenze con la famiglia; prima, sembra, della segreta separazione dal matrimonio avvenuto nel 1884 con Clelia figlia di Garibaldi e della terza moglie, Teresita Armosino.

Nella Scuola completa d'architettura, a Cavallucci spettò la Cattedra di Lingua e Letteratura Italiana, e nel 1886, richiese al Ministero un professore "aggiunto", dovendo impartire due ore settimanali di "Storia dell'Arte", tale da consentirgli di sperimentare la materia anche in questi nuovi corsi con indirizzi più specialistici di studio, che sembra già avesse introdotto nelle lezioni di Letteratura applicata alla Belle Arti, come preciserò più oltre. Infatti, nelle carte di questi anni, la Cattedra è talora indicata come "Storia dell'arte" e in via ufficiosa anche dal Ministero¹⁶⁴, mentre figura con il nome di "Letteratura e Storia dell'Arte" nei verbali d'esame condotti da Cavallucci dalla metà degli anni Ottanta fino al 1899¹⁶⁵, a ovviare il decreto ufficiale con le necessità didattiche.

Nell'autunno del 1888, con l'inizio degli Studi Superiori provvisori della nuova Scuola, a cui furono destinate le lezioni di Disegno di figura di Giovanni Fattori, Cavallucci fu "provvisoriamente sgravato" dall'insegnamento di Letteratura ai Corsi Comuni per assumere la nomina della "Cattedra di Estetica applicata alla Storia dell'Arte", che nel 1889 fu meglio definita come "Estetica dell'Architettura", continuando a impartire i corsi di Letteratura applicata alle Arti per le altre Scuole¹⁶⁶. L'insegnamento ai Corsi Comuni prima offerto a Ranalli, fu assunto senza percepire ulteriore stipendio e in via provvisoria da Graziadei, il quale si occupava di poesia classica e pubblicò su Omero, Leopardi e Manzoni e sulla storica antica della Sicilia, terra da cui proveniva¹⁶⁷. Invece Ranalli, risulta nel 1888 come "Aggiunto di Letteratura e Storia" alle Scuole Superiori, incarico che di fatto era unito per decreto alla sua mansione di bibliotecario e vacante dal 1884, e fu poi proposto nel 1889 anche alla Scuola di architettura per insegnare Lingua e letteratura italiana¹⁶⁸, a motivo della reggenza della direzione dell'Accademia sostenuta da Cavallucci.

Eletto direttore il 3 novembre 1889 – una "ben meritata prova di fi-

164 AABAFI, f. 77 (1888), ins. 46: così nel documento di rettifica per la nomina all'insegnamento della materia a Cavallucci.

165 AABAFi, f. 88 (1899), ins. 49.

166 AABAFi, f. 77 (1888), ins. 46.

167 AABAFi, f. 77 (1888), ins. 46, 52; La Biblioteca dell'Accademia conserva la commemorazione a stampa per i venticinque anni della morte di Cavour.

168 AABAFi, f. 77 (1888), ins. 50, 52. Nel 1887, Ranalli ha la sola mansione di Bibliotecario. Svolse l'incarico fino al 1893, M. Cardelli, *Ferdinando Ranalli* cit., p. 321, nota 694.

ducia” che restituiva il “suo affetto al nobile Istituto”¹⁶⁹ – come gli fu partecipato dal ministero, Cavallucci iniziò subito a dedicarsi a un generale riordino didattico con “proposte che non bouleversano nulla, sistemano ordinano meglio ciò che lo Statuto ci dà [...] che è buono”, scriveva in una lunga lettera datata 30 aprile 1890 all’amico Ferdinando Martini al ministero, a cui era legato da circa un trentennio. Il progetto prevedeva l’ampliamento dei piani didattici anche per la Scuola Completa di Architettura, previsti con il decreto del 25 settembre 1889, e l’istituzione di un “ordinamento serio di studi di Storia dell’Arte”, per contrastare “gli asini che non devono più accostarsi al tempio dell’arte”, oltre a sembrargli utili per la Scuola di Pittura nozioni anche “elementari”, di “chimica del colore, di ottica, di fisica”, secondo gli studi intrapresi in Europa¹⁷⁰.

Di tale impegno, Diego Martelli ne aveva parlato a Giosue Carducci, membro “del Consiglio superiore dell’Istruzione”, che incontrò a Firenze nel 1888, per caldeggiare al poeta i progetti di riordino dell’Accademia presso il ministero, i quali erano stati “presentati dal Dep. Ginori come Direttore, ma sono elaborati da Cavallucci, che ne dà moltissimo”, si legge nella lettera indirizzata al Nostro del 4 luglio 1888¹⁷¹. Nelle stesse righe, Martelli confessava al “maestro” e “all’amico” l’intenzione di “potermi procurare un posto in un istituto e fare dei corsi che avessero uno scopo scientifico e un oggetto determinato”, a ribadire il comune interesse per una didattica teorica specialistica, e dice di ambire all’Accademia: “a me è sembrato di rammentarmi che, nella gradazione delle classi, ci debba essere una doppia scala di insegnamento storico ed estetico, ed io sarei felicissimo di essere chiamato ad esercitare questo insegnamento, nella scala inferiore”¹⁷².

In altri appunti confidenziali non datati, che chiariscono le informa-

169 AABAFi f. 78, (1889), ins. 42. Dall’autunno precedente faceva le veci di Carlo Ginori Lisci e già prima, all’occorrenza.

170 BNCFi, Martini, 7, 59.

171 L’intera lettera di Martelli a Cavallucci si legge in P. Dini, F. Dini, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un’epoca*, Torino, Allemandi, 1996, pp. 393-394, nota 29. Martelli “sollecitò alquanto il parlamento fra il dicembre 1889 e il marzo 1890 per decretare le Scuole di Architettura” che era parte centrale di questi progetti: F. Conti, *Un “ossesso fantaccino della democrazia”: Diego Martelli e la lotta politica nell’Italia di fine Ottocento*, in *L’Eredità di Diego Martelli. Storia critica arte*, atti della giornata di studio (Montecatini Terme, 12 ottobre 1996), a cura di C. Sisi e E. Spalletti, Firenze, Polistampa, 1999, p. 59, nota 31.

172 P. Dini, F. Dini, *Diego Martelli, storia di un uomo* cit., pp. 393, 394.

zioni indirizzate a Martini, Cavallucci aggiornava invece Diego Martelli con entusiasmo: “se lo Statuto sarà decretato [...] tu non avresti altro da fare che chiedere una cattedra [...] e questa non potrebbe esserti negata, perché gli antecedenti militano in favor tuo”. Riguardo “ai nostri studi”, precisava, “l’ampiezza data ad essi è vastissima; e l’importanza capitale. Nove anni interi di corso dei quali 7 destinati alla storia generale dell’arte; due all’estetica, alla critica, ed allo studio delle influenze della letteratura sull’arte, e dell’arte su quella. I corsi sono tre. Comuni, Speciali e di Complemento”¹⁷³. Il progetto, che già era detto rivisto e condiviso con Camillo Boito, avrebbe impegnato i giovani dai quindici ai ventuno anni, e prevedeva un nuovo e valido rapporto delle lettere con le arti figurative, dato che manteneva anche una funzione formativa secondaria, ed era da estendere alle principali Accademie italiane se avesse incontrato l’approvazione del governo, come poi non ebbe.

Nella speranza di poter far parte dell’Istituzione e sempre “consigliato dal Cavallucci stesso”, il 29 settembre 1894 Martelli tornava ad informare ancora Carducci di aver messo domanda per il posto di “Aggiunto alla Letteratura applicata alle Belle arti” rimasto vacante con la morte di Ranalli. Già nella lettera del 24 giugno precedente, aveva chiarito al poeta – e non solo – che l’insegnamento di cui Cavallucci “è titolare”, anche se con altro nome, “viceversa consiste nella Storia dell’arte”. La nomina non ebbe esito, dato che Ranalli non percepiva ulteriori stipendi rispetto all’incarico di bibliotecario, e Martelli, il mese successivo, il 29 ottobre 1894, si sfogava amareggiato con Carducci, “il posto c’era e c’è [...] ma chiedendo la paga il posto sparisce”, e aggiungeva che Cavallucci era stato “in parte sospeso [...] e perde mille lire l’anno”¹⁷⁴.

Di quest’ultimo fatto non ho altre notizie, ma nella lettera del 14 ottobre 1893, Cavallucci rispondeva all’amico “Nando”, Martini, allora Ministro della Pubblica Istruzione, di aver ricevuto “conferma dell’incarico per l’insegnamento della Storia dell’arte e della ripristinazione dell’assegno

173 BMFi, Carteggio Martelli, 103. A. 3, cc. 5r, 1r. Il progetto favoriva anche Fattori che “ha da pescare in una mare che è quasi un oceano. Paesaggio, Animali, Acqua forte, Aria aperta. [...] Sono ammesse anche le Femmine”, *ivi*, c. 5r. La lettera termina: “ed io potessi in qualche modo far pago il desiderio espressomi da quell’angiolino della tua mamma. Voglimi bene”.

174 *Lettere di Diego Martelli a Giosuè Carducci*, a cura di P. Dini, “Nuova Antologia”, 2005, gennaio-marzo, fasc. 2233, 594, pp. 32, 33: lettere scritte da Firenze.

di Lire mille”¹⁷⁵, senza riferimenti al suo ruolo di direttore, e data la mancanza di documenti successivi, si ritrova Cavallucci, nel 1899, impegnato come Bibliotecario, a cui affiancava i corsi regolari di docenza¹⁷⁶.

Prima che nei tardi volumi didattici, nel 1884 Cavallucci aveva pubblicato il *Manuale di Storia della Scultura* corredato con 78 illustrazioni grafiche, nella cui prefazione, datata 3 febbraio, scriveva di aver “raccolto [...] per i giovani artisti [...] parte delle cose esposte nei Corsi delle lezioni da me date pubblicamente” all’Accademia e con l’intento di offrire “nozioni esatte e convincimenti storici” delle sculture prese in esame, di cui risaltano profili del periodo egizio e greco, dell’arte medievale e del primo Cinquecento italiano; mentre i rimandi bibliografici aggiornati e internazionali inducono a liberi approfondimenti, una lettura piana restituisce la complessità della materia, affidata a un linguaggio specialistico che incede talora in toni semplici e colloquiali, com’era nella lezione viva¹⁷⁷.

Non è escluso, che abbia corredato gli ultimi corsi didattici con l’impiego delle prime proiezioni di diapositive, che avviarono dalla metà degli anni Settanta con lastre di vetro e l’apparecchio alimentato ad olio, utilizzate dal 1887 da Louis Courajod nei corsi tenuti all’École du Louvre¹⁷⁸, e come fece all’occorrenza Adolfo De Carolis in questa Accademia, nella sua Cattedra di Ornato a cui fu nominato dal 1901¹⁷⁹.

La dedizione di Cavallucci all’impegno educativo sembra percorsa da un rimando all’antico istitutore, padre Tanzini, che consigliava di educare

175 BNCFi, Martini 7, 59.

176 Mancano le filze dal 1892 al 1898, segnalate già nel 1935. ABAFi, f. 88 (1899), ins. 56. Nel luglio del 1905, quasi ottantenne, fu incaricato di reggere la direzione, che tenne ufficialmente dal 5 gennaio del 1906 fino alla nomina di Riccardo Mazzanti, con il decreto del 15 aprile 1906; a ringraziamento del servizio prestato come direttore, fu investito dell’ordine di Cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro, il 29 agosto 1906, un mese prima della morte, *ivi*, f. 95A (1906), inss. 23, 24.

177 *Manuale di Storia della Scultura compilato da C.J. Cavallucci*, Torino, Ermanno Loescher, 1884.

178 G. Foucher, *Méthodes pédagogiques de Louis Courajod à l’École du Louvre*, in *Un combat pour la sculpture. Louis Courajod (1841-1896) Historien d’art et conservateur*, atti della giornata di studi (Parigi, 15 gennaio 1996), a cura di G. Bresc-Bautier, Paris, École du Louvre, 2003, p.101.

179 Lo ricordò la figlia del pittore, Donella, vedi, A. Greco, *Adolfo De Carolis: dalla fotografia al Trittico del Mare*, “Critica d’arte”, 64, 2001, 11, pp. 33-40. Il Fondo fotografico dell’Accademia conserva tali materiali e un proiettore databile agli anni Novanta. Corrado Ricci, fu tra i primi a usare l’apparecchio a Firenze all’Istituto di Studi Superiori, intorno al 1897.

con cuore paterno. Al suo metodo accennò Alfredo Melani (1859-1928) – entrato nella Scuola di Architettura nel 1874, anno in cui Cavallucci avviò a insegnare –, che scelse di non seguire le celebrate lezioni di Aleardi da cui “negli ultimi anni non si trovava nessun profitto”, per andare alla più “modesta scuola di Storia dell’arte tenuta allora e ora dal mio buon amico Cavallucci”, il cui “rigore di studioso corrispondeva anche sul piano della didattica”¹⁸⁰; rigore che si intuisce nella scelta dei temi assegnati agli allievi della Scuola Superiore per il premio di Emulazione del 1885, definiti su una puntuale periodizzazione di argomenti¹⁸¹.

L’attaccamento che i giovani gli mostravano si legge in un tardo articolo su “La Nazione” uscito nel maggio del 1913, voluto da alcuni allievi per ricordare pubblicamente “l’amato Maestro”, dove Cavallucci è detto “spirito geniale e gentile”; il suo metodo didattico “maturato, definito e ragionato” nel porgere gli argomenti con chiarezza di “materia e di esposizione”, e teso ad accompagnare i giovani in un portato di generosità di pensiero rivolto “alla Natura e all’arte che si fa, in virtù di repentine intuizioni e di meditazioni profonde e consapevoli”, e pertanto non fondato “sull’intelletto finalistico” di un’arte “solo studiata”, ma sentita come una “disciplina risanatrice” che andava di pari passo al “raziocinio e coscienza morale”: facoltà che, si legge, “i buoni e i grandi come lui ebbero vive e spontanea l’intuizione di queste doti”¹⁸². Anche il figlio Gino, ricordando con rare parole la “nobile vita di mio padre” sul biglietto commemorativo inviato a Ferdinando Martini il 6 ottobre del 1906, aggiungeva, in altre carte, che “fu la storia

180 Accanto all’attività di architetto, Melani insegnò Storia dell’arte a Milano, e scrisse manuali a tema presenti nella Biblioteca dell’Accademia; Cavallucci gli fece conoscere la cultura francese e gli scritti di Viollet le Duc sulla storia dell’abitazione, A. Melani, *Nell’arte e nella vita: persone, luoghi, cose presenti*, Milano, Hoepli, 1904, p. 108; G. Chelazzi, *Alfredo Melani: gli anni dell’Accademia 1874-1879*, “Farestoria”, XVI, 1977, pp. 12, 17, note 37, 38.

181 AABAFi, f. 74 (1885), ins. 27. La prova scritta verteva su Andrea del Sarto, a cui partecipò il giovane Plinio Nomellini che ebbe “diciassette”, ma nella scala di giudizio fra il Dieci e il Venti, non fu bastante per il premio.

182 I. Folli *In memoria del prof. C.J. Cavallucci*, “La Nazione”, 3 maggio 1913. Vi si legge che era imminente la collocazione di un busto di Cavallucci nel cortile dell’Accademia, di cui era pronto il modello in gesso eseguito da Carlo Rivalta, probabilmente mai eseguito, o al momento disperso. Inoltre, I. Folli, *Appunti di una Storia dell’arte applicata all’industria decorativa e per le alunne del corso normale e delle scuole serali professionali*, Pistoia, Tipografia Niccolai, 1899; il volume è presente nella Biblioteca dell’Accademia.

dell'arte dell'Accademia” e “professore venerato” dagli allievi¹⁸³.

Ma Cavallucci esprimeva nel luglio del 1897 un profondo disagio culturale in alcuni pensieri indirizzati ad Aristide Nardini Raspotti Mospignotti (1826-1903) di cui si confessava “discepolo”, che imputava “all’empirismo che domina in materia del quale, preso l’abito nella scuola, non è possibile di impedire la propagazione qualunque sia il mezzo inteso a combatterlo. Ad ogni modo in questo sgomento, è gran conforto il vedere come i buoni non si stanchino per acquistare e propagare nuove cognizioni, e rimangano intrepidi sulla breccia per amore della scienza e del vero. Speriamo nel poi. Facciamo il nostro dovere [...] l’opera sopravvive all’uomo [...] e compiuta in beneficio dell’umanità non andrà perduta”¹⁸⁴.

Nel clima dell’Accademia mutato negli indirizzi simbolisti, sono da pensare intorno a Fattori e ad Adolfo De Carolis, le conversazioni tarde e cordiali di Cavallucci, di cui riferisce la dedica affettuosa al pittore marchigiano su una cartolina della serie degli *Italiani Illustri* di Filippo Orlando. In quest’ambito, Angelo Conti (1860-1930), che si era stabilito a Firenze nel 1896, ricordò in parole che ne restituiscono l’atmosfera, le sue visite in Accademia, “dove andavo spesso a trovare De Carolis, allora giovanissimo nel suo studio all’Accademia delle Belle Arti, [...] entrando dal portico, dove in fondo era allora il *San Matteo* di Michelangelo. Una mattina egli m’aspettava sulla porta, e andammo subito a vedere la *Statua che esce dalla pietra*, la quale in quei tempi fortunati si vedeva assai bene all’aria aperta e non era stata ancora sepolta nell’ombra delle sale dove oggi non si vede più. Qui, mi diceva, assistiamo veramente alla nascita della forma”. Davanti all’opera, l’artista “giovanissimo, aveva avuto il primo insegnamento, quello di tacere dinanzi al capolavoro, aspettando che un ritmo si svegliasse nel suo spirito”¹⁸⁵.

183 BNCFi, Martini, 7, 59. AABAFi, f. 95A (1906), ins. 24. La Biblioteca dell’Accademia conserva libri che furono di sua proprietà, ma non vi sono documenti sul lascito.

184 BNCFi, Carteggi Vari 527, 114: lettera di Cavallucci da Firenze, 29 luglio 1897. Per Nardini, vedi, F. Canali, *Camillo Boito, Firenze e gli amici “fiorentini”: Giuseppe Poggi, Cesare Guasti e gli epistolari inediti con Telemaco Signorini, Ferdinando Martini, Aristide Nardini*, “Bollettino della Società di Studi fiorentini”, 2011-2012, 20, pp. 81-87, e nota 237. Per la temperie degli studi, *Storia dell’arte e politica culturale intorno al 1900*, a cura di M. Seidel, Venezia, Marsilio, 1999.

185 *Esposizione romana delle opere di Adolfo De Carolis. Prefazione di Angelo Conti. Elenco illustrato delle opere, pubblicato dalla Reale Insigne Accademia di S. Luca di Roma e stampato a cura del Regio Istituto d’arte di Venezia*, Venezia, 1929, p. 12.

Questo lembo di cultura ideista poteva assecondare alcuni pensieri di Cavallucci rispetto a quanto espresso all'architetto Nardini, tanto che nel *Manuale* del 1905, egli ricorda più volte Théodore de Wyzewa e i suoi scritti sull'arte, segno degli studi aggiornati che ancora conduceva, anche sulla "Gazette des Beaux-Arts", ammirando Pierre Puvis de Chavannes che fra gli artisti di quell'indirizzo e per De Carolis rappresentava un cardine estetico¹⁸⁶. Del pittore francese, intorno agli anni Sessanta, Cavallucci già poteva averne apprezzato gli esordi svolti nella sommarietà formale delle figure e nel segno sintetico e abbreviato, allora invece criticati nell'ambito del mitigato purismo dell'amico Mussini¹⁸⁷. Nel 1905, Puvis, da tempo celebrato, era per lui "fra i pittori indipendenti il più singolare, il più forte, perché il meno positivo", e artista "fra i suggestionati dalle opere dei primitivi"; i suoi lavori gli apparivano "visioni benefiche che tranquillano lo spirito [...] armonia fra il concetto e la forma, fra l'idealità e la materialità dei mezzi dell'arte. Concerto di arpe e di flauti sono refrigerio agli ardori dello spirito, alle focose passioni che lo agitano, invitandolo alla calma, al riposo. [...] Visione di altri tempi, idealità semplice e pura, trascuranza di particolari, riportano il sentimento ad una Fede oggi crollata se non spenta. Loché non esclude la possibilità di resurrezione"¹⁸⁸.

Da sempre distante dall'impostazione trionfalistica e concreta della cultura nazionale, dovette forse sentire non troppo lontani dai suoi pensieri di quegli anni gli studi metrici di Conti, pubblicati fra il 1897 e il 1899, poiché nell'osservare e contemplare le arti, scriveva Conti, "nasce una vita nuova" ed anche dei "ritmi che sono i nostri, e non di colui che li aveva risvegliati in noi [...] se siamo in possesso delle facoltà di pensiero", e quel modo di vedere le opere "darà luogo ad altri ritmi. Queste cose si dicevano salendo per le scale, per andare al suo studio, all'ultimo piano" dell'Accademia, insieme a De Carolis¹⁸⁹. La via tracciata sul potere della parola ritmata connessa ai processi della creazione figurativa, si intrecciava ancora a Firenze con più insistiti rimandi a Goethe, alla cui visione di pensiero si riferì Gabriele D'Annunzio che lo disse "figlio della critica filosofica" nell'introduzione al libro di Conti, *La Beata Riva*, steso e pubblicato dall'a-

186 G. Badino, *De Carolis, i canti popolari e la "musica delle sfere" nelle decorazioni di Pisa e di Arezzo* "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 2002, pp. 78-101.

187 E. Spalletti, *Il secondo ventennio* cit., pp. 547-548.

188 C.J. Cavallucci, *Manuale* cit., vol. IV, p. 301.

189 *Esposizione romana delle opere di Adolfo De Carolis* cit., pp. 13, 14. Inoltre, A. Conti, *La georgica dello spirito*, "Il Marzocco", 13 settembre 1896.

mico a Firenze nel 1900, e a questi interessava “il principio analitico e sintetico” dell’autore tedesco¹⁹⁰. In tale compagine, i *Colloqui con Goethe* di Johann Peter Eckermann erano fra le letture di Carducci già dal 1874, incontrando interessi nell’ambito degli studi di Édouard Schuré, che fu a Firenze dal 1871, in lunghi e assidui soggiorni, a cui si accostarono pensieri di De Carolis e di Giovanni Pascoli, come ha rilevato Grazia Badino, oltre a frequentare il circolo dei Mignaty, in un contesto di interessi forse non estranei a Cavallucci data l’amicizia e la stima che aveva legato nei decenni precedenti entrambi i coniugi a Vannucci e ad Emiliani Giudici¹⁹¹.

All’insegnamento di “Storia dell’Arte” e di “Estetica” gli successe nell’ottobre del 1906, Peleo Bacci, con un incarico temporaneo che prolungò per sua scelta fino alla primavera del 1908¹⁹², quando già era in ruolo nelle Gallerie¹⁹³. A lui spettò la commemorazione pronunciata davanti al Collegio degli Accademici, il 23 dicembre del 1906, una semplice “nota biografica” dove osservava come Cavallucci “un po’ si pose a fianco e un po’ tenne dietro” a Gaetano Milanese e a Cesare Guasti sulla via “dell’illustrazione dell’arte per mezzo dei documenti”, e altrettanto a Cavalcaselle che “compieva il resto per mezzo di raffronti stilistici”, ma tacque sulla visione

190 *Dell’arte, della critica e del fervore. “Ragionamento” di Gabriele D’Annunzio*, in A. Conti, *La Beata Riva*, (1900), a cura di P. Gibellini, Venezia, Marsilio, 2000, p. 143. Inoltre, G. Zanetti, *Estetismo e modernità. Saggi su Angelo Conti*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 69. La Biblioteca dell’Accademia conserva il volume, J.W. Goethe, *Poesia e Verità*, Milano, F.lli Sonzogno, 1896.

191 Carducci ne scriveva per il Capodanno del 1874, G. Capovilla, *D’Annunzio e la poesia “Barbara”*, Modena, Mucchi, 2006, p. 63. G. Badino, *De Carolis* cit., p. 89. Vannucci ospitò il testo su Byron e Shelley di Margherita Albana Mignaty nella “Rivista di Firenze”; E. Sclarici, *Paolo Emiliani-Giudici*, p. CXXXV, n. LIX.

192 Contatti fra Cavallucci e Bacci su argomenti di studio si ebbero fra marzo e luglio del 1906, BCISi, Autografi Bacci, 21.6.1-3. AABAFi, f. 97A (1908), ins. 5: Bacci restò in Accademia fino al 15 aprile 1908; fu nominato funzionario il 1° luglio 1907. Poté forse accedere alle carte personali di Cavallucci in Accademia, o dopo la morte precoce del figlio di lui, Gino, nel 1908, e vista la comune amicizia con Ferdinando Martini, col quale Bacci fu in Eritrea fino al 1903 come commissario civile.

193 Gli successe come vincitore di concorso, Paolo Fontana (Lerici, 17 agosto 1869-post 1936) nominato “professore di Storia delle Belle Arti”, poi “Storia dell’Arte” con decreto del 22 marzo 1908, per 3000 Lire di stipendio annuo; questi era laureato in Lettere presso l’Istituto di Studi Superiori di Firenze e mantenne il ruolo, incluso quello di Bibliotecario, fino al pensionamento, il 1° ottobre 1935, con lo stipendio ultimo di 8.500 Lire: AABAFi, f. 97a (1908), ins. 5; AABAFi, filza dell’anno 1918, ins. 2, doc. del 2 ottobre 1918; *ivi*, fasc. personale: “Paolo Fontana”.

critica di Cavallucci verso l'arte del suo tempo¹⁹⁴.

Invece, Adolfo Venturi invitato nel 1913 a “manifestare un suo pensiero” dal “gruppo di antichi allievi” sopra ricordati, osservò come “prima del Cavallucci, la storia dell'arte negli Istituti artistici era vana rettorica; si sfogava in un universo convenzionale e falso. Rifuggente da declamazioni, il compianto uomo studiò, lavorò, preparò la rigenerazione degli studi di Storia artistica. Quando l'Italia immemore lasciava raccontare agli stranieri i suoi fasti artistici, il Cavallucci ebbe cuore per il suo Paese e riportò a tessere le ghirlande per i nostri Eroi”¹⁹⁵. Con parole chiare e misurate, Venturi onorava Cavallucci, con cui aveva avuto modo di corrispondere, quale valido iniziatore di questi studi, ma ebbe cura di non definire il suo insegnamento propriamente di storia dell'arte, mentre ricordava i profondi valori civili insiti alla disciplina quale memoria spirituale portante per l'identità di questo Paese¹⁹⁶.

Fra 1897 e il 1905, la pubblicazione per i Successori Le Monnier dei *Manuali di Storia dell'Arte* di Cavallucci suddivisi in quattro volumi¹⁹⁷, incrociò l'*Antologia* per i giovani artisti uscita nel 1902 e curata dall'amico Enrico Panzacchi (1840-1904), titolare di Storia e di Critica d'arte all'Accademia di Bologna dal 1871, passato alla Cattedra di Estetica all'Università, nel 1895. Nel repertorio selezionato di scritti, che da Cennini a Baldinucci includevano poesie in memoria di Sernesi, riaffioravano temi ancora salienti nell'ambito degli insegnamenti teorici delle Accademie, dove Panzacchi ricordava a chiare lettere come gli artisti “ebbero l'animo aperto alla vita del loro tempo e alla manifestazione della poesia” e furono “soprattutto degli amorosi e dei meditatori”. Con accento polemico e con

194 P. Bacci, *C.J. Cavallucci*, cit., p. 5.

195 I. Folli, *In memoria* cit. Cavallucci indica nei suoi studi alle opere di Venturi, presenti nella Biblioteca dell'Accademia. La corrispondenza è nel Fondo Venturi presso il Centro Archivistico della Scuola Normale di Pisa.

196 A. Venturi, *La letteratura artistica nel 1890*, “Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti”, XXXI 1891, fasc. III p. 206: lo studioso rilevava la posizione ancora marginale degli studi di storia artistica nella cultura italiana, stretta fra i filosofi troppo presi “dai loro sistemi”, e “gli studiosi di storia letteraria e politica che sfilano come legione al sole”, menzionando “l'accademia che fa cataste di citazioni”, mentre invece “i buoni cultori vivono come settari, professano in silenzio la loro religione”.

197 I primi due volumi dei *Manuali* Cavallucci li dedicò al ministro Guido Baccelli, con il quale intercorsero contatti durevoli, ma da ripercorrere; il terzo volume a Francesco Paolo Perez e l'ultimo a Ferdinando Martini.

rammarico, rilevava gli esiti recenti degli studi che avevano portato in Italia al “distacco esagerato che non era altrove in Europa” tra “la riflessione artistica e la letteratura”, mentre a suo vedere solo Pietro Giordani aveva tenuto all’arte figurativa come alle lettere, nell’intento di creare “il moto di instaurazione artistica universale”¹⁹⁸. Panzacchi tornava sull’argomento nella presentazione al volume *Storia dell’Arte* di Giuseppe Lipparini, poiché “da quarant’anni” la disciplina, in Italia, “invece di passare dall’ignoranza allo studio e dall’incuria al nobile amore, si contentarono i più di trascorrere con repentina audacia dal silenzio alle chiacchiere di giornalisti”; mentre si tentava di “emendarla nella scuola” inferiore solo “nel secondo grado d’insegnamento [...] con discordi pareri”, quando invece la nuova materia si prestava ad educare ed era “volentieri accettata dagli spiriti giovanili”¹⁹⁹.

Fu appunto in quest’ambito di complesse riflessioni, ed anche a séguito del primo programma di Storia dell’arte applicato all’insegnamento nei licei classici da Giovanni Gentile con il decreto del 14 ottobre 1923, congiunto alla Mostra Didattica Nazionale che si tenne a Firenze nel 1925, poi trasferita a Bologna²⁰⁰, che Iginò Benvenuto Supino (1858-1940), ordinario di Storia dell’arte nell’Ateneo felsineo dal gennaio del 1907, volle ripubblicare in veste rinnovata i volumi del *Manuale di Storia dell’Arte* di Cavallucci con la “casa editrice Felice Le Monnier”, che aveva a cuore il lavoro di un autore a loro familiare e avendo “esaurito da parecchi anni tutte le edizioni de *Manuale* [...] del compianto e benemerito insegnante”, il quale, in apertura del secondo volume, nel 1896, aveva scritto che vi si trattava “non della sola storia dell’arte sibbene della storia del pensiero umano”.

L’interesse dello studioso pisano, che dal 1897 aveva curato il riordi-

198 E. Panzacchi, *Il Libro degli Artisti. Antologia*, Milano, Tip. Editrice L.F. Cogliati, 1902, s.p.; Panzacchi fu anche segretario dal 1879 e direttore dell’Accademia bolognese dal 1886, carica che mantenne insieme alla docenza universitaria.

199 E. Panzacchi, *Prefazione*, in G. Lipparini, *Storia dell’Arte*, Firenze, G. Barbèra Editore, 1902; Panzacchi aveva introdotto la sperimentazione nei Licei classici con la circolare n. 86 del 20 novembre 1900, a Firenze iniziata al Liceo Michelangelo da Pasquale Papa, vedi, E. Franchi, *Dalle cattedre ambulanti all’insegnamento ufficiale: l’ingresso della Storia dell’arte nei Licei*, “Ricerche di Storia dell’Arte”, 2003, 79, pp. 5-20.

200 E. Franchi, *Dalla didattica delle mostre alla “Mostra Didattica Nazionale” del 1925: la formazione dell’insegnante e il recupero di un patrimonio storico dimenticato*, “Predella”, 2005, 16, pp. 133-156.

no del Museo del Bargello e nel 1904 ne era stato il primo direttore²⁰¹, diventava una memoria di Cavallucci, che conobbe in Accademia, dove Supino studiò per breve tempo con Fattori e poi con Ciseri²⁰², prima di iniziare l'amicizia e la stretta intesa con De Carolis, incontrato forse fin dal 1895²⁰³, così a tornare a pensare che il Nostro fosse stimato e ben accolto in quel circolo artistico. E lo accostava a indirizzi critici che, se anche non peculiari ai suoi tardi interessi – per quanto finora si può osservare –, e distanti dalle sue intese giovanili, affrancava Cavallucci da un isolamento, forse cercato quanto patito, accennato da lui stesso ad Angelo De Gubernatis nel febbraio del 1879, in cui appaiono condotti i suoi studi già a quella data, unito a una modestia quasi eccessiva che accompagnò gli ultimi impegni pubblici²⁰⁴. Ne veniva anche ad attestare il contributo nel dibattito metodologico della storia dell'arte italiana, poiché con tale scelta Supino rispondeva anche all'impostazione del manuale di Adolfo Venturi, uscito a Bologna nel 1924.

Supino si avvale del “giovanile entusiasmo” di Eugenio Duprè (1898-1975) assistente alla sua Cattedra di Storia dell'Arte, a cui affidò gran parte del lavoro. Nel 1925, nell'introduzione al primo volume dedicato all'Arte

201 G. Badino, *Igino Benvenuto Supino: gli anni del Bargello nelle carte d'archivio delle Gallerie Fiorentine*, in *Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo direttore del Museo del Bargello*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010), a cura di B. Paolozzi Strozzi, S. Balloni, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, pp. 169-195.

202 V. Supino, *Igino Benvenuto Supino: gli anni giovanili*, in *Una dinastia di ebrei pisani fra mercatura, arte, politica e diritto*, atti del convegno (Pisa, 26-27 maggio 2014), a cura di F. Angelini, M. Baldassarri, Pisa, Pacini, 2015, pp. 107-114. Ma la conoscenza con Cavallucci poteva risalire al padre, Moisé, esperto di monete, negli anni della comune collaborazione al “Bullettino”.

203 G. Badino, *De Carolis* cit., p. 82.

204 Scrisse di incidenze di “penombra” a cui dovettero contribuire vicende private: BNCFi, Destinatari, De Gubernatis, 26, 1: lettera di Cavallucci da Firenze, 19 febbraio 1879. Nel 1886, Cavallucci fu presidente della Giunta curatrice per le celebrazioni di Donatello, vedi gli studi in merito, in cui non è messa a fuoco la sua figura; *Vita ed opere del Donatello. Pel V° Centenario dalla nascita, Trenta tavole in Planotipia dei Fratelli Alinari di Firenze e il ritratto del Donatello eseguito all'acquaforte dal dipinto di Paolo Uccello del Louvre*, con testo di C.J. Cavallucci, Napoli-Milano-Pisa, Ulrico Hoepli, 1886. Inoltre, *Les Della Robbia leur vie et leur oeuvre. D'après des documents inédits. Suivi d'un catalogue de l'oeuvre des Della Robbia en Italie et dans les principaux Musées de l'Europe par J. Cavallucci-Émile Molinier*, Paris, Librairie de l'Art, J. Rouam, 1884.

Medioevale Italiana, Supino spiegava il criterio impiegato nell'apportare ai testi "qualche ritocco". Volendo "ridistribuire e coordinare l'ampio materiale" talvolta troppo declinato verso l'arte toscana e fiorentina, poté arricchirlo con un ampio e innovativo corredo fotografico (a suo tempo auspicato da Cavallucci) in luogo delle allora necessarie e significative descrizioni "che bisognava altresì risparmiare" data talvolta la loro lunghezza, tuttavia tesa a comunicare una riposata e attenta lettura formale e una certa atmosfera, ma "senza turbare l'armonia dell'opera", così che "serbasse quell'impronta che l'autore le aveva dato e che ne costituisce il pregio principale e cioè la maggiore esattezza storica accoppiata alla piana e chiara esposizione"²⁰⁵.

Il primo volume, riedito come Cavallucci-Duprè ed esteso anche alle arti applicate, manteneva dunque dell'impostazione data da Cavallucci una "chiarezza" espositiva unita a un "equilibrio della scrittura" che bene incontrava il linguaggio figurativo restituito dalle immagini, e pertanto fu recensito e apprezzato nel 1926 da Francesco Malaguzzi Valeri sulla rivista "Cronache d'Arte", che lo vide promettente anche ai fini degli studi specialistici rispetto alla "fraseologia preziosa del neomarinismo della nuova critica", come ha osservato Marinella Pigozzi. Una linea che il giovane Carlo Ludovico Ragghianti tornò a valorizzare nel 1933 guardando alla "prosa figurativa" come un linguaggio privilegiato della saggistica d'arte, in quanto "facile, elegante, con l'estrinsecazione dei valori formali e narrativi, con i legami alla storia e alla cultura"²⁰⁶, a cui Supino dette valore, individuando un ulteriore contributo iniziale intuito da Cavallucci.

205 C.J. Cavallucci, E. Duprè, *Manuale di Storia dell'Arte Italiana. Arte Medioevale*, Firenze, Felice Le Monnier Editore, 1925, vol. I, pp. II, III; edito in tre volumi, con referenze fotografiche di Anderson, Alinari e Brogi e del Ministero della Pubblica Istruzione; è ricordato in M. Ferretti, *L'uso delle immagini nei manuali scolastici di Storia dell'arte*, "Ricerche di Storia dell'Arte", 2003, 79, pp. 48, 57, nota 30. Supino poté anche riconoscere nei *Manuali* di Cavallucci una materia tesa all'apprendimento e all'educare e non a una informativa di notizie, aspetto per cui nel 1903 si era opposto all'inserimento della storia dell'arte nei licei, vedi E. Franchi, *Dalle cattedre*, cit., pp. 8-9.

206 M. Pigozzi, *Igino Benvenuto Supino: l'occhio della memoria storica*, in *Il metodo e il talento* cit., pp. 239, 241. Inoltre, G.C. Sciolla, *Igino Benvenuto Supino e la storiografia artistica in Italia tra Ottocento e Novecento*, in *Igino Benvenuto Supino 1858- 1940. Omaggio a un padre fondatore*, a cura di P. Bassani Pacht, Firenze, Polistampa, 2006, pp. 71-80.

Ringrazio, per la generosa professionalità che ha facilitato questo studio, Simonetta Luti e Daniele Mazzolai responsabili della Biblioteca e dell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Filippo Pozzi, responsabile dell'Archivio Storico del Comune di Siena, Leonardo Degli Innocenti; e per i vari consigli sono grata a Silvestra Bietoletti, Rosanna De Benedictis, Francesca Petrucci, Andrea Greco, Ortensia Martinez Fucini, Carlo Sisi, Ettore Spalletti.

Le fotografie sono di Leonardo Degli Innocenti.

La fotografia della cartolina postale raffigurante C.J. Cavallucci è pubblicata “su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Fondo Martini, 7, 59). E' vietata l'ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo”.

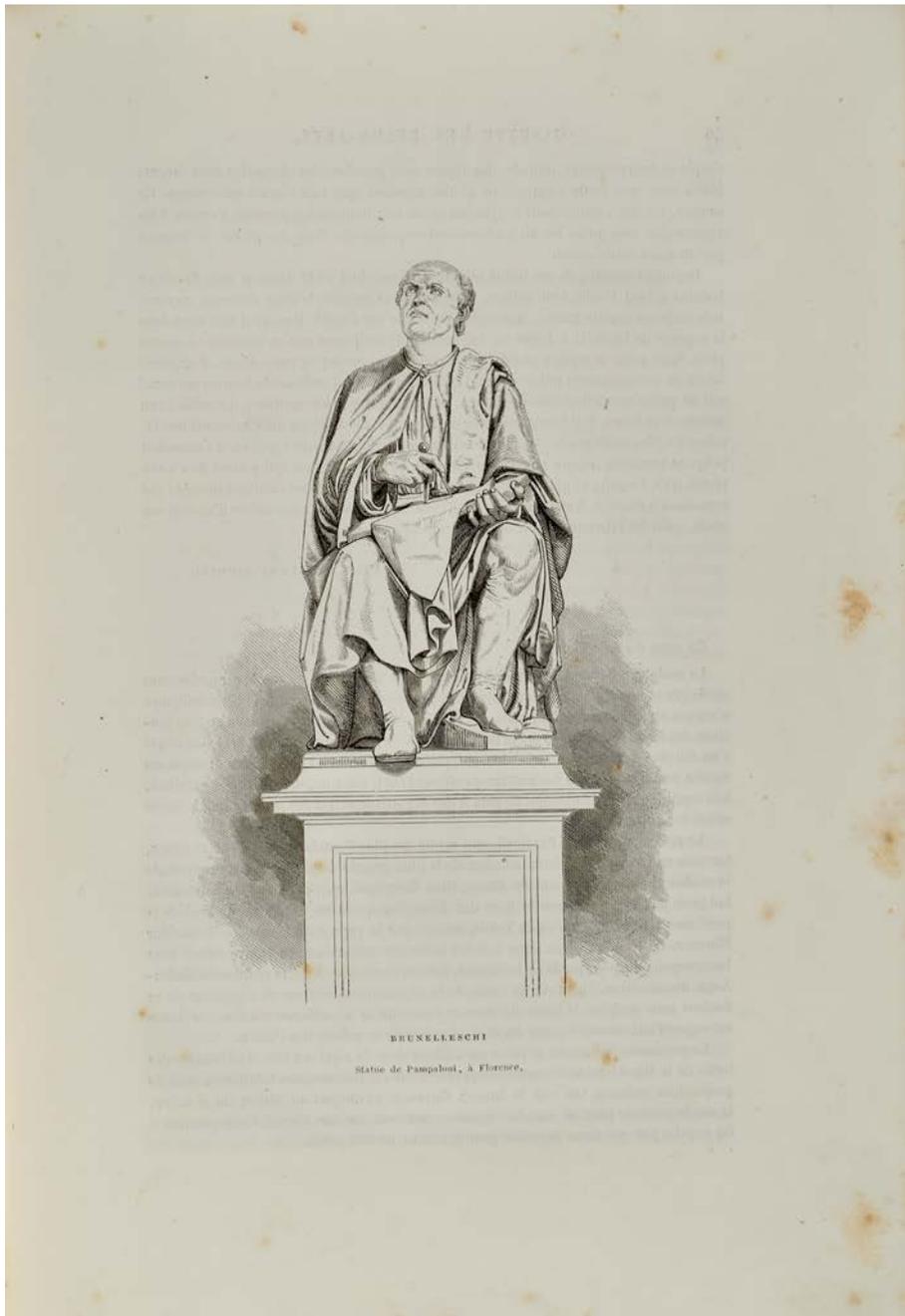
La fotografia con veduta del cortile, della Fototeca Storica dell'Accademia di Belle Arti di Firenze con timbro “CAVALLUCCI”, è pubblicata su gentile concessione dell'Archivio Flli Alinari di Firenze.



Ulisse Cambi, *Giovan Battista Niccolini*, 1861. Firenze, Accademia di Belle Arti.



Luigi Pampaloni, *Arnolfo di Cambio*. Da "Gazette des Beaux-Arts", 1859.



Luigi Pampaloni, *Brunelleschi*. Da "Gazette des Beaux-Arts", 1859.

C. J. CAVALLUCCI

MANUALE DI STORIA DELL'ARTE

VOLUME QUARTO

ARTE MODERNA

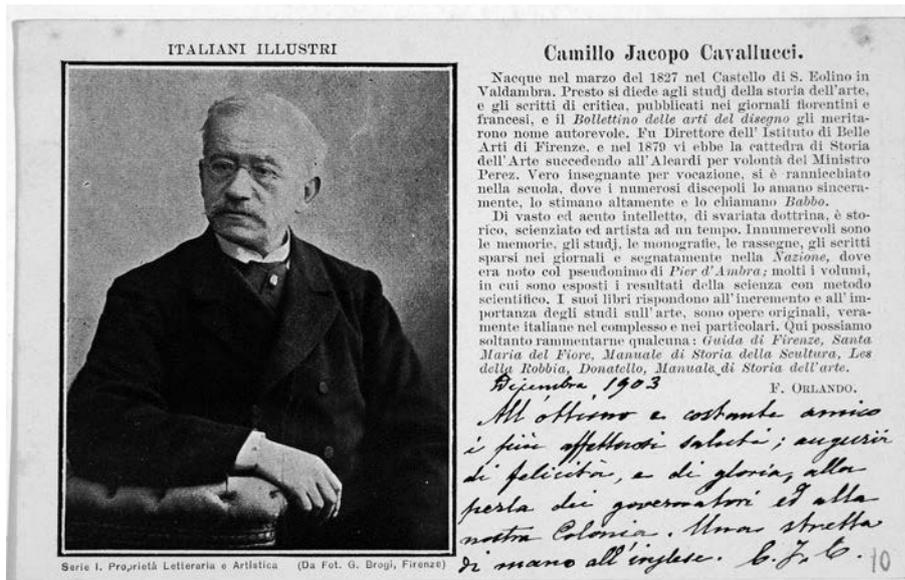
« E pur convien che novità risponda,
..... al novo cenno ».
(DANTE, *Inf.*, Canto XVI)



FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER

—
1905

Camillo Jacopo Cavallucci, *Manuale di Storia dell'Arte*, volume quarto, 1905.



Cartolina degli Italiani Illustri, *Camillo Jacopo Cavallucci*, con dedica a Ferdinando Martini. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale (Fondo Martini).



Il chiostro dell'Accademia con il *San Matteo* di Michelangelo, 1900 circa. Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti (Foto F.lli Alinari).

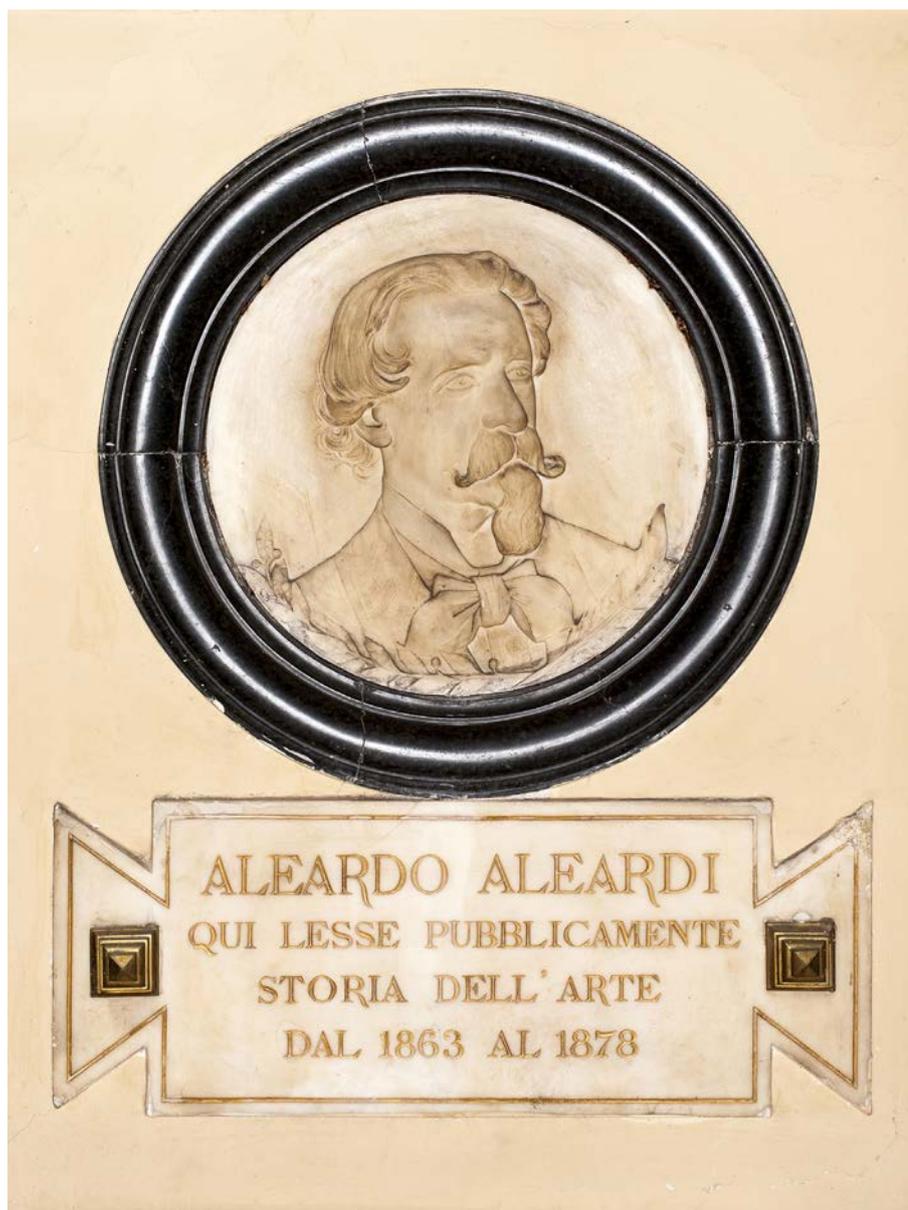


fig. 1. Urbano Lucchesi,
Lapide commemorativa di Aleardo Aleardi, bassorilievo. Firenze, Accademia di Belle Arti.

Polemiche e successi di Aleardo Aleardi docente di Estetica

1. Che Aleardo Aleardi abbia nutrito precoci interessi nel campo delle arti figurative è indubitabile: lo dimostra, già in tempi pre-quarantotteschi, l'aver ricoperto la carica di "Segretario perpetuo" presso l'Accademia veronese di pittura e scultura, un'istituzione attiva e di nobili tradizioni. Qui il 24 agosto 1843 aveva tenuto la prolusione inaugurale del suo ufficio, di argomento estetico e artistico¹, subito pubblicata. Alcuni anni più tardi, confermando le sue inclinazioni, avrebbe steso un primo catalogo manoscritto della pinacoteca di Cesare Bernasconi². Poco dopo tuttavia, nel 1852, sopravveniva la triste prigionia nel castello di Mantova, con l'accusa di attività patriottica rivoluzionaria; liberato per amnistia, nel 1853 dedicava un saggio a Andrea del Castagno³ ed uno a Paolo Morando⁴. Dal 1858 avrebbe avuto parte attiva nella Società di Belle Arti, che da due anni si era costituita a Verona⁵; la collaborazione sarebbe cessata nel 1859 con un nuovo arresto e la detenzione a Josephstadt, in Boemia. Alla fine della guerra si sarebbe trasferito a Brescia.

1 A. Aleardi, *Discorso letto all'Accademia di Pittura*, Verona, 1843. Nel testo Aleardi sviluppava il concetto che "il genio dell'arte è forse egualmente diffuso nell'andamento dei tempi; ma quando ei non s'incontri in quel punto, che brilla sì puro il sentimento del bello, passa inerte e incognito, o per sublimi follie fuorviato e rimpianto", proponendo in termini fantasiosi un raffronto con il fenomeno improvviso dell'arcobaleno: cfr. G.P. Marchini, *Aleardo Aleardi critico d'arte*, "Vita Veronese", 32, 1979, pp. 151-155, 152 (introduzione alla ristampa di un articolo di Aldo Foratti, *L'estetica e la critica d'arte di Aleardo Aleardi*, già pubblicato in "Rivista letteraria delle Tre Venezie", periodico bimestrale di Letteratura italiana diretto da F. Fattorello, I, 1924, fasc. 2, genn.-febb., pp. 17-21).

2 La pinacoteca di Bernasconi già nel 1851 ammontava a 152 pezzi; passò in proprietà al Comune di Verona alla morte del collezionista, nel 1869: cfr. G.P. Marchini, *Aleardo Aleardi cit.*, p. 152, nota 16; Id., *Antiquari e collezioni archeologiche dell'Ottocento veronese*, Verona, Edizioni di Vita Veronese, 1972, *passim*.

3 A. Aleardi, *Andrea del Castagno*, in *Ghirlanda di Fiori*, Verona, 1853.

4 A. Aleardi, *Su Paolo Morando detto il Cavazzola*, Verona, 1853.

5 G.P. Marchini, *Aleardo Aleardi*, cit., p. 153.

“Io qui vegeto come una umile parietaria ad ombra malsana”, aveva confessato il 16 luglio 1857 scrivendo da Verona a Giovan Pietro Vieusseux, invidiando la situazione toscana e le ‘conversazioni’ del fondatore del Gabinetto di lettura⁶. La corrispondenza a Vieusseux è nutrita, e il riconoscimento empatico degli stati d’animo, a quella data, già sperimentato da tempo fra i due interlocutori. Basti pensare a quanto Aleardi aveva comunicato il 17 giugno 1849:

Qual cuore sia il vostro e qual sentimento in queste settimane lo immagino, e ne patisco. Ma v’ha qualche cosa di più forte che la forza degli esercizi; qualche cosa di più duraturo, che non sia la durata di noi e delle nostre triviali miserie; ed è uno spirito che vien dall’alto, e va innanzi. Rompo il periodo perché sento che la penna vuol correre⁷.

La vicinanza e l’appoggio morale nei momenti più difficili per il Veneto e Venezia avevano cementato l’amicizia; così nel 1852 Aleardi si rivolgeva ancora a Vieusseux con parole di ammirazione, chiedendo presentazioni per l’amico Gaetano Faccioli, che stava per recarsi a Londra: “Voi, dalla cui sala passarono e passano le più illustri celebrità, voi potreste essergli cortese di alcune lettere”⁸. Due anni dopo, il 3 febbraio 1854, esprimeva, ancora per corrispondenza l’intenso desiderio di rivedere Firenze e di incontrare gli amici Capponi e Niccolini; e pochi mesi più tardi, in maggio, confermando il proprio grande apprezzamento per il parlar toscano, chiedeva di indicargli una cameriera fiorentina, o meglio del contado della città, per una signora sua amica che intendeva far imparare la buona lingua ai due figliuoli studiosi⁹.

L’attenzione e la stima di Aleardi per Firenze avevano dunque origine lontana, ma non erano venuti meno quando, conclusa la parabola eroica della difesa di Venezia, dopo la dispersione e l’esilio degli amici e compagni di avventure, la quotidianità del decennio “di attesa e di preparazione” si faceva sentire. Questa attenzione, questa stima, non potevano che crescere nel momento in cui Firenze era investita dall’opportunità di essere Capitale, facendosi aspirazione personale e occasione professionale di viverne la

6 BNCFi, Carte Vieusseux 1, 151.

7 BNCFi, Carte Vieusseux, 1, 134: lettera a G.P. Vieusseux del 17 giugno 1849.

8 BNCFi, Carte Vieusseux 1, 146: lettera del 16 novembre 1852.

9 BNCFi, Carte Vieusseux 1, 147: lettera da Verona, 3 febbraio 1854, e da Verona, 10 maggio 1854, *ivi*, 149.

cultura e la storia.

Da tempo Aleardi mirava alla direzione di un qualche museo nel nuovo Regno d'Italia; un desiderio rimasto inappagato, nonostante le richieste al Ministero e l'appoggio di amici autorevoli, come Emilio Broglio, Angelo Messedaglia e Pasquale Villari¹⁰. In particolare, il 20 ottobre 1862, aveva ringraziato di cuore quest'ultimo, per "una raccomandazione [...] da farsi al Matteucci", riconoscendo per quanto Villari prendesse a cuore la cosa e confessando che era "ridotto a cercare una qualche ragionevole via di guadagnare", per evitare una vecchiaia "stantia e triste"¹¹. Entrando nei dettagli, ricordava che un certo C. [nome indicato con la sola iniziale nell'epistolario edito nel 1879], avendo saputo che era vacante il ruolo di direttore alla Gallerie fiorentine, ne aveva scritto tanto a lui, Aleardi, che a Villari. Si trattava tuttavia di una carica priva di emolumenti; e allora

C. pensava di fare che il Ministro aggiungesse a quel posto una Cattedra di Estetica e di Storia dell'Arte, e che per tal titolo vi fosse un emolumento. Qui tornano le mie quasi invincibili ripugnanze, di cui sovente ti ho parlato¹².

Proseguendo, Aleardi confessava la propria mancanza di amor proprio, che si univa a una sorta di impaccio; tanto che l'idea di una cattedra gli aveva subito procurato un incredibile sgomento. Già, difatti, si era tirato indietro quando gli era stata proposta un ruolo di Letteratura italiana presso l'Accademia di Brera¹³; si chiedeva dunque – e chiedeva all'interlocutore – quale sarebbe stato l'impegno, e quale l'emolumento; e il numero delle lezioni, e i termini di inizio: perché se non avesse avuto vari mesi di tempo per prepararsi, certamente non sarebbe stato in grado di accettare. Ribadiva così le sue preferenze per un incarico presso un museo, rispetto a quella sorta di "berlina del leggere o dire in pubblico". E azzardava perfino una richiesta molto puntuale:

10 Cfr. G.P. Marchini, *Aleardo Aleardi*, cit., p. 153, che trae spunto anche dalle minute conservate fra le carte di Aleardi oggi presso la Biblioteca Civica di Verona.

11 Lettera a P. Villari, Brescia, 20 ottobre 1862, in *Epistolario di Aleardo Aleardi*, con una introduzione di G. Trezza, Verona - Padova, Drucker & Tedeschi, 1879, p. 187.

12 *Ivi*, p. 188.

13 Cfr. la voce *Aleardo Aleardi*, di E. Caccia, in *DBI*: http://www.treccani.it/enciclopedia/aleardo-aleardi_%28Dizionario_Biografico%29/

Come andrei volentieri a Pompei! Ma Dio sa come colà sarà tutto occupato, e quanta brava gente ci sarà, e quanta avrà prima di me diritto di andarci!¹⁴.

Un anno dopo, il 24 ottobre 1863, il Ministero dell'Istruzione chiedeva chiarimenti al Presidente dell'Accademia di Firenze – allora Niccolò Antinori – circa l'assenza, senza regolare permesso, del professor Paolo Emiliani Giudici, studioso di Storia del Teatro e di Letteratura italiana¹⁵ e docente di Estetica presso l'Accademia di Firenze¹⁶. Emiliani Giudici era figura molto popolare per le posizioni politiche, vicine all'ambiente ghibellino toscano del primo Ottocento, e per il ruolo patriottico nella vicenda nazionale; ma anche per l'impostazione storiografica di impianto 'moderno', correlata a elementi connettivi ideali, più che per l'originalità nei giudizi o l'intuizione critica nell'analisi di singoli autori e opere della storia letteraria italiana¹⁷.

Nel 1863-64 è Ministro dell'Istruzione Michele Amari. Rincesce di conseguenza, non aver potuto riscontrare la presenza di scambi epistolari fra Aleardi e Amari, sia nella raccolta curata da Gaetano Trezza¹⁸ che fra i nuclei inediti conservati presso la Biblioteca civica di Verona¹⁹: corrispon-

14 Lettera a P. Villari del 20 ottobre 1862, in *Epistolario*, cit., p. 189.

15 Grande era stato il successo di vendite della sua *Storia delle belle lettere in Italia*, Firenze, Soc. Editrice fiorentina, 1844, poi dalla seconda edizione, *Storia della letteratura italiana* Firenze, Le Monnier, 1855, più volte ristampata.

16 Cfr. AABAFi, f. 52A (1863). Su Emiliani Giudici si veda, in questo stesso volume, il saggio di Cristina Frulli.

17 Si rinvia alla scheda biografica di L. Strappini in *DBI*, (1993), 42: cfr. http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-emiliani-giudici_%28Dizionario_Biografico%29/

18 *Epistolario di Aleardo Aleardi* cit.

19 Presso la Biblioteca Civica di Verona sono conservati più nuclei di manoscritti attinenti a Aleardi, pervenuti in momenti diversi: in parte dono di Giacomo Zanella, in parte acquistati dalla famiglia Gaspari o acquisiti per altra via dalla Biblioteca, in parte infine dono della Cassa di Risparmio di Verona, Vicenza e Belluno in occasione del centenario della morte del poeta. Purtroppo fra queste carte d'archivio il settore più lacunoso appare proprio quello epistolare. Nei fascicoli dei corrispondenti di più remota acquisizione colpisce ed incuriosisce, ad esempio, che per ogni nominativo siano in genere presenti soltanto pochissime lettere (per lo più una o due, o comunque meno di cinque), mentre le responsive di AA negli archivi dei suoi corrispondenti sono in genere più numerose, come mostra lo stesso *Epistolario* curato da Trezza. Più ricchi in proposito i nuclei

denza che avrebbe potuto meglio documentare il grado di familiarità fra i due personaggi. Altre lettere tuttavia, come quelle indirizzate a Gaspero Barbèra, sono esplicite a proposito degli ottimi rapporti di Aleardi con il Ministro. Dopo la scomparsa di Giovan Pietro Vieusseux, nell'aprile del 1863, Barbèra era divenuto per il conte veronese il corrispondente fiorentino di maggiore confidenza: complici gli inevitabili contatti per la raccolta dei *Canti* che, dopo varie pubblicazioni sparse e in parte clandestine, Aleardi aveva deciso di curare in prima persona presso la sua casa editrice. Il 27 dicembre 1863 gli scriveva dunque:

Vi ringrazio della cura che pigliate per il negozio della Cattedra. Da Torino non ho avuto ancora notizia di quella rinunzia, ma so che Amari è interessatissimo per collocarmi costà. Non di meno se avete mezzi coll'Antinori col Capponi o con altri parlatene pure, che ve ne sarei gratissimo²⁰.

Infatti il 15 novembre, in seguito al sollecito dell'ottobre, il Presidente dell'Accademia aveva informato il Ministero circa l'intenzione di Emiliani Giudici di rinunziare alla cattedra. Ma si era interrogato anche sull'opportunità o meno di mantenere in vita il ruolo che veniva a trovarsi vacante: quella disciplina, secondo Antinori, poteva essere "di un bel corredo e di molto decoro" per un'Accademia, ma non di necessità assoluta. L'Estetica poteva sì educare "le masse degli studiosi in genere" a meglio intendere quel che il vero artista realizzava, ma certo non contribuiva "ad infondere nell'artista il genio creatore":

La cattedra di estetica a parer nostro non è strettamente necessaria per l'insegnamento artistico essendo ch  sia nostro convincimento che l'artista dia vita all'Estetica, e non mai l'insegnamento estetico possa giungere a creare un artista. Lo spirito fecondo del vero artista non pu  senza suicidarsi perder tempo a discutere sul modo con cui il bello si crea e molto meno su gli attributi del bello; ed invece quei che fatalmente segue la carriera dell'arte senza esservi chiamato, volentieri bev  le sentenze dell'Estetica, ma col cervello confuso scambier  spesso la critica col sentimento, e trover  il proprio annientamento l  dove sperava di trovare la vita [...] Noi non intendiamo per altro si debba ritenere che il meglio fosse sopprimere la cattedra di Estetica, ma si vorrebbe stabilire come ella non sia strettamente necessaria all'insegnamento artistico, ed anzi come essa possa essergli dan-

acquisiti recentemente dalla Cassa di Risparmio.

20 BNCFi, *Carte Barbèra*, 3, 3, lettera n. 12.

nosa quando non sia degnamente occupata²¹.

In altre parole: se non era possibile trovare chi potesse degnamente occupare la cattedra, sarebbe forse stato “più provido consiglio il farla tacere”²².

Forse Antinori non era del tutto al corrente di certe ambizioni e proposte, e non sospettava che, al nome, il Ministro aveva forse già pensato. Aleardi era un personaggio politicamente importante per il Risorgimento italiano; lo era per la tenacia delle sue idee e convinzioni, per la partecipazione alla difesa di Venezia, per gli incarichi sostenuti in Francia, per le amicizie, per il carcere e l’esilio subiti a più riprese, assai prima che come studioso o poeta²³. Così il 20 novembre Michele Amari rispondeva a Antinori di dissentire decisamente dalle sue opinioni: e in piena coerenza con il proprio tempo rispondeva che il futuro professore avrebbe potuto vantaggiosamente volgere l’Estetica “all’ insegnamento della Storia dell’arte”²⁴. Proprio nelle parole del Ministro che troviamo quindi citata per la prima volta e in termini non ambigui la “Storia dell’arte”, fino allora mai esplicitamente menzionata come materia di insegnamento dell’Accademia fiorentina.

In dicembre l’unica difficoltà per l’attuazione dei disegni ministeriali sembrò essere il mancato arrivo della lettera di dimissioni di Emiliani Giudici, della quale a metà mese non si avevano ancora notizie. Si trattava in realtà di un semplice ritardo postale: per quanto stesa e inviata dal Kent il 30 novembre, sarebbe giunta a Firenze soltanto poco prima di Natale.

Chissà se Aleardi, in qualche modo, non era già al corrente delle decisioni di Emiliani Giudici e dell’ormai probabile nomina; fra lui e il suo predecessore sulla cattedra fiorentina esistevano infatti rapporti amichevoli, allacciati in Italia e mantenuti nonostante la distanza. Ne dà testimonianza una lettera inviata dall’Inghilterra il 18 aprile 1866: pagine partecipi e affettuose, nelle quali l’anziano docente si sofferma a parlare della campagna del Kent finalmente risvegliatasi, del proprio giardino, della copia di un dipinto di Rembrandt, dell’eventuale futura guerra, che certo non

21 AABAFi, f. 52 A (1863), ins. 54.

22 *Ibidem*.

23 Al 1864 le sue prove poetiche erano state pubblicate in parte in forma clandestina, e mancava una raccolta organica.

24 AABAFi, f. 52A (1863), ins. 54: lettera del ministro [Michele Amari] a Niccolò Antinori, 20 novembre 1863.

sarebbe dipesa dall’Austria o dalla Prussia, ma da Luigi Napoleone...²⁵. Sei anni più tardi la familiarità del rapporto fra i due letterati sarebbe stata confermata dalla *Commemorazione* tenuta da Aleari il 12 dicembre 1872 per ricordare l’amico, da poco scomparso²⁶. Il professore si era spento a Hastings, il 14 agosto precedente: ma la notizia aveva raggiunto l’Italia soltanto con enorme ritardo.

Giunte finalmente al Presidente dell’Accademia e al Ministro le dimissioni ufficiali di Emiliani Giudici, il 27 dicembre 1863 fu redatto il Regio decreto di nomina di Aleari, subito trasmesso a Firenze il 28, con l’indicazione dell’ inizio dell’attività – il 1 gennaio 1864 – e dello stipendio²⁷: notizie puntualmente riportate anche nello Stato di servizio di Aleari²⁸. Il 4 gennaio Niccolò Antinori poteva esprimere al poeta veronese la propria soddisfazione per l’acquisto che, nella persona di lui, veniva a fare l’Accademia fiorentina²⁹.

Certo l’indicazione di una presa di servizio immediata, come richiesto dal decreto di nomina, mal si accordava con l’ esigenza di “vari mesi di tempo per prepararsi” che il futuro professore aveva chiaramente espresso nella citata lettera del 1862 a Pasquale Villari; e ancor meno con quel timore di parlare in pubblico che già lo aveva fatto rinunciare alla cattedra presso l’Accademia di Brera³⁰, e che lo avrebbe spinto a preparare con grande cura e per iscritto ogni suo intervento. Il 14 gennaio, in seguito a specifica richiesta, veniva così concesso ad Aleari un congedo di due mesi, domandato formalmente per sistemare alcune situazioni sospese; seguì poi qualche altro rinvio, perché il decreto di nomina per errore era stato inviato a Torino anziché a Firenze. Ma il 7 febbraio, infine, Aleari poteva comunicare da Brescia al Presidente Antinori, di aver sistemato “una quantità d’impacci”; e, pur schernendosi sulle proprie capacità, confermava che a metà marzo avrebbe senz’altro assunto l’incarico:

25 Lettera conservata, con altri autografi, in un album con coperta in velluto rosso, BCVR [Biblioteca Civica di Verona], Fondo Aleari, Cass. 660.

26 *Due parole di commemorazione sopra Paolo Emiliani-Giudici dette al finire della sua prima lezione di Estetica da Alearo Aleari, nella R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze il 12 dicembre 1872*, Firenze, Tip. dei Successori Le Monnier, s.a.

27 Pari a £. 3.000 (AABAFi, f. 52A (1863), ins. 54.

28 AABAFi, f. 55 (1866), ins. 13.

29 AABAFi, f. 52A (1863), ins. 54.

30 Cfr. E. Caccia, *ad vocem*, in *DBI*, cit.

Illustre Cavaliere, Io temo forte, che ella faccia troppo calcolo sulla mia intelligenza per attendere da me, com'ella gentilmente si esprime, un valido aiuto. Del resto quanto a buon volere ' e a operosità, spero di averne, e queste modeste qualità le metto interamente a' suoi comandi³¹.

2. Due sono i percorsi che si pongono come degni d'attenzione, a proposito dell' incarico di Aleari presso l'Accademia fiorentina: la vicenda istituzionale della cattedra e i contenuti dell'insegnamento.

Conviene qui iniziare dal primo dei due, che ci permetterà di illustrare il contesto in cui viene a muoversi il nuovo professore, tracciando la cornice istituzionale e la platea cittadina delle sue lezioni. Già ci siamo confrontati con i dubbi di Niccolò Antinori sull'opportunità della presenza di una cattedra di Estetica in un Istituto incaricato dell'insegnamento artistico, anzi destinato a "creare un artista". Tuttavia, dopo la risposta ministeriale, la questione decadde e, per gli anni immediatamente successivi, lo stato di servizio di Aleari non riporta annotazioni burocratiche relative alla materia di insegnamento: riscontriamo soltanto la registrazione della nomina a membro ordinario del Consiglio superiore della Pubblica Istruzione, il 15 ottobre 1865³², e un breve congedo di due mesi alla fine del 1866.

Eppure qualche non marginale difficoltà nell' inserimento fiorentino, esisteva, ben avvertita dal nuovo Professore fino dai primi mesi di attività didattica; ne troviamo traccia, ancora una volta, nelle pagine epistolari all'editore Barbèra, più che mai eletto a confidente. Affermazioni soggettive, delle quali è opportuno considerare il tono umorale, ma che trovano precisi riscontri, su un altro piano, nelle accese polemiche e nei conflitti politici in atto in quei momenti.

Il 16 luglio 1864, dunque a pochi mesi dall'inizio effettivo delle lezioni a seguito della proroga richiesta e concessa, Aleari scriveva da La Spezia (forse la lontananza dalla capitale del Granducato gli permetteva di sentirsi più libero nei suoi giudizi?):

Io credo di non essere più professore. E se come dubito, gli è effetto di mene sotterranee, confesso che non mi piace. Alcune intelligenze dello Scarabelli³³ fatte all'Amari, lo accusavano d'aver trascurato nella mia no-

31 AABAFi, f. 52A (1863), ins. 54.

32 Con lo stipendio di £. 2.000, come si legge in AABAFi, f. 55 (1866), ins. 13.

33 Luciano Scarabelli (Piacenza 1806 - 1878), scrittore e storico, discepolo e amico di Pietro Giordani, dopo una breve incombenza a Milano, avrebbe avuto nell'ultima parte della sua vita, per circa un decennio, l'incarico di insegnamento

mina la proposta del Consiglio accademico, per la qual cosa sarei un professore annullato, a meno che il Consiglio non mi proponesse alla sua volta. Vedremo cosa farà³⁴.

Parole che denunciano l'ostilità da parte del collega piacentino Luciano Scarabelli, da tempo legato a Firenze: che sembra avesse dunque denunciato il mancato rispetto delle procedure nella nomina di Aleardi. Deputato liberale dal 1861, Scarabelli, di origine modesta, autodidatta, aveva svolto per anni l'attività di maestro, integrando il reddito con varie e poliedriche consulenze e collaborazioni editoriali. Studioso dai molteplici interessi, nei primi anni '40 si era dedicato – come dichiarerà in uno dei suoi *Opuscoli artistici, morali, scientifici e letterari*, raccolti nel 1843³⁵ – a “illustrare i concetti degli artisti per documenti degli amatori e dei cultori stessi delle arti”, con l'eclettismo che gli era proprio e che lo faceva passare dalla grammatica alla statistica, dall'agricoltura alla morale, alla critica letteraria: “utilmente irrequieto e infaticabile”, lo avrebbe definito Carducci in una lettera indirizzatagli il 25 aprile 1874³⁶. L'indole di Scarabelli lo conduceva anche ad assumere frequenti posizioni polemiche, talvolta facendosi portavoce degli interessi di questo o quel gruppo politico o culturale. Da anni molto vicino al cenacolo di Vieusseux, soprattutto dalla nascita dell'“Archivio Storico Italiano”, al quale lo legavano un'ampia collaborazione e una continuativa attività redazionale, poteva godere a buon diritto di numerose amicizie fiorentine³⁷.

di Estetica e Belle Arti presso l'Accademia di Bologna. Su di lui si veda il volume monografico: *“Erudito e polemista infaticato e infaticabile”. Luciano Scarabelli tra studi umanistici e impegno civile*, atti del convegno (Piacenza, Palazzo Galli, 23-24 maggio 2008), a cura di V. Anelli, “Biblioteca storica piacentina” 26, Piacenza, Edizioni Tip. Le. Co., 2009.

34 BNCf, *Carte Barbèra*, 3,3, lettera n. 13.

35 *Opuscoli artistici, morali, scientifici e letterari*, Piacenza, Antonio Del Maino, 1843, pp. 378-379; cfr. M.L. Pagliani, *Il bello e il vero: Luciano Scarabelli e le arti*, in *“Erudito e polemista infaticato e infaticabile”* cit., pp. 220-223.

36 M.L. Pagliani, *Il bello e il vero* cit., p. 222.

37 Scarabelli fu in stretta corrispondenza con G. P. Vieusseux, come è documentato dalle oltre 560 lettere del carteggio, che dal 1838 arriva all'anno di morte dell'amico ginevrino. Collaborò all'“Archivio Storico Italiano” dal 1846 al 1874 con circa 50 scritti e recensioni, e Vieusseux ne promosse e diffuse le opere. Non ebbe mai, tuttavia, un impiego stabile presso il Gabinetto di lettura, come ad esempio Filippo Luigi Polidori: cfr L. Pagliani, *Luciano Scarabelli, Giovan Pietro Vieusseux e l'“Archivio Storico Italiano”*, in *“Erudito e polemista infaticato e*

Fra la corrispondenza conservata a Verona è assente la risposta di Barbèra alla lettera di Aleardi del 16 luglio; ma insiste sullo stesso argomento anche il successivo messaggio del poeta, che il 22 ironizza più che mai stizzito sul nome chiamato in causa la settimana precedente:

Né anche io so quali ragioni tirassero quello Scarabeo a contrastarmi quel mio posticino. Da quanto per altro mi fu detto, in parte fu per offendere il Ministro; in parte per accondiscendere a certe invidiole, a certi dispetti fiorentini verso il non toscano professore. Io non farò un solo passo, perché la mia dignità nol consente. Tutto considerato, nello imbarazzo sono più gli altri, di quelle, che io. Se la cavino dunque. Per me sto a vedere il maschio dramma³⁸.

“In parte fu per offendere il Ministro”: ricorre, ancora una volta, il forte legame di Aleardi con Michele Amari. Proprio in quei mesi in Parlamento si consumava una violenta polemica politica: secondo il deputato piacentino, la prima legislatura aveva dato la peggior prova di governo proprio nell’attività del Ministero dell’Istruzione. Il *self made man* Scarabelli, “liberale di centro e fermamente liberista”³⁹, anche e tanto più in ambito educativo, aveva chiesto pubblicamente a Michele Amari, fino dal 10 marzo 1863, statistiche relative all’Istruzione. Dati promessi, e mai forniti dal Ministro per non rendere pubblico – secondo il Piacentino – il “putridume” che si voleva tenere coperto, e non provocare “una insurrezione generale del paese”⁴⁰. La linea politica di Scarabelli prevedeva infatti libertà nella formazione e nella scelta degli insegnanti, meno Stato e più iniziativa privata, fino a prospettare addirittura un’ipotetica soppressione del Ministero dell’Istruzione pubblica. Le polemiche si rinnovarono in preparazione della grande Conferenza scolastica che si sarebbe tenuta a Forlì nel settembre del 1864, nella quale si prevedeva di discutere l’attribuzione delle Scuole secondarie alle Province: la Pubblica Istruzione continuava a essere considerata più che mai da Scarabelli la bestia nera di tutta l’attività

infaticabile” cit., pp. 255-276.

38 BNCFi, Carte Barbèra, 3.3, n. 15: lettera del 22 luglio 1864.

39 A. Cerizza, *Luciano Scarabelli: un Accademico in Parlamento*, in “*Erudito e polemista infaticato e infaticabile*” cit., pp. 69-98, 89.

40 Così in *Della pubblica istruzione. Lettere sei di Luciano Scarabelli deputato al senatore Matteucci con la risposta del Senatore*, Edizione seconda dall’Indipendente, Milano, Stabilimento Cevelli 1864, p. 4, qui da A. Cerizza, *Luciano Scarabelli* cit., p. 92.

del Parlamento⁴¹.

Tuttavia nel contempo anche Scarabelli doveva guardare al proprio futuro. In previsione della prossima scadenza del mandato politico, e avendo avuto in passato un breve incarico come Segretario presso l'Accademia di Milano, egli ambiva molto a un ruolo stabile presso un' Istituzione del genere. Difatti, nel 1865, sarebbe stato nominato professore di Estetica presso l'Accademia di Bologna: ma le lettere di Aleardi lasciano intendere chiaramente che egli fosse interessato anche alla cattedra fiorentina, né si può escludere che vi sia stata qualche sollecitazione in merito⁴². Gli fu forse prospettata fino da quell'estate 1864, quale possibile alternativa, la docenza a Bologna? E' probabile. Di fatto le questioni intorno all'insegnamento dell'Estetica a Firenze si appianarono, e non troveremo altre allusioni sul collega nella corrispondenza di Aleardi.

Il professore veronese, anzi, era sempre più soddisfatto dei suoi soggiorni in Toscana, come confidava ancora una volta a Barbèra. Così il 5 novembre 1864; quando rimarcava con enfasi le opportunità finanziarie che il nuovo ruolo di Capitale e l'espansione urbanistica della città avevano potuto, e potevano, offrire a imprenditori in grado di approfittarne – come forse lo stesso destinatario:

Dacché l'avvenire d'una capitale sorride così vicino e lieto e strepitoso a Firenze, voi non mi avete più scritto; ed a me invece, pensando a voi, pare di vedere, che in questa occasione voi vogliate diventar milionario. Peccato che l'idea di fabbricare non vi sia venuta un anno prima!⁴³

L'occasione che lo portava a scrivere era tuttavia connessa con l'insegnamento fiorentino:

Vorrei pregarvi, che pregaste per mio conto quel vostro bravo giovine, che

41 A. Cerizza, *Luciano Scarabelli* cit., pp. 97-98.

42 Fra le carte di Scarabelli a Piacenza non sono infrequenti le risposte a specifiche lettere di Scarabelli "che frequentemente sollecitava incarichi presso la Pubblica Amministrazione, e generalmente interessano l'attività lavorativa di Scartabelli come insegnante o come Segretario delle Accademie di Belle Arti di Bologna e Milano", vedi, C. Magnani, *Le Carte Scarabelli presso la Biblioteca Passerini-Landi di Piacenza*, in "Erudito e polemista infaticato e infaticabile" cit., pp. 117-144, 123. Il saggio contiene anche, in appendice, un censimento degli scritti di Scarabelli e un elenco dei corrispondenti.

43 BNCFi, *Carteggi vari*, 441, 3. 1.

l'anno [scorso] mi cercò un appartamento, da rinnovare con quiete in questo mese le ricerche. Già ormai egli sa il mio gusto. Un paio di stanze; o anche una se grande; a mezzogiorno; tranquilla; con la sua brava stufa, per il 1 di Dicembre. Se anche non è molto vicina all'Accademia non importa: quello che importa è il sole: Elios che io adoro⁴⁴.

Nell'autunno del 1864 Aleardi riprendeva dunque le sue lezioni, sistematicamente e seguendo un programma delineato con cura. Gli aspetti più filosofici dell'Estetica lasciavano frequente spazio alla storia: storia del pensiero e dei popoli, alla base della loro espressione artistica, in Italia, in Europa e talvolta nel mondo⁴⁵. Le lezioni, aperte a tutta la cittadinanza, riscuotevano unanime successo, non solo fra gli studenti iscritti ai corsi accademici, ma anche presso grandi fasce del pubblico fiorentino.

Così fino al 1873: anno in cui Aleardi era nominato Senatore⁴⁶, e che soprattutto veniva a coincidere con una stagione di grandi trasformazioni per l'Istituto fiorentino e la stessa docenza di Estetica. Il 4 maggio del 1873 infatti, con Regio decreto dell'allora ministro Scialoja, quella Cattedra dall'Accademia veniva spostata alle RR Gallerie delle Statue e Palatina con la seguente motivazione:

Considerando come le grandi Gallerie, le quali contengono nelle loro collezioni i documenti dello svolgimento ideale dell'arte, sono il luogo più acconco per l'insegnamento dell'Estetica.

Sulla proposta del nostro Ministro Segretario di Stato per la Pubblica Istruzione abbiamo decretato e decretiamo:

Art. 1 La Cattedra di Estetica, addetta all'Accademia di Belle Arti di Firenze, è trasportata nelle Gallerie delle Statue e Palatina della stessa città.

Art. 2 Il Professore di Estetica che darà in quelle Gallerie le sue lezioni avrà lo stipendio annuo di lire quattromila⁴⁷.

44 *Ibidem*.

45 Si veda, qui in appendice, l'*Indice* completo autografo delle lezioni di Aleardi, conservato con i manoscritti delle sue lezioni presso la Biblioteca Civica di Verona.

46 Nomina attribuitagli, come si legge nelle motivazioni, perché "membro del Consiglio superiore di Istruzione pubblica dopo sette anni di esercizio", e in quanto cittadino che con servizi e meriti eminenti aveva illustrato la Patria. Cfr.: <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/SenatoriTutti?OpenPage>, *sotto voce*.

47 Decreto n. 1362, a firma Vittorio Emanuele II, Roma 4 maggio 1873, ABAFi, f. 62 (1873), ins. 25. Copie in Archivio Storico delle Gallerie fiorentine ASGF, 1873, Galleria delle Statue, ins. 92.

Seguiva, il 29 maggio, il Decreto d'incarico per Aleardi, inviato al Presidente dell'Accademia *pro tempore*⁴⁸; questi l'8 giugno si congratulava con il professore, vedendo "con tale promozione meglio riconosciuto" il di lui merito⁴⁹; esprimendo tuttavia:

il rammarico che pel suo trasferimento io e il Collegio, cui appartengo, proviamo, che alla nostra Accademia venga tolto nella illustre di lei persona uno dei più preclari ornamenti della Cattedra da Lei con tanto plauso fin qui sostenuta⁵⁰.

Aleardi era dunque nominato "Professore di Estetica presso le Gallerie Palatina e delle Statue di Firenze", con lo stipendio annuo portato a £ 4.000, e con la cessazione della retribuzione di cui godeva fino a quel momento. Il rammarico per lo spostamento dell'attività didattica, tuttavia, era stato espresso troppo affrettatamente da Enrico Pollastrini: le lezioni della cattedra, infatti, avrebbero continuato a essere obbligatorie per gli alunni dei corsi speciali, ed a tenersi nella prestigiosa sala dell'Accademia nella quale, ancora oggi, si trova il bassorilievo con l'iscrizione che ricorda le pubbliche letture di Storia dell'Arte tenute dal professore veronese fra il 1863 e il 1878. L'11 dicembre la Direzione delle Regie Gallerie e Musei di Firenze aveva comunicato che:

non avendo nel momento da disporre di un locale conveniente ad accogliere le persone che interverranno alle lezioni di Estetica da darsi dal Chiarissimo prof. Aleardo Aleardi, si rivolge a codesta onorevole Presidenza perché voglia consentire che dal prelodato prof. Aleardi possano continuarsi le di lui lezioni nel locale che a quell'oggetto Egli aveva in cotesta R. Accademia⁵¹.

Il Ministero, si aggiungeva, era già informato, e non vi sarebbero state controversie. Così anche il Presidente dell'Accademia il 13, visto il beneplacito da Roma, acconsentiva a far proseguire le lezioni dell'Aleardi nella Sala abituale,

48 Comunicazione del 4 giugno a Enrico Pollastrini, allora investito delle funzioni di Presidente *ad interim* dell'Accademia: Antinori infatti aveva dato le dimissioni il 2 luglio 1872, stanco degli scontri con il Ministero.

49 AABAFi, f. 62 (1873), ins. 25: minuta di E. Pollastrini, f.f. di Presidente dell'Accademia di Belle Arti.

50 *Ibidem*. Il 27 giugno fu comunicato infine formalmente all'interessato e alla Direzione delle Regie Gallerie il Decreto di incarico del 29 maggio, esecutivo a partire dal 1 luglio.

51 *Ibidem*: lettera in data 11 dicembre 1873.

fino a che non potesse “essergli dato altro locale e sempre nell’intervallo l’Accademia non si trovi nella necessità di designare la Sala ad altro uso”⁵².

Per meglio comprendere lo svolgersi dell’intera vicenda è utile fare un passo avanti. Ci viene in aiuto un’esaustiva relazione di Camillo Jacopo Cavallucci (1827-1906)⁵³ che, dopo lo spostamento di Aleardi, era stato nominato dal 1 febbraio 1874 titolare di “Letteratura e Storia applicata alle Belle Arti” presso l’Accademia fiorentina, per poi divenire successore del Veronese nel 1878, alla morte di lui. Il trattamento economico previsto per Cavallucci, tuttavia, era ben inferiore a quello di Aleardi⁵⁴, e un decreto del 20 febbraio 1879 lo aveva ridotto ulteriormente, in conformità con quanto stabilito “nel ruolo normale degli impiegati di queste RR Gallerie e Musei”⁵⁵. Nonostante quel modesto stipendio, il professore, come avrebbe ricordato più tardi il R. Commissario Ginori Lisci, aveva proseguito le sue lezioni pubbliche tre volte la settimana in una Sala dell’Istituto di Belle Arti, richiamando sempre “eletto consenso di uditori”⁵⁶.

La disciplina continuò a non avere vita semplice. Il 24 aprile 1882 Cavallucci protestava presso la Direzione delle RR Gallerie perché nel *Ruolo unico ministeriale*, pubblicato in marzo, non si faceva menzione dell’incarico che lui ricopriva, appunto la “cattedra di Estetica applicata annessa alla R. Galleria degli Uffizi né di altra Istituzione equivalente”. Temeva, di conseguenza, che potesse decadere l’emolumento assegnato, non appena quel *Ruolo unico* fosse andato in vigore⁵⁷. La questione fu temporaneamente risolta; ma nel 1891 tornò a presentarsi, e in termini più pressanti: un decreto del 31 luglio infatti faceva cessare del tutto l’incarico dell’insegnante di Storia dell’arte nelle Regie Gallerie. A Jacopo Cavallucci, a quell’epoca Direttore del R. Istituto di Belle Arti, la situazione apparve ormai insostenibile; così il 31 agosto si sentì in dovere di riassumere al Commissario per le Antichità e Belle arti, Carlo Ginori Lisci, l’annosa vicenda, illustrando anche la situazione al tempo di Aleardi:

52 *Ibidem*.

53 Sulla figura di Cavallucci e il suo ruolo complessivo in Accademia si veda il saggio di Cristina Frulli, in questo stesso volume.

54 AABAFi, f. 63 (1874), ins.1: la remunerazione annua iniziale di Cavallucci ammontava a £. 1.250.

55 Cavallucci era stato incaricato provvisoriamente di sostituire Aleardi, con Decreto ministeriale del 30 settembre 1879 e il suo trattamento economico, quale dipendente delle Gallerie, era stato ridotto a £ 1.000: cfr. ASGF, (1881), Galleria degli Uffizi, ins. 152.

56 Minuta del R. Commissario per le Antichità e Belle Arti per la Toscana, Carlo Ginori Lisci, ASGF, 1891, Affari generali, ins. 2.

57 ASGF, 1882, Galleria degli Uffizi, ins.196.

Giova riandare al passato per meglio chiarire il vincolo morale, che univa la cattedra nelle Gallerie con la Scuola dell'Istituto di Belle Arti.

La Cattedra di Estetica fu istituita nell'Accademia delle Arti del Disegno con Decreto del Governo della Toscana, dato il dì 4 gennaio 1860. Istituita nell'Accademia e per l'Accademia vi rimase fino al 4 maggio 1873, dal quale giorno cattedra e titolare passarono alla dipendenza delle Gallerie. Quel passaggio fu il prodromo della poco felice riforma dell'Accademia decretata il dì 3 dicembre 1873. Dico prodromo perché siffatto cambiamento non trova la ragione dell'esser suo se non nel concetto di un riguardo personale che parve decoroso rispetto agli alti meriti del titolare, Comm. Alearo Aleari, visto che aumentandosi di £.1. 000 lo stipendio a quel Professore, si diminuì (nel ruolo del nuovo Istituto) di £. 600 lo stipendio assegnato dal Governo della Toscana ai professori dell'Accademia delle Arti del disegno. Dobbiamo ritenere che quel passaggio fosse soltanto formale e amministrativo, anziché morale; e possiamo rilevarlo dal vedere tolta la cattedra dall'Istituto e conservata in questo come obbligatoria per gli alunni dei Corsi speciali l'apprendimento della Storia dell'Arte (art. 37.38.39 degli Statuti 1874 e 1876). Così dal 1873 fino al 1881 l'insegnamento della Storia dell'Arte fu dato nell'Istituto da un Professore estraneo a questo; finché parve tornasse la cattedra al suo luogo di origine quando l'incarico dell'insegnamento passò al titolare di Letteratura applicata, al qual Professore fu continuato fino al dì 30 giugno dell'anno corrente.

E' noto che il Professore Aleari, anche posteriormente al 1873, lesse costantemente le sue lezioni nell'Istituto (e basterebbe a farne ricordo il Medaglione e la lapide commemorativa posta nella sala delle lezioni); ed è noto altresì che il suo successore ve le continuò, non per desiderio proprio, ma per compiacere al desiderio del Sig. Ministro Perez, che nel settembre del 1879 lo chiamava a quell'onorevole ufficio. Così quella continuazione, che parve amore alla consuetudine, rispetto alla tradizione, altro non fu che una necessità creata dalle costituzioni dell'Istituto, le quali imponevano un insegnamento senza provvedere esplicitamente allo insegnante. Ond'è che moralmente l'Istituto, anche per quanto concerne alla Scuola completa di Architettura, frù di quell'utile, che amministrativamente venivagli procurato dalle RR. Gallerie.

Da ciò che mi sono permesso di esporre alla S.V. On. emerge: che il decreto del 31 luglio 1891 danneggia l'Istituto di Belle Arti, assai più di quanto non giovi alla amministrazione delle RR. Gallerie la cessazione di un onere, che fino dal 1881 avrebbe dovuto far carico alla amministrazione dell'Istituto. Tanto dovea questa Direzione richiamare alla mente della S.V. On. perché quando ella creda utile e decorosa per l'Istituto la continuazione di quell'Insegnamento (indipendentemente dalla legge che lo impone) voglia compiacersi di tenere proposito con S.E. il Signor Ministro per i provvedimenti che saranno del caso.

Il Direttore C.J. Cavallucci⁵⁸

58 Relazione di C.J. Cavallucci del 31 agosto 1891, ASGF, Accademia e Istituto di Belle Arti, 1891, ins. 2.

3. La morte di Aleardi, improvvisa e imprevedibile, avvenne a Verona il 17 luglio 1878. La notizia giunse a Firenze il 18, e non vi furono né il tempo né la possibilità, per il Direttore delle Gallerie fiorentine e dell'Accademia, Aurelio Gotti, né per il Ministero (era allora ministro Francesco De Sanctis), che ne fu informato da Gotti, di partecipare ai funerali. Quanto al Presidente dell'Accademia, Enrico De Fabris, si ritenne prudente attendere, prima di comunicargli la triste notizia, essendo egli “incomodato”; e l'architetto Felice Francolini, docente e membro del “Collegio degli architetti e ingegneri di Firenze”, scriveva il 19 luglio al Direttore Giuseppe Castellazzi di aspettare comunque le decisioni di De Fabris sul da farsi, “tanto più che il Collegio dei Professori non aveva legami coll'illustre estinto per quanto almeno io ne sappia”⁵⁹.

Nonostante la limitata adesione emotiva, era doveroso che l'Accademia esprimesse il proprio lutto per la scomparsa di un personaggio non soltanto illustre per la storia d'Italia, ma ben noto e apprezzato da tutto il pubblico fiorentino. In un Comunicato – Manifesto, indirizzato agli alunni dell'Accademia di belle Arti, fu così deciso un giorno di chiusura per tutte le scuole dell'Istituto; poco tempo dopo si promosse la sottoscrizione per una lapide “da collocarsi nella scuola dove l'illustre defunto dava le sue lezioni”, iniziativa di cui fu chiesta approvazione al Ministero⁶⁰. La bozza dell'epigrafe fu successivamente inviata in visione a Roma, e il 14 dicembre il Ministero rispondeva al Direttore che non vi era niente da eccepire sul testo proposto; si chiedeva tuttavia qualche delucidazione:

Solo desidero sapere da Lei la ragione del titolo da lei dato di storico eminente a quell'uomo egregio. Suppongo ancora che ella ponendo il nome dell'Accademia nella epigrafe ella avrà prima preso i concerti coll'Accademia stessa⁶¹.

Erano stati presi quei “concerti”? Ne dubitiamo. L'epitaffio, ampio e articolato, fu subito rettificato il 16 “al seguito delle giuste osservazioni”; ma fu poi soggetto, nel tempo, a ulteriori revisioni e riduzioni⁶²; e intanto si cominciava

59 AABAFi, f. 67 (1878), ins. 31.

60 *Ibidem*. L'approvazione fu data il 2 agosto 1878.

61 *Ibidem*.

62 La minuta al Ministero in data 16 dicembre 1878 inserì alcune varianti nel senso indicato, ma non furono tuttavia le uniche, come testimonia la tormentata bozza che si conserva nell'archivio dell'Accademia. La prima redazione sembra essere stata: “Gaetano Aleardo dei Conti Aleardi Veronese / Senatore del Regno / Patriotta Fortissimo Poeta Esimio Gentile / Animo di artista / Storico

a parlare anche di una effigie, o maschera, di Aleardi, da affiancare all'epigrafe. Comparvero poi altri progetti: nel febbraio 1879 abbiamo notizia di un parallelo "Comitato fiorentino per lo scolpimento in marmo del busto del prof. Aleardi", incaricato di raccogliere sottoscrizioni per il fine indicato. L'iniziativa tuttavia non ebbe buon esito, proprio perché veniva a sovrapporsi al precedente impegno, "relativo alla lapide e alla sottoscrizione con la di lui effigie": così almeno dichiarò lo stesso Comitato il 12 febbraio. Ciò nonostante l'ipotesi del busto per qualche tempo non fu abbandonata; il 12 luglio infatti si proporrà di affidare la scultura a Giovanni Tassara di Genova,

quello stesso che non ha guari poneva in pubblico mettere il busto del Poeta veronese, da lui modellato in gesso e riconosciuto da tutti di straordinaria somiglianza e ricco di pregi artistici non comuni⁶³.

Nel frattempo, il 22 febbraio, l'economista dell'Istituto, Leopoldo Merciai, aveva informato i colleghi, professori Ciaranfi, De Vico e Rivalta, che il professor Urbano Lucchesi era disponibile a collocare la maschera, da lui già modellata e portante l'effigie di Aleardi, sopra la lapide commemorativa da collocare nell'Istituto; e chiedeva una qualunque offerta per contribuire all'iniziativa.

Forse anche in quell'occasione non si raccolse una cifra sufficiente per realizzare il progetto; forse mancò l'accordo sull'iscrizione, o sulla stessa maschera: di fatto per quattro anni non si parlò più né di busti, né di maschere o epigrafi. Fino al 12 gennaio 1883: quando il ministro dell'Istruzione - allora Giuseppe Fiorelli - trasmetteva formalmente il consenso al nuovo direttore, Giuseppe Ciaranfi, perché fosse collocato nella sala in cui Aleardi leggeva le sue lezioni di estetica:

il bassorilievo in marmo scolpito dal prof. Lucchesi, rappresentante l'effigie di quell'illustre letterato, ed approvo che sia apposta l'iscrizione nei termini designati dalla lettera di V.S. Ill.ma⁶⁴.

Indipendente imparziale / Qui / Leggeva ammirato per quindici anni / Le sue lezioni di Estetica / L'Accademia e l'Istituto di Belle Arti di Firenze / Questa memoria posero / MDCCCLXXVIII". I riferimenti allo "storico" furono subito espunti, ma si aggiunsero, quali attributi di "animo di artista", "eminente attento sincero", mentre "le sue lezioni di Estetica" era sostituito da "Storia e precetti di Estetica". Attraverso successivi passaggi si giunse poi alla sintetica redazione che ancora oggi leggiamo, (AABAFi, f. 67 (1878), ins. 31).

63 AABAFi, f. 67 (1878), ins. 31.

64 *Ibidem*.

Intanto l'iscrizione, con il passar degli anni, si era trasformata in una scritta quanto mai sintetica, che tuttavia non mancava di efficacia, soprattutto per il riferimento univoco alla materia di insegnamento: "Aleardo Aleardi / Qui lesse pubblicamente / Storia dell'arte / Dal 1863 al 1878"⁶⁵. Firenze rendeva dunque omaggio al poeta professore con il bassorilievo e l'iscrizione nella sala delle sue lezioni. Una memoria oggi pressoché sconosciuta, perché difficilmente visibile per le successive ripartizioni interne e la diversa destinazione d'uso del locale che, nella seconda metà del secolo XIX, costituiva l'aula più rappresentativa dell'Istituto (fig. 1).

Verona dedicò invece all'illustre concittadino un vero e proprio monumento, eseguito in marmo di Carrara da Ugo Zannoni e inaugurato il 18 ottobre 1883 al centro della Piazzetta Santi Apostoli, davanti all'antica chiesa paleocristiana (fig. 2). "L'Illustrazione Italiana" del 28 ottobre avrebbe documentato con enfasi, in prima pagina, l'avvenimento (fig. 3), lamentando anzi che la cerimonia non fosse stata poi così solenne "come poteva e doveva essere"⁶⁶. Carlo Faccioli, amico di Aleardi e anch'egli poeta, aveva pronunciato il discorso inaugurale⁶⁷ ricordando, accanto all'attività patriottica e letteraria, la predilezione per il Bello dell'illustre concittadino e il suo insegnamento di Estetica a Firenze. Quelle lezioni che Aleardi leggeva "a una folla plaudente d'italiani e di stranieri", e che purtroppo erano rimaste inedite per l'improvvisa scomparsa:

e chissà quali drammatiche biografie d'artisti, e cesellate descrizioni dei lor capolavori, quali fini questioni risolte, e qual tesoro entro vi si asconde di precetti, di consigli e di argute osservazioni, sotto al magistero del suo stile sempre novo, ardito, smagliante!"⁶⁸.

4. Parole sulle quali avremo occasione di ritornare. Possiamo intanto soffermarci sulla prima parte della citazione, sul rinvio di Faccioli alla "folla plaudente" di italiani e stranieri: il successo pubblico di Aleardi oratore e docente, al di là della considerazione guadagnata come poeta, era infatti unanime. La capacità di coinvolgere la platea, studenti e soprattutto cittadini, attratti dai temi trattati nelle sue conferenze, non conobbe interruzioni nemmeno quando

65 *Ibidem*. La nuova bozza dell'iscrizione fu inviata al Ministero il 4 gennaio 1883.

66 "L'Illustrazione Italiana", 28 ottobre 1883, p. 1.

67 Cfr. [Carlo Faccioli], *Inaugurazione del Monumento ad Aleardo Aleardi in Verona*, Verona, stab. Tip. G. Franchini, 1883, p. 11.

68 *Ivi*, p. 12.

i *Canti* – dopo il 1865 – ebbero un momento di declino, si cominciò ad avanzare qualche dubbio sulla solidità del mondo lirico di Aleari e si criticò il suo eccessivo idealismo⁶⁹. Lo stesso Aldo Foratti, autore nel 1924 dell'unico articolo sul ruolo di Aleari critico d'arte, e recensore decisamente poco generoso nei confronti della sua docenza storico artistica fiorentina, non può non indicarlo come “il precursore dell'odierno conferenziere”⁷⁰.

Al di là delle opinioni della critica, le testimonianze di quel successo sono le più varie: da qualche episodio ricordato dallo stesso oratore, con avveduta *nonchalance*, ai resoconti di chi era presente, alle allusioni degli amici. Si veda quanto Aleari scriveva a Pietro Fanfani, il 19 agosto 1872, pregandolo di rileggere le bozze del suo testo dedicato a Caliarì e di comunicargli con sincerità rilievi e osservazioni, soprattutto linguistiche: si trattava, scriveva, di quel discorso che aveva tenuto all'Accademia di Venezia, “davanti un migliaio di persone, con un caldo da morire” il 4 del mese, di quella conferenza che aveva fatto “un po' di chiasso”⁷¹, e che doveva di necessità stampare, perché parte degli Atti della stessa Accademia⁷². Per questo chiedeva dunque adeguato supporto linguistico.

Le lezioni di Aleari erano aperte a tutti, e molti fiorentini vi partecipavano con entusiasmo, giovani e meno giovani. “Le belle signore che accorrevano ad udirlo” – scrive con qualche acrimonia Foratti – e che ne applaudivano “la melliflua declamazione”, venivano così a occupare le sedie dell'aula dell'Accademia, in precedenza vuote tanto di scolari che di pubblico, cercando quasi esclusivamente “la melodia del periodo, e non lo sforzo del raziocinio”⁷³. In realtà si trattava di un successo dalle motivazioni più ampie.

69 Critiche sarebbero giunte principalmente da Zoncada, Rapisardi, Capuana e Imbriani: si veda la sintesi di E. Caccia *ad vocem*, in *DBI* cit.

70 A. Foratti, *L'estetica e la critica d'arte di Aleari Aleari*, cit., p. 156.

71 BNCFi, *Carteggi vari*, 148, 158: lettera a Pietro Fanfani, Firenze, 19 agosto 1872. Come risulta dalla corrispondenza, non è questo l'unico caso in cui Aleari chiede consigli linguistici a Fanfani, dopo le critiche subite, soprattutto da un certo Sbigoli (“mi si dice che provi come due e due fanno quattro”) di non saper scrivere (“né in prosa né in verso, che sgrammatico, che sono un cane”), cfr. la lettera successiva allo stesso Fanfani, del 28 settembre 1872, *ivi*, 148, 159.

72 *Sullo ingegno di Paolo Caliarì: discorso di Aleari Aleari letto nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia il di 4 agosto 1872*, Venezia, Tip. Visentini, 1872.

73 A. Foratti, *L'estetica e la critica d'arte di Aleari Aleari* cit., p. 156.

Se guardiamo più da vicino la Firenze della metà degli anni Sessanta e dell'inizio del decennio successivo, non è difficile cogliere certe ambizioni politiche e sociali di rinnovamento, quasi che quei cantieri che costellavano e sconvolgevano la città non riguardassero soltanto l'aspetto urbanistico. Proprio nella consapevolezza della transitorietà del ruolo di Capitale, maturava nei cittadini la consapevolezza di poter e dover mantenere quella veste, magari spostandola su un altro piano; sono i prodromi di un'idea di Firenze "Atene d'Italia"⁷⁴, che il sindaco Ubaldino Peruzzi avrebbe fatto propria negli ultimi decenni del secolo. Ecco allora che le lezioni di Aleardi, con il loro carattere formativo e il tono popolare, si pongono per un auditorio in gran parte borghese come una forma di educazione storico artistica alla quale poter attingere, per formarsi come nuovi cittadini.

Lezioni-conferenze assai apprezzate anche da certe giovani donne che amassero la cultura. Come Giulia Ambron, appartenente a una nota e benestante famiglia ebrea, che spesso vi assiste con lo zio Cesare e ne scrive al fidanzato Costante Carpi, in quel periodo a Bologna. Giovane di buona educazione e varie letture, Giulia è in grado di riassumere con proprietà gli argomenti, illustrando con schietta concisione il taglio dato dal professore alle sue lezioni:

Sono stata alla lezione dell'Aleardi che mi è piaciuta moltissimo. Egli ha parlato molto contro i gesuiti. Ha detto che la decadenza delle arti nel 600 è stata cagionata principalmente dai gesuiti, i quali con le loro massime hanno fatto prevalere un'istruzione quale si confaceva al loro scopo e hanno sviato l'affetto e fatto tacere il cuore. Ha paragonato il gesuitismo al moderno paolottismo⁷⁵. Poi ha parlato del difetto del secolo che declinava e ha detto come vi siano anche i moderni secentisti citando per esempio Victor Ugo. Quindi ha parlato degli scultori del 600, Algardi⁷⁶, il Fiammingo⁷⁷ e Bernini, ha detto brevemente della loro vita e delle loro opere, ed ha mostrato che per ingegno sarebbero stati, specialmente il Bernini, altri Michelangelo se fossero nati un secolo prima. Questo è stato pressappoco l'argomento della lezione ma ciò che mi piace principalmente

74 Sul nuovo ruolo di Firenze alla fine del secolo XIX e all'inizio del XX cfr. L. Cerasi, *Gli Ateniesi d'Italia. Associazioni di cultura a Firenze nel primo Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2000.

75 Si ricorda che è del 1868 il volume *Positivismo, paolottismo, razionalismo* del sacerdote e filosofo Bertrando Spaventa (Chieti 1817-1883).

76 Alessandro Algardi (Bologna 1595 - Roma 1650).

77 "Il Fiammingo" era il nome dato allo scultore François Du Quesnoy (Bruxelles, 1643 - Livorno, 1693).

nell'Alardi è il modo di porgere le descrizioni e le immagini sempre nuove e poetiche quanto mai⁷⁸.

Il giorno seguente il fidanzato Giulio subito replicava, non aderendo del tutto a quel punto di vista:

Non condivido interamente l'opinione dell'Alardi, nel dire che i Gesuiti abbiano fatto decadere le belle arti perché si trovano anzi monumenti e dipinti, ed altre cose di questo genere, cresciuti sotto i Gesuiti che avevano anche tutto il tempo per occuparsene. Quanto all'istruzione al popolo questo sì, che trattavasi di ciò la loro esistenza o meno. Il bello appunto di questi oratori è il modo di porgere le descrizioni⁷⁹.

L'aggiornamento sulle lezioni all'Accademia prosegue nelle successive lettere fra i due giovani. Veniamo così a sapere che nel marzo 1871 il professore affrontava la Scuola veneta:

Sono stata alla lezione dell'Alardi in compagnia degli zii e mi sono divertita molto. Ha parlato di Venezia e dell'arte veneta, la parte artistica era forse un poco troppo tecnica per chi non è artista specialmente quando ho parlato di architettura, ma mi è piaciuta immensamente la parte descrittiva di Venezia al tempo dei Dogi e della Repubblica ed anche al nostro tempo; questa poetica descrizione ha accentuato moltissimo il mio desiderio di conoscere Venezia; chissà, quando sarà che vi andremo insieme, io mi ricorderò dell'Alardi e della lezione d'oggi.⁸⁰

Qualche settimana dopo la conferenza era stata ancor più interessante per Giulia, discorrendo l'oratore di Giorgione e della corte di Caterina Cornaro:

Sono stata alla lezione dell'Alardi che era molto interessante e mi sono divertita assai. Ha parlato dei seguaci di Giorgione, ha toccato quindi della

78 Lettera di Giulia Ambron a Costante Carpi, Firenze, 9 febbraio 1871 (Archivio privato Neppi Modona - Viterbo), parzialmente citata in C. Del Vivo, *Lettere e matrimoni nella Firenze di fine Ottocento*, in *Di amare e di essere amata non osavo sperarlo, Antologia delle lettere tra i fidanzati Giulia Ambron - Costante Carpi e Ada Carpi - Leone Neppi Modona*, a cura di Lionella Neppi Modona Viterbo, Firenze, ASKA Edizioni, 2015.

79 Lettera di Costante Carpi a Giulia Ambron, Bologna, 10 febbraio 1871 (Viterbo, Archivio privato Neppi Modona - Viterbo).

80 *Ivi*, lettera di Giulia Ambron a Costante Carpi, Firenze, 2 marzo 1871.

corte di Caterina Cornaro, ha parlato assai di Venezia, è stato insomma molto piacevole⁸¹.

Che la componente femminile fiorentina apprezzasse particolarmente quelle dissertazioni era ormai noto in città; le ammiratrici si moltiplicavano e non mancavano accenni ironici, anche da parte dell'oggetto di tanto consenso. Così capitava all'Alardi anche di doversi giustificare scherzando, per evitare equivoci; come quando, scrivendo a Terenzio Mamiani, si scusava per la futura assenza a una riunione del Consiglio della Pubblica Istruzione a Roma, per un impegno inderogabile presso il Tribunale di Milano:

Vedendo che qui non c'entra nessuna delle 11.000 Marie a fare impedimento per togliermi a Firenze, io spero sarete pieno d'indulgenza per me⁸².

Frase che la vedova Mamiani chiosava, a matita, sopra una copia della lettera: "il poeta a Firenze avea molte belle signore conoscenti e amiche, e il povero conte [Mamiani] le chiamava le 11.000 Marie". Alardi intendeva dunque dire che non era la presenza delle "Marie" fiorentine che gli impediva in quell'occasione di andare a Roma.

Nonostante i successi di pubblico, permaneva qualche diffidenza del poeta veronese per le scelte e le iniziative delle amministrazioni fiorentine; pur nella stima, non si raggiunse mai un completo afflato con la classe colta cittadina e toscana. Il 17 giugno 1873, avvicinandosi il momento di definire il programma delle celebrazioni michelangiolesche del 1875, Alardi si confidava con Giuseppe Guerzoni, che aveva sollecitato la sua iniziativa per non rischiare una triste figura in faccia all'Europa: "La piccineria fiorentina questa volta non avrà, spero, parola in capitolo: Peruzzi garantisca". E poiché Guerzoni stava allora lavorando a un volume dedicato al terzo Rinascimento⁸³, lo invitava a rivedere bene e "rimeditare" il suo lavoro; era un peccato, infatti, che non avesse tenuto conto delle molte lettere pubblicate dal Milanese, che potevano aggiungere a quello studio potenti tocchi e vivi lumi:

81 *Ivi*, lettera di Giulia Ambron a Costante Carpi, Firenze, 30 marzo 1871.

82 BNCFi, *Cambrai Digny*, Appendice, XXVII, 13: copia di lettera di Alardi a Terenzio Mamiani, Verona, 27 giugno s.a. La lettera è da considerare successiva alla nomina a Senatore, nel 1873.

83 Sul tema Guerzoni aveva svolto l'anno precedente un corso all'Università

Ce n'è alcuna che pare scritta collo scarpello: è bella come una bella statua. Il carattere dell'uomo si manifesta in essa evidente, affettuoso, gagliardo, magnanimo⁸⁴.

Tanto più gli dispiaceva per l'amico sapendo che il 'collega' fiorentino Aurelio Gotti ne faceva tesoro, nella vita del Buonarroti che stava allora preparando⁸⁵.

5. Già si è accennato al declino della fortuna di Aleardi poeta a partire dagli anni '70. Vi fu tuttavia un importante momento di rivalutazione, all'inizio del nuovo secolo: a promuoverlo fu soprattutto Benedetto Croce, che dedicò al personaggio e alla sua poesia un importante e lungo capitolo nel primo volume de *La Letteratura della Nuova Italia*⁸⁶. Croce difendeva l'essenza lirica comunque presente in Aleardi, giustificando l'eccessiva sensibilità, il frequente languore, l'accoramento e altri simili stati d'animo del poeta come atteggiamenti richiesti dalla moda del tempo, che spesso soverchiavano il vero significato dei versi; e confermava la frequente validità di passi e immagini, ripubblicando ampi esempi delle migliori composizioni. Nell'ultima pagina del saggio il filosofo citava anche un aneddoto, relativo agli ultimi anni di Aleardi, già proposto da Guido Mazzoni:

Non lodate, non lodate – disse una sera agli amici che gli protestavano ammirazione – Di tutta questa roba non resterà nulla di qui a vent'anni. Ho sbagliato. La strada è un'altra; e c'è chi l'ha vista, e, se non pretende di andarvi troppo di corsa, arriverà sicuro alla fama vera e durevole. E' un gran dolore quello d'aver lavorato tanti anni e dover poi confessare a sé stesso di non aver fatto nulla che valga⁸⁷.

di Palermo: *Il terzo rinascimento, prolusione letta dal prof. Giuseppe Guerzoni, inaugurando il 16 marzo 1874 il corso di letteratura italiana nella R. Università di Palermo*, Palermo, Tip. del Giornale di Sicilia, 1874; seguì il volume delle lezioni: *Il terzo Rinascimento: corso di letteratura italiana dato nella R. Università di Palermo del prof. Giuseppe Guerzoni*, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1874.

84 BNCFi, *Carteggi vari*, 8, 29: lettera di Aleardi a G. Guerzoni, Verona, 17 giugno 1873.

85 A. Gotti, *Vita di Michelangiolo Buonarroti narrata con l'ajuto di nuovi documenti*, Firenze, Tipogr. della Gazzetta d'Italia, 1875.

86 B. Croce, *La Letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1914, pp. 73-91. Il testo compariva già in G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, 1913, vol. 2, p. 614.

87 *Ivi*, p. 90, citazione già in G. Mazzoni, *Ibidem*, come da nota dello stesso Croce.

Riprendendo l'opinione comune, Croce annotava che, con quelle parole, Aleari alludeva forse alla poesia di stampo carducciano, lontana dallo stile lirico del veronese e oggetto di maggior successo. Perché escludere, tuttavia, che il poeta intendesse riferirsi ad altri tipi di attività culturale e letteraria, non necessariamente poetica? Ad esempio, allo studio e alle sintesi storiche del percorso artistico italiano e europeo, di cui avvertiva esserci necessità nell'Italia postunitaria. Proprio a quella storia dell'arte aveva dedicato gli ultimi quattordici anni, per preparare le sue lezioni fiorentine: stendendo per iscritto e sforzandosi di strutturare organicamente i materiali dei primi undici, come già sottolineava Carlo Faccioli commemorando il professore veronese⁸⁸. Aleari guardava forse a quanto avevano fatto o stavano facendo per una *Storia della letteratura italiana* amici e compagni che avevano condiviso con lui le battaglie nazionali; ma certo aveva anche presenti quelle opere che nel corso dell'Ottocento, avevano tentato e tentavano di affrontare, in modo più o meno organico questa o quella Scuola pittorica, questo o quell'artista. Aleari, nonostante la sua apprezzata e fluida oratoria, non parlava mai a braccia: preparava meticolosamente per iscritto e in bella copia ogni lezione, che leggeva quindi con la ricordata voce "affabile e suadente". Complessivamente 172 lezioni di Estetica e Storia dell'arte, composte e lette tra il 1864 e il 1874, completate da un vero e proprio *Indice* autografo, suddiviso per anni accademici. Materiale ora interamente conservato presso la Biblioteca Civica di Verona, dai primi abbozzi alle redazioni finali⁸⁹; e proprio l'essere rimasto un *corpus* inedito, per la scomparsa dell'autore, penalizzò quel lavoro di anni, relegandolo a un progressivo oblio, tanto nella storiografia artistica che nella biografia del personaggio. Un insieme di tale ampiezza pone immediate questioni. Viene spontaneo chiedersi, in primo luogo, quali fonti abbiano principalmente ispirato Aleari, a quali modelli abbia attinto per tracciare un percorso sufficientemente organico della presenza delle arti in Italia. Il territorio veneto si confermava particolarmente vivace in quegli anni: ricordiamo ormai tutti, grazie agli studi degli ultimi decenni, le opere e le posizioni dei pressoché coevi Pietro Estense Selvatico, così prossimo all'ambiente

88 [Carlo Faccioli], *Inaugurazione del Monumento ad Aleari Aleari in Verona*, cit.

89 I testi occupano, soltanto per le "belle copie", le cassette 662-670 del Fondo Aleari, presso la Biblioteca Civica di Verona; *l'Elenco delle Lezioni* (cass. 662) suddiviso nei dettagli anno per anno, che qui riportiamo in *Appendice*, fu approntato probabilmente in vista di una eventuale pubblicazione.

fiorentino negli anni della docenza di Aleardi⁹⁰, o Cavalcaselle, così stigmatato dallo stesso Selvatico⁹¹. Fra Cavalcaselle e Aleardi non erano probabilmente infrequenti dei contatti diretti: i saluti per il poeta veronese si ripetono nella corrispondenza di terzi diretta a Cavalcaselle, in particolare da parte dello studioso bresciano Pietro da Ponte⁹², negli anni in cui l'uno e l'altro faranno parte della Giunta di Belle Arti, all'interno del Consiglio superiore dell'Istruzione pubblica⁹³. Il Veronese viene così ad essere una sorta di tramite fra lo studioso di Legnago e gli eruditi di Brescia, dove come sappiamo allora abitava, quando non si trovava a Firenze. E, proprio con Cavalcaselle e Carcano, Aleardi era nella citata Giunta al tempo della elaborazione, intorno al 1869, della *Riforma dell'insegnamento artistico*, che comprendeva anche la riforma delle Accademie. Erano i mesi in cui si delineavano i progetti per riunificare o sopprimere alcune Accademie dell'Emilia e dell'Italia centrale (come quelle di Carrara, Massa o Lucca), e Cavalcaselle pensava e proponeva di destinare le somme risparmiate alla conservazione dei monumenti artistici⁹⁴. Nel suo ruolo di amministratore pubblico e esperto della situazione dei beni culturali, Cavalcaselle talvolta si rivolgeva per lettera anche a Aleardi, comunicandogli i suoi importanti "salvataggi" di dipinti di pregio, fatti poi acquistare da collezioni governative⁹⁵: di fatto, anche lo spostamento della cattedra coperta da Aleardi dagli

90 Pietro Selvatico Estense (Padova, 1803-1880) fu presidente e docente di Estetica presso l'Accademia di Venezia. Si ricordano gli studi su Giotto e la Cappella degli Scrovegni, (Padova, Tip. della Minerva 1836, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai nostri giorni*, Venezia, P. Ripamonti Carpano, 1847; *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, 2 voll., Venezia, Co' tipi di P. Naratovich, 1852-1856; *Scritti d'arte*, Firenze, Barbèra, 1859; e, negli anni in cui Aleardi era docente a Firenze, *L'insegnamento artistico nelle accademie di belle arti e nelle scuole et istituti tecnici del Regno d'Italia*, Padova, tipografia e libreria edit. F. Sacchetto, 1869. Una scelta antologica dei suoi scritti artistici è in P. Barocchi, *Testimonianze e polemiche figurative in Italia. L'Ottocento: dal Bello ideale al Preraffaellismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1972, pp. 82-138 e 207-208.

91 Cfr. D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 263-264. Come scrive Levi, fu Selvatico a proporre Cavalcaselle come lo studioso più adatto per una politica di vigilanza dei beni culturali in Veneto.

92 *Ivi*, e nota 130.

93 Istituita nell'ottobre 1867 dall'onorevole Michele Coppino.

94 D. Levi, *Cavalcaselle*, cit., p. 327.

95 Così, a proposito di un dipinto di Macrino d'Alba, fatto poi acquistare dalla Direzione delle Gallerie di Torino, in una lettera ad Aleardi del 21-22 ottobre

organici dell'Accademia a quelli delle Gallerie fiorentine si ricollegava e si inseriva in quei progetti.

Se Selvatico, e ancor più Cavalcaselle, costituivano per Aleardi dei modelli di carriera e di professione artistica dai quali si sentiva attratto fino dal tempo delle sue istanze a Villari per ottenere la direzione di un Museo, altri erano, fra i tre studiosi, i contenuti e le modalità dell'approccio storico scientifico e della comunicazione critico artistica. Lo spirito di Aleardi, che si specchia nell'impostazione delle sue lezioni, è ancora molto lontano da un'indagine originale e autonoma, dall'approfondimento concreto di scuole e indirizzi, dall'esame diretto delle opere. Il professore veronese ricorrerà spesso ai particolari biografici o alla divagazione aneddotica per abbellire il suo intervento, indulgiando in sperimentati toni retorici che ricordano i modelli offerti molti anni prima da Giovanni Rosini con la sua *Storia della pittura italiana*⁹⁶. Al tempo stesso risulterà ancora troppo coinvolto, per anagrafe e esperienza maturata in prima persona, nella lettura politica neoghibellina e nell'eredità risorgimentale. Già abbiamo visto, nella corrispondenza citata, esempi espliciti del richiamo contro l'influenza dei Gesuiti sul Barocco e sul Seicento in genere; e potremmo riscontrarne di paralleli, per altri momenti storici, circa gli esiti negativi del condizionamento confessionale sull'arte. D'altronde, se Aleardi guarda a Selvatico e ne condivide certi percorsi, è nella ricerca dei "pensieri generosi", quello spirito che di necessità deve ispirare l'arte come più alta espressione del sentire di un'epoca⁹⁷; è nell'imprescindibile ideale condiviso, eredità irrinunciabile del trascorso impegno dei due autori.

L'importanza che in Toscana si cominciava ad attribuire alle fonti e agli archivi – che proprio in quegli anni andavano costituendosi come soggetti storico – culturali, oltre che istituzionali, non sfugge ad Aleardi, come mostra talvolta la sua corrispondenza⁹⁸. Resta tuttavia un elemento estraneo alla critica e alla didattica, non si accosta e non si associa al commento critico dell'oggetto d'arte; tanto meno possiamo aspettarci particolare attenzione per l'osservazione diretta dell'opera o per un'analisi stilistica.

1870, *ivi*, p. 330 e nota 104.

96 *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti da Giovanni Rosini*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1839-1847.

97 Cfr. in proposito D. Levi, *Cavalcaselle*, cit., pp. XXV – XXVI.

98 Non mancano annotazioni in proposito nella corrispondenza: si veda il citato riferimento agli scritti di Michelangelo negli studi di Gaetano Milanese, cfr. nota qui sopra.

Nell'avvicinarsi delle lezioni domina invece, soprattutto durante il primo anno accademico, un eclettismo che sembra sperimentare diverse modalità per accostarsi alle materie trattate. L'esordio privilegia un approccio estetico in cui, pur mediate, trovano spazio concezioni neoclassiche: si vedano la prolusione *Sul Bello* e le due lezioni successive, *Del brutto, del ridicolo e del sublime* e *Dei tipi*. Il "brutto" sarà qui definito come "una forza che agisca con potenza in un grave disordine", mentre si afferma che l'arte si serve talvolta della bruttezza per dare maggior spicco alla bellezza, sebbene gli artisti non usino troppo un tale espediente "per non scemare di troppo l'efficacia del Bello morale che deve scaturire dalle nobili forme". Soltanto nell'interesse del Bello si potrà togliere al Brutto materiale quel tanto "che serve a manifestare il brutto morale".

Tuttavia già nella quinta lezione, *I tempi barbari*, la storia ha il sopravvento; e dopo la parentesi, forse occasionale, dell'incontro intitolato a *Giotto e il suo tempo*, la lettura antropologica prevale, e l'autore sembra provare maggior interesse nell'illustrare i caratteri dei singoli popoli piuttosto che la loro produzione artistica. Ecco così *Sulle schiatte semitiche e ariane*, *Religione degli avi in generale*, *Religione antica della Grecia*, lezioni introduttive che conducono Alvardi verso l'arte egizia, assira, babilonese, fenicia, ebraica, persiana e indiana, senza dimenticare l'arte primitiva del nord dell'Europa. Temi nuovi e esotici per il pubblico fiorentino, che certamente li avrà apprezzati; ma d'altronde quanto mai tipici, nel loro porsi, della cultura laica e scienziata della metà del secolo XIX.

Così anche nell'autunno del 1864 – continuiamo a scorrere l'*Elenco delle lezioni*, conservato fra le carte Alvardi a Verona⁹⁹ – (fig. 4) dopo un incontro sull'*Architettura in generale* (un argomento ricorrente in Alvardi), i temi tornano ad accostarsi ai modelli storico-antropologici. Procedendo, l'esposizione didattica si sofferma su periodi più definiti: se l'anno accademico 1865-66 affronta in gran parte l'arte greca, tanto nell'architettura che nella scultura, nel 1866-67 l'arte etrusca e della Magna Grecia costituiscono un'ampia introduzione ai vari periodi dell'arte romana. Della civiltà romana, e soprattutto dell'architettura di Roma, tratterà nel dettaglio il corso del 1867-68: gli Archi di trionfo, i Circhi, le Terme, gli Anfiteatri, le Tombe e i Fori sono gli argomenti discussi nelle prime otto lezioni, mentre la seconda parte dell'anno vedrà le conferenze sulla città di Pompei, le

99 BCVr, Carte Alvardi, cass. 642. L'elenco delle lezioni è qui riproposto integralmente in appendice.

basiliche cristiane romane, i mosaici e l'arte bizantina, l'architettura araba moresca. Seguiranno l'arte paleocristiana e la bizantina, quindi la pittura del Medio Evo, dove si pone l'accento sulle scuole senese e fiorentina; mentre un'ampia riflessione (certo non dimentica degli studi di Selvatico) coinvolge l'architettura seicento – acuta in Italia e nei vari paesi europei. Leonardo, i suoi scolari e i suoi seguaci impegneranno cinque conferenze; sei sono dedicate a Raffaello, oggetto di particolare predilezione da parte di Aleardi, alla sua vita e alla sua pittura, per giungere a Correggio. Tre incontri affronteranno Michelangiolo all'inizio dell'anno accademico 1870-71, che vedrà un altro importante polo d'interesse nell'arte veneta, Giorgione, Tiziano, Veronese. A seguire, per il Seicento, ecco i Carracci, Guido Reni, Domenichino; quindi la scuola napoletana e la pittura di paesaggio, mentre lezioni monografiche coinvolgono Poussin e Salvator Rosa.

L'anno accademico 1872-73 propone al pubblico l'arte fiamminga e olandese: Rubens, Van Dick, Rembrandt, ma anche numerose figure ancora pressoché sconosciute in Italia: è più che probabile che la collaborazione con Cavalcaselle nel periodo immediatamente precedente¹⁰⁰ abbia influenzato non marginalmente la scelta di scuole e figure. Alla fine del 1873 Aleardi dedicherà quattro incontri a Claude Lorrain e alla scuola francese del secolo XVIII, mentre nell'ultimo anno di insegnamento di cui possediamo i testi delle lezioni, il 1873-74, cambierà totalmente l'approccio didattico, proponendo il professore un *excursus* sulla simbologia mitologica, da accostare alle deità classiche e alla relativa statuaria greca.

Solo un numero assai limitato di temi affrontati nel corso dell'insegnamento, o comunque di ambito artistico, fu pubblicato da Aleardi in opuscoli o articoli¹⁰¹; il restante cospicuo materiale, inedito, è raccolto, come già ricordato, nella Biblioteca civica di Verona, anche in una redazione pressoché approntata per la stampa. Non è opportuno approfondire qui

100 Si veda, qui sopra pp. 165 - 166.

101 *Giotto fanciullo: statua in marmo di Amalia Dupre*, estr. da *L'Italia all'Esposizione di Parigi nel 1867*, poi Treviso, Tip. L. Zoppelli, 1886; *Della pittura mistica e di frate Angelico: lezione 135 del Corso di Estetica dato all'Accademia delle Arti del Disegno in Firenze*, "L'Arte in Italia", Torino, 1869, poi in estratto [Torino, Stamperia dell'Unione tipografico-editrice, 1869]; *Discorso letto da Aleardo Aleardi il 12 settembre 1875 in Firenze nell'occasione dei parentali di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, Giuseppe Civelli, 1876, oltre al citato *Sullo ingegno di Paolo Caliari: discorso di Aleardo Aleardi letto nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia il di 4 agosto 1872*, Venezia, Tip. Visentini, 1872.

ulteriormente la didattica artistica di Aleardi attraverso i suoi scritti, né tentare di formularne un giudizio. E' tuttavia necessario segnalare che l'ampiezza e l'articolazione strutturata del *corpus* di manoscritti ne solleciterebbe un'appropriata edizione, tale da permetterne e incoraggiarne lo studio e definirne un'adeguata collocazione nella storiografia artistico critica. Si tratta di un'analisi che non può prescindere da una più accessibile e diffusa lettura – magari da realizzare grazie all'utilizzo delle attuali tecnologie – lettura che fino ad oggi hanno potuto effettuare soltanto pochissimi amici coevi del poeta veronese, e ancor più rari studiosi in tempi successivi.

Se ripensiamo alle vicende e fortune editoriali di vari ex compagni di Aleardi nelle battaglie del Risorgimento, da Emiliani Giudici a Guerzoni, al 'rivale' Scarabelli, al successore Cavallucci, con il suo diffuso e a lungo utilizzato *Manuale di Storia dell'arte*, uscito a fine secolo¹⁰², se ne deduce che senz'altro anche il professore veronese, a coronamento della propria lunga attività di insegnamento, si poneva obiettivi analoghi. "Un'altra strada", secondo le sue parole riportate da Croce; un impegno nell'ambito della storiografia artistica, una sorta di *excursus* attraverso i secoli destinato a studenti, studiosi e cittadini amanti dell'arte, che si sarebbe posto come uno dei primi esempi di "Storia dell'arte" nell'Italia postunitaria.

102 C.J. Cavallucci, *Manuale di Storia dell'Arte*, Firenze, Successori Le Monnier, 1895-1905, 4 voll.

Elenco delle Lezioni¹⁰³ di Estetica e di Belle Arti del professore Aleardo Aleardi

“Anno 1864-65”¹⁰⁴

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
[p. 1]	Prolusione	25
“ I	Sul Bello	24
“ II	Del Brutto, del Ridicolo e del Sublime	26
“ III	Dei tipi	27
“ IV	Limiti fra la Pittura e la Scultura	27
“ V	I tempi Barbari	26
“ VI	Giotto e il suo tempo	25
“ VII	Beato Angelico	23
“ VIII	Leonardo da Vinci	27

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
“ I	Dell'Architettura in generale	27
“ II	Dell'Origine dei Popoli	26
“ III	Sulle Schiatte Semitiche e Ariane	25
“ IV	Paragone delle due schiatte Semitiche e Ariane	28
“ V	Religione degli Avi in generale	27
“ VI	Religione degli Avi Vedici	27
“ VII	Religione antica della Grecia	29
“ VIII	Sull'Antropomorfismo nell'Arte (lezione sbagliata [da?] rifare 27)	
“ IX ¹⁰⁵	Arte Egizia	28
“ X ¹⁰⁶	Seguito dell'Arte Egizia	28

103 Elenco autografo di A. Aleardi, inserto cartaceo formato protocollo, pp. 7 + 1 bianca con annotazioni numeriche, Biblioteca Civica di Verona, *Fondo Aleardi*, cass. 662. Sul bordo a sinistra, in alto, a matita: “Lezioni Aleardi”. I numeri a matita a fianco dei titoli delle lezioni indicano il numero di pagine nella copia di bella; sono probabilmente d'altra mano, come altre annotazioni relative alla collocazione delle carte. *Nella trascrizione sono state rispettate anche eventuali incongruenze presenti nel documento, correggendo o integrando soltanto i casi di palesi sviste dell'autore. Anche i nominativi degli artisti sono trascritti nella forma citata da Aleardi.*

104 I numeri, relativi al numero di pagine, che accompagnano ogni capitolo sono aggiunti anch'essi a matita. Inoltre sul margine a destra, ancora a matita e probabilmente d'altra mano : “Busta I”; poco più in basso “9 [si intende lezioni] con la Prolusione”.

105 A fianco, a matita: “7a” (probabilmente per una diversa posizione nella sequenza prospettata).

106 A fianco, a matita: “9a”.

“ XI ¹⁰⁷	Seguito e fine dell'Arte Egizia	25
“ XII ¹⁰⁸	Arte Assira	28
“ XIII ¹⁰⁹	Arte Assira e Babilonese	25
[p. 2]		
“ XIV ¹¹⁰	Arte Fenicia ed Ebraica	28
“ XV ¹¹¹	Arte Persiana	28
“ XVI ¹¹²	Arte Indiana	27
“ XVII ¹¹³	Arte primitiva del Nord dell'Europa	28
” XVIII ¹¹⁴	Arte Greca Tempi antichissimi	31
“ XIX ¹¹⁵	Confronto fra l'Architettura simbolica e la classica	28 ¹¹⁶

Anno 1865 - 66¹¹⁷

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
“ I	Della Scultura in generale	28
“ II	Inizio della Scultura greca	30
“ III	Seguito della Scultura greca in generale	28
“ IV	Scuole Doriche di scultura	29
“ V	Scuola Dorica Egizia	30
“ VI	Principi della Scuola Attica	29
“ VII	Influenza delle idee filosofiche sulla Scultura Greca	28
“ VIII	Fidia primi lavori	30
“ IX	Fidia (II)	31
“ X	Fidia Frontoni, Metope, Colle del Partenone (III)	31
“ XI	Fidia. Il Giove Olimpico	31
“ XII	Scuola di Fidia	32
“ XIII	Mirone, Policleto e la sua scuola	30
“ XIV	Prassitele	18
“ XV	Pittura greca. Polignoto	28
“ XVI	Apelle	28

107 A fianco, a matita: “10a”.

108 A fianco, a matita: “11a”.

109 A fianco, a matita: “12”.

110 A fianco, a matita, “14”.

111 A fianco, a matita, “XIII”.

112 A fianco, a matita: “15”.

113 A fianco, a matita: “16”.

114 A fianco, a matita: “18”.

115 A fianco, a matita: “17”.

116 A destra, a matita: “19”, somma delle lezioni nell'anno accademico di riferimento.

117 A fianco, a matita: “busta 2a”.

Anno 1866 - 67

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
" I	Degli Etruschi e della loro Arte	19 (I)
" II	Degli Etruschi e della loro Arte	32 (II)
" III	Fine Arte Etrusca	32 (III)
[p. 3]		
" IV	Arte della Sicilia Antica e della Magna Grecia	31
" V	Seguito dell'Arte in Sicilia	30
" VI	Seguito e fine dell'Arte nella Magna Grecia e nella Sicilia	31
" VII	Arte Romana dei primi tempi	31
" VIII	Arte Romana consolare	35
" IX	Cartagine	29
" X	Plastica da Lisippo in poi	27
" XI	Plastica Greca in tempi Romani	27
" XII	Diversità di genio del popolo Greco e del Latino	30
" XIII	Seguita il paragone fra il genio Greco e il Latino	29
" XIV	Paragone fra l'architettura Greca e la Romana	27

Anno 1867 - 68¹¹⁸

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
" I	Sui fattori dell'Arte dell'impero Romano. Considerazioni generali	30
" II	Archi di Trionfo	30
" III	I Circhi e i Circenses	29
" IV	Terme, Teatri e Portici	32
" V	Gli Anfiteatri	33
" VI	I Fori e il Foro Romano	32
" VII	Le Tombe Romane	31
" VIII	Bassorilievi delle Tombe Romane	32
" IX	Pompei	31
" X	L'Urbe dell'Orbe	32
" XI	Architettura Messicana e Ruine di Palenque	32
" XII	Basiliche Cristiano - Romane	31
" XIII	Mosaici Cristiani	31
" XIV	Arte Bizantina	32 (I)
" XV	Arte Bizantina	32 (II)
[p. 4]		
" XVI	Architettura Arabo - Morena	35 (I)
" XVII	Architettura Arabo - Morena	33 (II)

118 A fianco, a matita "III busta".

Anno 1868 - 69¹¹⁹

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
" I	Sui fattori della Civiltà e dell'Arte moderna in Europa	34
" II	Origini dell'Architettura Sesto - Acuta	32
" III	Seguito dell'Architettura Sesto - Acuta	34
" IV	Paragone tra l'Architettura Greca e la Gotica	34
" V	Architettura Sesto - Acuta in Francia	31
" VI	Architettura Sesto - Acuta in Allemagna	34
" VII	Architettura Sesto - Acuta in Inghilterra	31
" VIII	Architettura di Mezzi Tempi in Italia e specialmente in Sicilia	33
" IX	Sull'Architettura del Medio Evo in Italia	35
" X	Architettura Sesto - Acuta in Italia	33
" XI	Della Pittura del Medio Evo fino al Secolo XIII	33
" XII	Seguito della Pittura nel Medio Evo	31
" XIII	La vecchia Scuola Pittorica di Siena	35
" XIV	Della Pittura in generale	34
" XV	Dell'antica Scuola Pittorica (Giotto - Alighieri) ¹²⁰ fiorentina	33
" XVI	Sulla Scuola Mistica (L'Angelico - Savonarola) ¹²¹	35
" XVII	Dell'Epoca del Rinascimento in generale	30

Anno 1869 - 70¹²²

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
" I	La Letteratura nel Rinascimento	35
" II	Il Naturalismo nel Secolo XV	33
" III	Il Sentimento della Natura	35
" IV	Leonardo da Vinci	33 (I)
" V	Leonardo da Vinci	35 (II)
" VI	Cenacolo del Vinci	34
[5]		
" VII	Scolari di Leonardo	35
" VIII	Seguaci Toscani di Leonardo	35
" IX	Scuola Umbra. Gubbio, Urbino	36
" X	Scuola Umbra. Perugia	35
" XI	I caratteri dell'uomo fisico nella Pittura	35
" XII	L'ambiente artistico nel 1500	34
" XIII	Vita di Raffaello	36
" XIV	Raffaello e la Mitologia - Farnesina	36

119 A fianco, a matita copiativa "Busta IV".

120 In interlinea, aggiunto a matita.

121 Di seguito, aggiunto a matita.

122 A fianco, a matita copiativa "Busta V".

“ XV	Le Madonne di Raffaello	36
“ XVI	Raffello e le Stanze Vaticane	36
“ XVII ¹²³	Scuola di Raffaello	35
“ XVIII ¹²⁴	Considerazioni su Raffaello	35
“ XIX	Correggio (Antonio Allegri)	36

Anno 1870 - 71¹²⁵

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
“ I	Scultura in Italia al Rinascimento	0
“ II	Del Ghiberti e del Battistero	38
“ III	Della vita e delle opere di Michelangelo	37 (I)
“ IV	Vita e opere di Michelangelo scultore	37 (II)
“ V	Vita e opere di Michelangelo il Pittore	36 (III)
“ VI	Michelangelo e i suoi contemporanei	38
“ VII	Il Seicento e Lorenzo Bernini	40
“ VIII	Cenni generali sull'Arte Veneziana	34
“ IX	Pittura Veneta. Epoca prima	33
“ X	Predecessori del Gran Secolo della Pittura Veneta	37
“ XI	Della Pittura ad olio e di Giorgione	37
“ XII	Scolari e Seguaci del Giorgione	34
“ XIII	Della Scuola friulana e di Pordenone	38
“ XIV	Della vita e delle opere di Tiziano Vecellio	34 (I)
“ XV	Vita e opere di Tiziano Vecellio	34 (II)
[6]		
“ XVI	Vita e opere di Tiziano Vecellio	38 (III)
“ XVII	Moretto da Brescia e Tintoretto	37
“ XVIII	I Pittori da Ponte di Bassano	34
“ XIX	Paolo Caliari	39

Anno 1871-72¹²⁶

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
“ I	La prima Scuola Bolognese	35
” II	I tre Carracci	31
“ III	Gli avversari dei Carracci – Dionisio Calvart, Cesare d'Arpino, Michelangelo da Caravaggio	31
“ IV	Guido Reni e Francesco Albani	31

123 A fianco, a matita: “18” ” (probabilmente per una diversa posizione nella sequenza).

124 A fianco, a matita: “17”.

125 A fianco, a matita copiativa “Busta VI”.

126 A fianco, a matita copiativa “B. VII”.

“ V	Scuola dei Carracci, Domenichino, Guercino	34
“ VI	Scuola Napoletana e Giuseppe Ribera	34
“ VII	Il Calabrese, Luca Giordano, Solimena	33
“ VIII	Il Baroccio, il Cortona, Maratta, Dolci, Tiepolo	33
“ IX	Del Paese e del suo odierno indirizzo	37
“ X	Storia del Paese – Primi Pittori	36
“ XI	Ruysdael, Berghem [sic] ¹²⁷ , Potter, paesisti Olandesi	35
“ XII	Claudio Gelée detto il Lorena	31
“ XIII	Nicola Pussino	35
“ XIV	Pussino e la sua scuola	38
“ XV	Salvator Rosa e i suoi tempi	40 (I)
“ XVI	Salvator Rosa e il suo tempo	38 (II)
“ XVII	Paesisti minori ed ultimi	38

Anno 1872 - 73¹²⁸

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
“ I	Cenni generali sull'arte Fiamminga e Olandese ¹²⁹	35
“ II	Da Van Eyck a Quintino Metsis	34
“ III	Quintino Metsis e Luca di Leida	36
“ IV	Pietro Paolo Rubens	37
[7]		
“ V	Vita e Opere di P. Rubens	37
“ VI	Van Dick	35
“ VII	Jordaens, Snyders, Teniers ed altri fiamminghi	38
“ VIII	Sull'Arte Olandese in generale	35
“ IX	Rembrandt Van Rijn	39 (I)
“ X	Rembrandt Van Rijn	35 (II)
“ XI	Di Van der Helst, e di Gherardo Dov ¹³⁰	38
“ XII	Di Gabriele Metser ¹³¹ , e di Giovanni Steen ¹³²	35
“ XIII	Terburg ¹³³ , Mieris ¹³⁴ , Cuyt ¹³⁵ , Wouwermans ¹³⁶	35

127 Nicolaes Berchem (Haarlem 1620 - Amsterdam 1683).

128 A fianco, a matita “VIII”.

129 Nell'interlinea superiore, della stessa mano cui sono ascrivibili altre annotazioni a matita: “La Scuola fiamminga ‘Pungolo della scomunica’ 11 [?] ottobre - 9 dicembre 1983”.

130 Gherard Dow, conosciuto anche come Gerrit Dou (Leida, 1613 -1675).

131 Gabriel Metsu (Leida, 1629 - Amsterdam, 1667).

132 Jan Havickszoon Steen (Leida, 1626 -1679).

133 Gerard Terburg (Zwolle 1608 - Deventer 1681).

134 Frans van Mieris (Leida, 1635 - 1681).

135 Aelbert Jacobszoon Cuyt (Dordrecht, 1620 - 1691).

136 Philips Wouwerman (Haarlem, 1619 - 1668).

“ XIV	Cenni generali sulla Scuola francese	34
“ XV	Pittori francesi da Clouet ¹³⁷ a Claudio Lorena	36
“ XVI	Eustachio Lesueur e i suoi contemporanei	38
“ XVII	Pittori di Francia del XVIII secolo	40

Anno 1873 - 74¹³⁸

LEZIONE	ARGOMENTO	PAGINA
“ I	Fattori dell'Arte in Grecia	39
“ II	Giove (Zeus) Giunone (Hera)	40
“ III	Nettuno (Poseidon) Plutone (Ades) Cerere (Demetra) Proserpina (Persephone) Cibeles. Seguaci di alcune divinità	37
“ IV	Marte – Venere – Mercurio - Minerva	38
“ V	Apollo – Artemide o Diana	37
“ VI	Bacco e i suoi seguaci del Tiaso	36
“ VII	Della Scultura greca in generale	36
“ VIII	Segue il dire sulla Scultura greca in generale	36
“ IX	Fine della Introduzione sulla Scultura Greca in generale	29
		Totale N. 172 ¹³⁹

137 Probabilmente Jean Clouet (Bruxelles, 1480 - Parigi, 1541).

138 A fianco a matita: “nuova serie”. “busta IX”.

139 La pagina successiva, p. 8, contiene soltanto una breve successione di numeri annotata sul margine a sinistra.



fig. 2. Ugo Zannoni, *Monumento a Aleardo Aleardi*,
1883. Verona, Piazzetta Santi Apostoli.

L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA



Per l'Italia, Cent. 50. - Per la Francia, Cent. 60 il numero. Anno X - N. 43 - 28 Ottobre 1883. Fratelli Treves Editori, Milano

IL MONUMENTO AD ALEARDO ALEARDI A VERONA.

L'Aleardi ha il suo monumento a Verona, in quella piazzetta dei Santi Apostoli. Ne abbiamo parlato nel bellissimo *Corriere*.

Fu inaugurato il 16 ottobre, giorno assai lieto nella sua storia, commemorando la sua vita e il suo lavoro. L'annunciarlo della *Illustrazione* di Verona da parte delle truppe nazionali.

La cerimonia, però, non fu solenne, quale poteva e doveva essere: lo si depinse da tutti coloro che sanno apprezzare i meriti di quel poeta d'impronta originale, di ispirazioni nobili, di forma melodia e affettuosa. Ma il monumento, grazie forse più che ad altri, alle parole di Ugo Zanussi, il quale ricorre ricompensando qualsiasi per riconoscenza all'Aleardi che lo aveva aiutato nell'arte, ormai esiste e ricorda a Verona del figlio più celebre che non abbia avuto in questo secolo.

Al tutto della campagna della gran torre, cadde, all'ora una di quel giorno, il benedico che copre il monumento. Il poeta Carlo Pascoli, presentando un discorso a nome del Comitato promotore, cui rispose il benedico di stoffa, Aleardi applicò, l'anno nazionale, e tutto Ed. Il monumento, all'



Verona. - Monumento ad ALESSANDRO ALEARDI dello scultore Ugo Zanussi, inaugurato il 16 ottobre

in morte di Cesare, venne generalmente lodato. Nel l'abbiamo già descritto, e in questo numero non ce ne diamo il disegno.

Le due epigrafi, che si leggono sul piedistallo, rievocano la vita e i meriti del poeta:

Ad Aleardi Aleardi — nato il 4 novembre 1812, morto il 27 luglio 1878 — prigione della strarione — a Mantova e Imbabuati — mai sordo — a biadino e miniera — ebbe invitta compagna — per la libertà.

Nel lato posteriore:

« I suoi canti — avvivavano nei giovani — l'amore all'Italia — che il nome alla gloria — della patria battaglia — Ammonivano ai suoi — con larga memoria — del Comune di Verona — nel giorno — 16 ottobre 1883. »

Lo scultore Ugo Zanussi, autore del monumento, è veronese. Egli compì i suoi studi a Verona, poi venne a stabilirsi a Milano. Si fece bel nome per monumento a Dante che si erge a Verona in piazza dei Signori, e per alcuni monumenti importanti. Si fece anche apprezzare per varie opere di gusto, fra cui il "Paterfamilias" e "Studio e lavoro" che furono più volte riprodotte da lui stesso. Una di tali riproduzioni fu comprata da March Bertoldi che indirizzò all'autore una lettera piena di apprezzamenti grazie.

fig. 3. Il monumento veronese a Aleardi. Da "L'Illustrazione Italiana", 28 ottobre 1883.

5662.1

Elenco delle
Lezioni
Di Estetica e Belle Arti
Del Professore
Aleardo Alardi

Anno 1864-65 x Parta I

Prolessione ^{Pag. 7°} 25 ^{prelesione nel Corso di Filosofia}
^{anno IV 25 aprile e maggio 1864}

Lezione I	Leal. Bello - 26	
II	Del Bello del Naturale e del Sublime - 26	
III	Dei Tipi - 27	
IV	Limiti fra la Pittura e la Scultura - 27	
V	Stamenti Barbari - 26	
VI	Giusto e il suo tempo - 25	g con la pulsione
VII	Bello Angelico - 25	
VIII	Leonardo da Vinci - 24	

I	Dell' Architettura in generale - p. 27	
II	Dell' Origine Dei Popoli - p. 26	
III	Sulle Schiatte Semitiche e Ariane - 25	
IV	Paragone Della due Schiatte Semitiche e Ariane - 26	
V	Religione Degli Egi in generale - p. 27	
VI	Religione Degli Egi Vedici - p. 27	
VII	Religione antica della Grecia - p. 27	
VIII	Dell' Antropomorfismo nell' Arte - ^{lezione speciale} ^{verifica (p. 27)}	
IX	Arte Egizia - p. 28	
X	Seguito dell' Arte Egizia - p. 28	
XI	Seguito e fine dell' Arte Egizia - p. 28	
XII	Arte Assira - p. 28	
XIII	Arte Assira e Babilonese - p. 28	

fig. 4. Elenco delle Lezioni di Estetica e di Belle Arti del professore Aleardo Alardi.
Verona, Biblioteca Civica, Fondo Alardi.



fig. 1. G. Courbet, *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*.
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

ETTORE SPALLETTI

*Tradizione e rinnovamento nel dibattito artistico
degli anni di Firenze capitale*

Forse è utile iniziare con degli antefatti, di poco anteriori agli anni che ci interessano. Nel novembre 1863 Diego Martelli scriveva la nota lettera a Gustavo Uzielli in cui, fra l'altro, lo informava del progetto di dar voce, attraverso una nuova rivista, alle idee sull'arte elaborate dal gruppo degli artisti innovatori che avevano fatto riferimento al Caffè Michelangelo e che ancora animavano le loro discussioni. Nella missiva egli dichiarava di ritenere necessario che "con buoni articoli si facesse al pubblico l'illustrazione delle nuove bellezze" e che quindi si offrisse maggior visibilità alle opere degli artisti non conformisti che, sebbene esposte regolarmente alle Promotrici, stentavano a trovare acquirenti. Ma confessava anche che in una turbolenta riunione lui e Telemaco Signorini erano rimasti isolati nel sostenere la necessità di elaborare un programma preciso e "una bandiera ben certa" per la futura rivista, mentre gli altri convenuti, fra cui Langlade, d'Ancona, Altamura, Mignaty, "dicevano che non si doveva avere programma da darsi al giornale" e "che noi si doveva parlare per la giustizia e la verità". Così, ricordava ancora Martelli, "la seduta si sciolse per mancanza di fiato senza aver nulla formulato"¹. Naturalmente siamo all'alba del "Gazzettino delle Arti del Disegno", che un programma l'avrà. Ma di questo si dirà fra poco.

In realtà i principi fondamentali delle idee critiche progressiste erano già state proposte, e con molta chiarezza, da Signorini in alcuni sui articoli comparsi sul giornale politico "La Nuova Europa", a partire da quello, poi giustamente celebre, dedicato alla Promotrice fiorentina del 1862 in cui egli, celato dall'anonimato, proclamava con espressioni dal tono quasi profetico la propria fede nella "libertà intera e tolleranza reciproca" e in

1 Lettera citata da F. Dini, *Il Gazzettino delle Arti del Disegno e la battaglia per il naturalismo*, in *L'opera critica di Diego Martelli. Dai Macchiaioli agli Impressionisti*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 3 ottobre 1996 - 12 gennaio 1997), a cura di F. Dini, E. Spalletti, Firenze, Artificio Edizioni, 1996, p. 62.

ogni manifestazione dello sperimentalismo in arte, ritenuto tanto più necessario in un'epoca che egli considerava "di transizione". Ricorderemo che in quello scritto Signorini introduceva una distinzione che poi gli sarà cara, e che ripeterà spesso negli anni: quella fra gli artisti sperimentatori "nei quali assieme all'amore per l'arte si manifesta un inquieto desiderio di progresso" (e ricordava, oltre a se stesso, Pasini, Buonamici, Fattori, Cabianca, De Tivoli, Lega, Bechi, Sernesi, Ferroni, Gelati) e quelli "produttori [...] che speculano sull'arte con freddezza mercantile", fra i quali comprendeva Induno, Camino, Andrea Markò e Grazzini; ed ancora, indulgendo ad un vezzo che poi gli sarà frequente, egli commentava i suoi dipinti esposti in quell'occasione, non specificandoli, ma sottolineando in essi lo "studio della natura" teso a ricercare "quei momenti che esprimono un carattere e ispirano un sentimento speciale", lamentandone però lo stile eccessivamente "individualista" che ne rendeva difficile la comprensione da parte del pubblico².

Quell'articolo fu all'origine di una breve ma aspra polemica con un commentatore della "Gazzetta del Popolo" che, irritato dalle critiche rivolte a Markò, Induno e Camino, attaccava Signorini e i suoi amici ironizzando sulla loro pretesa di seguire il principio che "l'effetto è tutto" e accusandoli di trascurare completamente il disegno, elemento che quell'articolaista riteneva essenziale nella pittura³. Nella sua replica, pubblicata due settimane dopo, Signorini ribadiva con toni ispirati la sua professione di fede nella tolleranza critica e nello sperimentalismo, addirittura richiamandosi al pensiero di Diderot e di D' Alembert; tracciava il poi celebre bilancio storico della "macchia", che egli a quella data considerava esperienza già conclusa, anche se feconda di sviluppi futuri; ed infine esponeva le sue concezioni sul "progresso" dell'arte, cui non dovevano essere imposti limiti prefissati, e che invece doveva essere fondata sul "libero esame" delle

2 X., *Alcune parole sulla esposizione artistica delle Sale della Società Promotrice*, "La Nuova Europa", 19 ottobre 1862 (pubblicato per stralci in E. Somarè, *Signorini*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1926, pp. 219-220). In quell'edizione Signorini presentava, quasi per esemplificare visivamente i concetti critici che saranno da lui esposti l'anno seguente, un'opera "antica" e violentemente macchiata quale *Il quartiere degli israeliti a Venezia* (1860 ca.), accanto a *Le acquaiole di La Spezia* eseguito in quello stesso anno, (entrambe in collezioni private) segnato invece dalle cromie pacate e armoniose della fase iniziale di Piagentina, e ad altri, ancora da riconoscere, ma probabilmente affini a questo, intitolati *Sulle rive dell'Arno in primavera*, *Campagnoli nel giorno di festa*, *Gli orti fiorentini*.

3 Luigi, *Ciarle fiorentine*, "La Gazzetta del Popolo", 3 novembre 1862.

esperienze artistiche del passato, considerate patrimonio da interpretare criticamente e non da “adorare” passivamente⁴.

Inoltre nell'agosto 1863 pubblicava un complesso articolo in cui egli, dopo essersi dichiarato convinto che la pittura moderna fosse oramai saldamente orientata verso il “realismo”, affermava che il primato dell'arte del primo Rinascimento fiorentino era fondato sullo studio della natura e su un “sentimento del secolo” che la rendevano esemplare e, a suo parere, più attuale rispetto a quella di Michelangelo e Raffaello che, se avevano perfezionato la “forma dell'arte” attraverso dallo studio dell'antico, l'avevano però privata della capacità di rappresentare lo spirito del loro tempo, aprendo così un lungo periodo di decadenza artistica durato fino alla nascita del pensiero razionalista che aveva dato avvio all' “odierno risorgimento”. Dunque per Signorini il “realismo” moderno affondava le sue radici nella tradizione di pensiero razionalista e laico e costituiva il fondamento della ribellione ad ogni principio di autorità, a partire dalle Accademie; mentre la gerarchia dei generi artistici, seguendo le idee esposte da Rodolphe Töpffer nelle sue *Réflexions*⁵ veniva da lui ribaltata in favore della pittura di paesaggio e di quella di genere, giudicate le sole adatte a rappresentare la vita contemporanea⁶.

Si trattava, con ogni evidenza, della prima, ma lucidissima, formulazione di quelli che poi saranno i principi basilari della sua attività critica posteriore, in particolare di quella svolta sul “Gazzettino delle Arti del Disegno”. Ed anche della netta distinzione fra arte progressista e arte conservatrice, che poi verrà sviluppata proprio negli anni in cui Firenze fu capitale d'Italia

Per proporre qualche esempio significativo della contrapposizione di quei due versanti critici attivi nella seconda metà del settimo decennio possiamo iniziare dalla recensione di Signorini alla Promotrice del 1865 pubblicata su “Lo Zenzero” in cui egli, dopo aver polemizzato con un anonimo giornalista che aveva aspramente criticato “i novatori” contrapponendo loro artisti quali Markò, Bensa, Camino, Rapisardi e soprattutto Moricci (che l'anonimo definiva addirittura il “Decamps italiano”)⁷, esprimeva

4 X., *Polemica artistica*, “La Nuova Europa”, 19 novembre 1862 (pubblicato in E. Somarè, *Signorini cit.*, pp. 220-222).

5 R. Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1998.

6 X., *Del fatto e del da farsi nella pittura*, “La Nuova Europa”, 2 agosto 1863, pubblicato in E. Somarè, *Signorini cit.*, pp. 223-227.

7 Un vero italiano, *Della esposizione di Belle Arti in Via della Colonna*, in T. Signorini,

giudizi molto lusinghieri su un dipinto di Fattori con “signore a passeggio” (credo proprio il *Signore in giardino* appartenuto a Rinaldo Carnielo e poi a Milano, collezione Giacomo e Ida Jucker), mentre criticava severamente un quadro di Cabianca dai colori troppo accesi, ribadendo così la sua oramai maturata avversione per la pittura eccessivamente “macchiata”⁸. A questo proposito mi sembra interessante ricordare che Ferdinando Martini, in quella stessa occasione, commentava su “La Nazione” un dipinto di Cabianca, da lui intitolato *Maggio*, rimproverando all’artista quel “ritorno alla macchia” che anche a lui appariva non un progresso ma “un retrocedere”, e così dimostrava di condividere le idee esposte da Signorini nel novembre del 1862, che abbiamo appena ricordato, ed anzi ne ripeteva quasi letteralmente i concetti quando affermava che la macchia

fu solamente un momento strategico nella guerra che si voleva combattere contro ogni convenzionalismo; un modo troppo reciso di chiaroscuro a cui furono condotti gli artisti: i quali volendo svincolarsi dalla pernicioso tradizione della vecchia scuola sacrificante alla trasparenza de’ corpi la solidità dei dipinti, chiesero dieci per avere tre: e oggi che si fa loro ragione, i giovani artisti sono i primi a confessare che la *macchia* fu un’ esagerazione: ma un’ utile esagerazione perché ricondusse l’ arte sulla strada del vero⁹.

In quello stesso 1865 Emilio Poggi pubblicava un ambizioso libretto in cui veniva tracciato un profilo storico della pittura e della scultura italiana dell’ultimo secolo¹⁰. L’esordio era dedicato alla condanna del

Zibaldone, riproduzione anastatica con introduzione e indici di S. Balloni, Livorno, Sillabe, 2008; l’originale è di proprietà della Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti. Contrariamente a quasi tutti gli scritti e articoli raccolti in quel prezioso volume questo non reca indicazione né del giornale ove comparve né della data.

- 8 X., *Società Promotrice di Belle Arti*, “Lo Zenzero”, 12 giugno 1865; vedilo anche in T. Signorini, *Zibaldone* cit. Così descriveva il quadro: “tre maiali color di rosa, che guardati a vista da un uomo d’oltremare assistono ad un carambolo cereo, seguito da una stecca d’argento e da tre palle d’oro sopra un tappeto verde Paolo Veronese”.
- 9 F. Martini, *Esposizione della Nuova Società Promotrice all’Accademia di Belle Arti*, “La Nazione”, n. 148, 28 maggio 1865. A quell’esposizione Cabianca presentava *Barca a rimorchio di un vapore nel Golfo di La Spezia*, *La mandriana*, *Il parroco di campagna*, *Un mattino nei dintorni di Firenze*, *Il crepuscolo della sera*, *L’amante costume fiorentino del secolo XV*; vedi *Catalogo delle opere ammesse alla XXI Esposizione solenne della Società Promotrice delle Belle Arti in Firenze nell’anno 1865*, Firenze, Tipografia Mariani, 1865.
- 10 E. Poggi, *Della scultura e della pittura in Italia dall’epoca di Canova ai tempi nostri: considerazioni*, Firenze, Tip. Toscana, 1865.

principio dell'imitazione di cui, secondo l'autore, Michelangelo fu il primo responsabile, e all'elogio invece dell'imitazione del "vero":

Ove cercheresti una scuola più variata, più vera, più poetica, più incantevole del creato? Si può dagli altri far tesoro dei precetti per apprendere la buona maniera di studiare la natura stessa, ma non già ricevere da speciali teorie la educazione di scernerla nelle sue forme, nei colori, nei rilievi, nella vita, nel sentimento. Dalle quali cose tutte insieme unite, si ottiene più la perfetta imitazione del vero, unico scopo cui debbono tendere gli artisti, i quali abbiano il dono di saperlo comprendere e farsene inimitabile modello.

Ma i suoi giudizi seguenti contraddicevano clamorosamente l'interpretazione progressista che saremmo indotti a dare a questi concetti. Ad esempio, parlando di Bartolini, egli scriveva che, essendosi lo scultore accorto di essersi troppo spinto verso "una soverchia tendenza al naturalismo, e di aver trascurato qualche volta la scelta del bello", corresse questo difetto ricercando "la greca ispirazione". Più in generale, relativamente alla scultura, egli riteneva che, sull'esempio di Nicola Pisano, Ghiberti e Donatello

all'artista è d'uopo inclinare la mente, resa oggi un poco ritrosa, alla interpretazione delle greche sculture. Con ciò non intendiamo già dire che debba prenderne tali e quali i tipi e le forme, ma rendersi capace di saperne adottare i precetti ed emularne i pregi, a seconda che più o meno gli argomenti richiedono;

e a proposito del "Realismo": "E chi è che non vede che adottando esclusivamente il precetto di copiare la natura si minaccia l'assoluta distruzione dell'arte?". Se l'arte fosse solo riproduzione della natura, osservava ancora, "non sarebbe meglio pascer la vista delle produzioni del creato, che posarla sulle imitazioni benché perfette di quelle, le quali son tutte guaste dal primo disordine del peccato?"; ed infine così concludeva il suo ragionamento:

Gli artisti [...] debbono attingere dalla natura la loro ispirazione e tutte quelle materiali risorse che eglino reputano necessarie alla creazione dell'artistico edificio. Ma si abbino cura che nella scelta di quei materiali l'occhio del genio sia educato e capace di informarsi nel vero bello sparso in tutti gli esseri del creato, i quali, dalla mente riuniti, debbono formare il poema della sua produzione, perché, lo ripeto, la sola scorta delle cose create non

basta a formare un'opera che istruisca e risvegli interesse.

Insomma, a parere di Poggi, l'artista avrebbe dovuto correggere le inevitabili imperfezioni della natura attraverso l'uso di più modelli (antico *topos* classicista, come si sa), visto che “se tutte le perfezioni non troviamo in un solo modello, perché non raggiungerla per mezzo di altri?”.

Scorrendo gli articoli comparsi sul quotidiano “La Nazione”, in particolare quelli che recensivano le Promotrici, troviamo molti spunti interessanti per capire meglio gli argomenti centrali che vennero dibattuti in questo periodo nell'ambito della critica tradizionalista. Prima di tutto emerge con chiarezza l'avversione verso la pittura e la scultura di genere, spesso formulata con toni molto netti. Ad esempio un anonimo, commentando la *Polissena* di Pio Fedi collocata nella fiorentina Loggia dei Lanzi, da lui giudicata opera che si accostava più di ogni altra alla “greca perfezione”, il 13 aprile 1865 scriveva:

Fatemi grazia: che vogliono, che ci dicono di bello ed importante tutti quei quadrettaccioni de' quali si riempiono quasi le sale delle nostre esposizioni e che rappresentano o i cavoli e l'insalata, o le anime morte e penzolanti, o i muriccioli con sopravi la mercanzia del rigattiere, o il buzzurro con le teglie del castagnaccio?

e poi, relativamente alla scultura in genere, da lui considerata arte “chiamata a tradurre in marmo le pagine più solenni della storia”: “che son esse mai, che significano le figurine alte un palmo, e le Esmeralde colla capra, e le Baiadere coi cimbali e colle maschere, e le donne velate? Arte questa? – artisti quelli che la coltivano?”¹¹.

Più sfumate le posizioni del poeta e tormentato sacerdote poi spretato Francesco Dall'Ongaro che nel novembre 1866 – l'anno della terza guerra d'indipendenza e della chiusura definitiva del Caffè Michelangelo – riflettendo su quelli che egli immaginava si sarebbero rivelati i temi dominanti dell'esposizione universale che si sarebbe svolta a Parigi l'anno seguente, riteneva i pittori italiani troppo concentrati sul problema della resa cromatica e poco attenti alla scelta dei soggetti, cadendo così nell'errore di risolvere “un problema di ottica mettendosi volontariamente in una posizione difficile, per il frivolo piacere di vincere una scommessa e di

11 Anonimo, *Della critica, dell'arte e degli artisti. Del gruppo Il ratto di Polissena del cav. Pio Fedi*, “La Nazione”, 13 aprile 1865.

ottenere un effetto con mezzi e contrasti che per lungo tempo si dissero inaccettabili”. Errore in cui, a suo parere, non cadevano i maestri francesi, che indicava come i sicuri protagonisti dell'imminente esposizione, accomunando nel rango di capiscuola artisti pur così differenti come Ingres, Delacroix e Courbet. E a proposito de “il ritorno di alcuni parroci da una congrega” di quest'ultimo, direi proprio *Les paysans de Flagey revenant de la foire* (fig. 1), dopo aver ricordato che quel quadro era stato rifiutato all'esposizione del 1855, così scriveva:

non si è limitato in questo quadro, come pretende, a riprodurre il vero qual'è senza curare l'idea. Ciò che fece la disgrazia e la fortuna di quello fu appunto l'idea. La natura ch'ei riprodusse è cosa di tutti i tempi; ma il concetto ch'ei vi pose di suo è affatto contemporaneo e locale¹².

Una posizione ambigua, come è evidente, nella quale l'intenzionale realismo di Courbet veniva ai suoi occhi riscattato da una sorta di involontario “idealismo”. Molto più univoco, invece, ci apparirà questo pensiero formulato in un altro suo scritto del febbraio 1866:

non ho potuto mai né ammettere né comprendere il concetto di quelli che definiscono l'arte, anco di di nostri, un'imitazione della natura e del vero. Arte di fotografo è questa, non magistero di poeta, o d'artista [...] il poeta o l'artista che ha il privilegio ed ufficio di concepire ed esprimere colle linee, colle forme, co' suoni, l'atmosfera luminosa e raggianti che circonda la nuda realtà delle cose, non merita veramente il suo nome, e non adempie l'incarico suo, se non concepisce e non rende l'oggetto più grandioso e più bello che non appaia alla comune degli uomini [...]. Oggetto dell'artista e del poeta non è dunque il semplice vero, ma il bello,

12 F. Dall'Ongaro, *L'arte italiana alla esposizione di Parigi nel 1867. Al direttore della Nazione, Lettera sesta*, Ibidem, 2 novembre 1866. L'anno seguente, dopo aver visitato l'esposizione, pubblicherà il suo opuscolo *L'arte italiana a Parigi. Ricordi*, Firenze, 1867, in cui fra l'altro, confrontando il *Napoleone morente* di Vincenzo Vela (Versailles, Musée du Château) con la *Pietà* di Giovanni Dupré per la Cappella Bichi Ruspoli del Camposanto della Misericordia di Siena, giudicava quest'ultima opera conservatrice della tradizione italiana cinquecentesca; e poi lamentava che la selezione italiana non avesse passato il vaglio preventivo di un giuri nazionale, fatto questo che aveva determinato, a suo avviso, la mediocrità delle opere presentate, ma solo commissioni locali le cui scelte, fra l'altro, vennero violentemente criticate anche da Diego Martelli nel suo articolo *La protesta dei 21 artisti inserita nel giornale La Nazione*, “Gazzettino delle Arti del Disegno”, n. 7, 2 marzo 1867.

non è il bene soltanto, ma il meglio¹³.

In altre occasioni Dall'Ongaro si dimostrava più elastico nei suoi giudizi. Ad esempio nel 1867, in una sua rassegna sui più recenti prodotti della pittura e della scultura italiana, si rifiutava di schierarsi fra i contrapposti fautori di sculture assai diverse come la *Leggitrice* di Magni (Milano, Galleria d'arte moderna) e la *Saffo* di Duprè (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna) affermando:

noi faremo buon viso agli uni e agli altri purché non pretendano il monopolio dell'arte, e rispettino il principio essenziale della medesima, che è quello di esprimere il vero senza violare le leggi eterne del bello”;

e si spingeva a pronunciare un giudizio favorevole, per quanto generico, perfino su un'opera così difficile come *Un Episodio del bombardamento di Palermo* del siciliano Salvatore Grita lodandone l'assenza di ogni principio di imitazione accademica e la volontà di esprimere

il vero colto sul fatto, senza convenzioni di scuola e senza studio di linee eleganti [...]. Tutti quelli che s'allontanano dal sentiero battuto ed osano esporre una nuova idea sotto una forma insolita, non hanno altro giudice competente che il popolo, che alla fine dei fatti profferisce una sentenza durevole e perentoria, alla quale presto o tardi si piegano anche gli uomini dell'arte¹⁴.

Nell'anno precedente, il 1866, era uscito a Firenze il primo numero della poi illustre “Nuova Antologia”, diretta da Francesco Protonotari, che nasceva con l'ambizioso progetto di aprire gli orizzonti culturali fiorentini ad un più ampio dibattito sui vari aspetti della vita civile del nuovo stato unitario, e con frequenti aperture internazionali sul modello della prestigiosa “Revue des Deux Mondes”. Nel periodico si leggono, anche relativamente agli anni che qui ci interessano, interventi, non molto frequenti ma quasi

13 F. Dall'Ongaro, *Arte e critica*, “Nuova Antologia”, I, fasc. II, febbraio 1866, pp. 255-256.

14 F. Dall'Ongaro, *Caldendimaggio dell'arte. Da Firenze a Venezia. II*, “La Nazione” 4 aprile 1867. L'opera di Grita, mai tradotta in marmo, come è noto è da molto tempo dispersa, e di essa, a mia conoscenza, rimane come unica testimonianza una foto d'epoca pubblicata in A. M. Damigella, *Salvatore Grita (1828-1912) e il realismo nella scultura*, Roma, Lithos Ed. 1998, fig. 14.

sempre molto significativi e dei quali si dirà fra poco, anche nel dibattito critico sull'arte contemporanea, e stavolta non solo locale come invece, in buona sostanza, avvenne con la breve ma importantissima avventura del "Gazzettino delle arti del disegno" di Martelli, iniziata e conclusa nel 1867. Questa rivista, come ben si sa, è stata studiata ed analizzata in tante occasioni; e quindi mi limiterò semplicemente a commentare alcuni dati che ritengo utili per seguire il filo del mio ragionamento. Prima di tutto va ricordata la ferma condanna delle Accademie ribadita in vari articoli che ne auspicavano addirittura la soppressione¹⁵; tanto da provocare la reazione del pittore padovano Vincenzo Gazzotto, che inviava alla rivista una lettera di protesta in difesa di quelle istituzioni, a cui venne data una risposta, non firmata e quindi da ritenersi redazionale, in cui fra l'altro si affermava con molta chiarezza:

Noi non disprezziamo nessuno ammaestramento, ma solo lo vogliamo informato ai più larghi principj di libertà; giacché è ferma nostra convinzione, che la misera stirpe umana sia condannata ad un perpetuo anelito che la spinge sempre alla ricerca del vero, del bello e del buono, avvicinandosi di continuo a questi supremi intenti, senza che possa mai del tutto raggiungerli, dimodoché crediamo che unicamente dal libero manifestarsi d'ogni opinione e dalla franca discussione di queste, possa derivarne il progresso. In conseguenza mentre accettiamo il maestro che dirige, con amore indicando i mezzi già tenuti, e comunica al discepolo il tesoro dell'antica sapienza; neghiamo quello che stabilisce in qualunque disciplina l'assoluto, ponendoci quelle colonne d'Ercole che all'ardito e fortunato Colombo fu dato varcare¹⁶.

Meno deciso, ma similmente critico, ci apparirà il giudizio che sull'insegnamento accademico proponeva un "M." Bargellini in una lettera inviata al "Gazzettino" nel mese di maggio:

15 Celebre è l'anatema di Diego Martelli nel suo *Dell' Accademie di Belle Arti*, "Gazzettino delle Arti del Disegno", n. 29, 3 agosto 1867: "Togliete le Accademie e ritornerà la bottega, quella dolce bottega dove cominciato dal macinare la tinta e spazzare lo studio, si condussero i Gozzoli, i Ghirlandaio e gli altri tanti a quell'altezza che conosciamo".

16 *Ivi*, n. 6, 23 febbraio 1867. Anche Cesare Masini, segretario dell'accademia bolognese, inviò una protesta alla rivista, pubblicata nel n. 14 del 20 aprile, a cui prontamente rispose Ugolino Panichi nel suo *Maestri dogmatici e artisti ribelli*, *ivi*, n. 16, 4 maggio 1867.

Ripeto dunque che la scuola intanto è utile e legittima in quanto raccoglie, coordina e trasmette di età in età gli elementi e i materiali tecnici dell'arte; che qui il suo ministero finisce e rimane l'artista solo al cospetto della natura e della società, liberissimo di eleggere, trasformare ed esprimere a suo modo le cose che sente e intende”;

e poi proseguiva affermando che a fronte della continua evoluzione della società “è veramente assurda la pretesa della scuola [...] quando intende determinare a priori le forme che deve assumere l'arte, cioè la resultante dei fatti enunciati, in ogni paese e in ogni popolo, nel tempo presente e nell'avvenire”¹⁷.

Stabilita la loro netta condanna delle Accademie ci dovremo chiedere cosa intendessero i redattori del “Gazzettino” per arte conservatrice. Le risposte a questa domanda non sempre appariranno scontate. Ad esempio Signorini così commentava la *Fucilazione di Ugo Bassi* di Carlo Ademollo (fig. 2):

tutte queste vittime politiche che dipinge l'Ademollo, tutti questi esempi d'amore patrio in pittura mi son venuti un po' a noia, perché non trovo un gran merito fare i quadri liberali quando non v'è pericolo, e quando son liberali perfino i codini [...] se l'arte ha uno scopo, è certamente quello di precedere e non di seguire i tempi¹⁸.

Poi, recensendo l'*Incontro di Dante e Beatrice* di Tito Conti, (ubicazione sconosciuta) coglieva il pretesto per condannare il “grazioso” nell'arte:

Non vogliamo che oggi il grazioso a qualunque costo faccia le sue vittime nell'arte come ha fatto per il passato; non vogliamo che un artista d'ingegno si prostituisca alle esigenze degli amatori educati alle venti esposizioni dell'ex Promotrice¹⁹;

ed ancora criticava sia la monotonia e la convenzionalità dei colori nei paesaggi di Andrea Markò²⁰, sia quella che definiva una “sfrontata”

17 M. Bargellini, *L'arte e la scuola. Lettera a Telemaco Signorini*, *ivi*, n. 19, 25 maggio 1867.

18 T. Signorini, *A proposito del quadro del Signor Ademollo (dialogo)*, *ivi*, n. 1, 26 gennaio 1867.

19 T. Signorini, *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'incoraggiamento in Firenze*, *ivi*, n. 2, 31 gennaio 1867.

20 T. Signorini, *L'esposizione di Belle arti della Società d'incoraggiamento a Firenze*, *ivi*,

fiducia nei propri mezzi dimostrata negli ultimi lavori di Raffaello Sorbi, in particolare nella sua *Piccarda Donati* di commissione reale (fig. 3), caratterizzata secondo lui da una composizione “platealmente enfatica”, eccessivamente “scenografica” negli atteggiamenti dei personaggi, e da un colorito “unto” e “manierato”²¹. Infine rifiutava senza appello la pittura di argomento storico, evidentemente ritenendo del tutto superate le sperimentazioni compiute in quel genere pittorico durante il decennio precedente dai suoi giovani compagni di strada, che avevano contribuito in maniera potentissima all’elaborazione della sintassi della “macchia”. E questo perché, come dichiarato esplicitamente nel suo giudizio fortemente negativo sulla *Processione fiorentina nel carnevale del 1497* di Jane Benham Hay (fig. 4), egli oramai riteneva indispensabile che l’arte trattasse esclusivamente temi contemporanei, ben comprensibili ad un vasto pubblico:

Ciò che nel quattrocento era un sentimento vivo della massa, non potendo oggi esserlo più è divenuta quell’epoca e tutto quel che la riguarda, cultura di pochi [...]. Subiamo dunque anche noi (e non nostro malgrado) l’epoca nostra, sacrifichiamo il passato al presente, perché il bello antico è giusto che ceda il luogo all’utile moderno, e l’unico voto che ci resta a fare è di produrre un moderno utilmente bello il più che ci sia possibile²².

Una analoga istanza “democratica” costituiva il nucleo centrale di un libretto di Ferdinando Martini (nel quale erano raccolte, ed ampliate, le sue appena ricordate recensioni alla Promotrice del 1865) in cui lo scrittore respingeva categoricamente il pregiudizio che solo all’arte d’argomento storico spettasse il rango di “arte grande”, e scriveva: “non sarà egualmente bello, egualmente utile il rappresentare la nostra vita intima, i nostri dolori, le nostre colpe, le nostre miserie?”²³.

La polemica più violenta contro la pittura di storia, ed anche la più nota, fu quella scatenata da Martelli, ancora sul “Gazzettino” contro il premio dato all’esposizione Universale di Parigi alla *Cacciata del duca*

16 febbraio 1867.

21 T. Signorini, *Come l’assenza della critica isterilisce gl’ingegni. Dei quadri del Signor Raffaello Sordi*, *ivi*, n. 8, 9 marzo 1867.

22 T. Signorini, *Processione fiorentina nel carnevale del 1497. Quadro della Sig. Benham Hay*, *ivi*, n. 14, 20 aprile 1867.

23 F. Martini, *L’arte contemporanea e l’Esposizione della Nuova Promotrice*, Firenze, Bettini, 1865, pp. 8-9.

d'Atene di Stefano Ussi (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti), che giudicava una sfortuna per lui e per l'intera arte italiana perché opera vittoriosa senza alcun merito:

Io sempre sostenni, e sosterrò sempre, come l'unico mezzo per ottenere degli affetti meravigliosi nell'arte, sia quello di creare quel più che si può, derivando tutto dalla sagace, continua, incessante, amorosa investigazione della natura. Il professor Ussi invece è un amorosissimo, incessante, infelice cercatore ed esecutore dei precetti dell'Accademia e quindi naturalmente ottiene risultati che maravigliosi e sorprendenti per tutti i partecipanti alle di lui opinioni, sono dolorosi per chi gli avversa²⁴.

Qualche mese più tardi un anonimo, celato sotto lo pseudonimo di Fiorestario, dalle pagine de "La Nazione" rispondeva a quella stroncatura dell'opera di Ussi accusando il "Gazzettino" di essere organo di una ristrettissima consorteria, di non difendere "patriotticamente" gli artisti italiani, di criticare Ussi "che pure è loro amico", ed infine di aver pubblicato solo la prima parte del saggio di Maxime Ducamp (nel n. 26 del 15 luglio), che faceva dipendere la pittura di Pasini e Palizzi da Decamps e Troyon, e non la seconda parte, elogiativa della scultura italiana, anche se l'articolista prendeva le distanze da opere come il *Napoleone morente* di Vela (Versailles, Musée du Château) e la *Leggitrice* di Magni il cui merito

24 D. Martelli, *Della medaglia conferita al Prof. Stefano Ussi dal Giuri Internazionale di Parigi*, "Gazzettino delle Arti del Disegno", n. 16, 4 maggio 1867. Ed invece, sempre in nome del "realismo" (o se si vuole della verosimiglianza "storica"), Martelli pochi mesi prima aveva difeso Giovanni Duprè dalle accuse rivoltegli da una parte della critica per aver raffigurato Gesù nella *Pietà* Bichi Ruspoli con fattezze volgari e con membra troppo sostenute, non congruenti con un cadavere: "Se [...] si vuol rinnegare il dogma e seguire i dettami della Storia, non poteva Gesù di Galilea figlio del popolo ed abituato fin dall'infanzia alle fatiche del suo mestiere aver membra così gracili che non gli avrebber permesso i suoi pellegrinaggi pedestri e l'improbabile strapazzo della sua parte di Taumaturgo. Egli fu mansueto per convinzione non per natura, e questo lo dimostrava quando con sante funate rebbiava sulle spalle di chi faceva mercato nel tempio; eppur vendevano uova ed agnelle; [...]. Quanto poi al non essere abbastanza cadavere, diremo come dopo la morte variano continuamente gli stati del corpo umano e questo di ora in ora assai visibilmente per cui se si voglia convenire che nel momento nel quale l'artista ce lo ha presentato il periodo della rigidità cadaverica non fosse cessato allora, bisogna pur convenire che sta bene qual è"; e concludeva il suo scritto criticando l'ampiezza delle pieghe del manto della Madonna, che gli apparve eccessiva rispetto alle proporzioni delle braccia. D. Martelli, *La Pietà. Gruppo in marmo del Sig. Prof. Giovanni Duprè*, *ivi*, n. 3, 2 febbraio 1867.

gli appariva consistere esclusivamente nell'esecuzione virtuosistica²⁵. L'articolo provocò la pronta replica di Signorini che respingeva l'accusa di esporre critiche personalistiche laddove esse erano motivate dalla coerenza con principi estetici ben radicati e ironizzava ferocemente sui grandi elogi di Fiorestaro alla *Polissena* di Pio Fedi²⁶.

A questi esempi negativi i redattori del "Gazzettino" contrapponevano opere che a loro parere erano distinte da caratteri innovatori, anche se con motivazioni non sempre lineari. Commentando nel febbraio 1867 la recente promotrice Signorini elogiava il dipinto le *Macchiaiole* di Fattori (fig.5), fra l'altro premiato con medaglia d'oro, sottolineando come il soggetto banale, i colori spenti, l'esecuzione tutt'altro che brillante fossero funzionali all'espressione di un sentimento "della campagna in una data stagione in un dato paese e vi è superiormente riuscito". Giudizi simili esprimeva a proposito de *Gli sposi novelli* di Lega²⁷, anche qui lodando la quotidianità e l'interpretazione molto personale del soggetto: "chi avesse passeggiato d'intorno alle porte di Firenze, osservati i coltivatori degli orti, e osservato il carattere individuale delle loro famiglie gli riconosce e gli ritrova evidenti in questo quadro". Precisava ulteriormente le proprie idee quando, commentando *Le speranze perdute* di Borrani avanzava qualche riserva sul dipinto, ma inseriva comunque l'artista fra quelli "in progresso":

Il totale che subito si spieghi per esser pensato prima nel suo insieme e poi nella sua parte, è ciò che costituisce il merito di questi artisti in progresso, quando essi si accingono ad un lavoro non è più per una interessante testina che si preoccupano [...] ma è per tutto il quadro²⁸.

25 Fiorestaro, *Il Gazzettino delle Arti del Disegno. Calci stranieri e calci paesani*, "La Nazione", n. 263, 20 settembre 1867.

26 T. Signorini, *Polemica artistica col Sig. Fiorestaro della Nazione*, "Gazzettino delle Arti del disegno", n. 37, 1 ottobre 1867.

27 Il dipinto, a tutt'oggi, è di ubicazione sconosciuta; una sua riproduzione è in G. Matteucci, *Silvestro Lega. L'opera completa, 2 voll.*, Firenze, Giunti, 1987, II, pp. 86-87.

28 T. Signorini, *L'esposizione di Belle Arti della Società d'incoraggiamento*, "Gazzettino delle Arti del Disegno", n. 3, 2 febbraio 1867. Del dipinto è nota solo una replica datata 1874: P. Dini, *Odoardo Borrani*, Firenze, Il Torchio, 1981, tav. XLIX e p. 262. Nel quadro Signorini apprezzava il "sentimento che informa la scena" e la resa del "silenzio claustrale", ma criticava il fatto che le monache rivelassero la stessa modella e che i "neri" fossero troppo monotoni.

Infine mostrava grande apprezzamento per l'*Amatore delle belle arti* di Boldini (fig. 6) elogiando il giovane ferrarese per aver contraddetto il luogo comune che i ritratti dovessero spiccare contro uno sfondo neutro, dipingendo invece "ciò che presenta lo studio, di quadri, stampe ed altri oggetti attaccati al muro, senza che per questo la testa del ritrattato ne scapiti per nulla". Novità queste che certamente ispirarono, ad esempio, il suo *Non potendo aspettare*, (fig. 7) come anche il Fattori del *Ritratto dell'avvocato Bongiovanni* (Viareggio, Istituto Matteucci); ma poi moderava il proprio entusiasmo quando teneva a distinguersi dai "così detti amatori delle belle arti" criticando il pittore per il suo "colore continuamente bello e lucido [...]; in natura i colori belli di per sé stessi non vi sono, appajono tali per il giusto contrapposto con gli altri, il fare i colori più belli della natura è" falso e convenzionale insieme"²⁹.

Prima di lasciare il "Gazzettino" non possiamo fare a meno di commentare brevemente la strenua difesa condotta dal giornale nei confronti del *Suicida* di Cecioni (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti) nel momento in cui quell'opera aveva suscitato violente polemiche, incentrate sulla immoralità del soggetto. Era ancora Signorini a prendere posizione: "Noi siamo ammirati di questo lavoro, non solo perché evidente è il soggetto, ma anche perché nelle singole parti, eccettuate poche mende, ci troviamo un merito veramente rimarchevole". E ancora: "Il povero suicida non è un eroe, un Bruto [...] il Suicida del Cecioni non vi dice altro ch'egli è l'uomo in genere che portato dalla sciagura ad uno stato anormale spezza l'ordine della natura e vince la lotta contro l'istinto di conservazione che gli imponeva di vivere". Infine, confermando la sua propensione verso una ipercriticità un po' snob, raccomandava al giovane, nella futura esecuzione in marmo (che come sappiamo non avverrà mai) "di ricercare più severamente alcune parti che avendo, per non spezzare la maestà del concetto, troppo trascurate e troppo omessi certi dettagli, fa sì che nello stato presente la sua figura non può forse ottenere il suffragio degli ammiratori della scorza e degli entusiasti delle superfici"³⁰.

29 T. Signorini, *L'esposizione di Belle Arti della Società d'incoraggiamento*, "Gazzettino delle Arti del Disegno", n. 4, 9 febbraio 1867.

30 T. Signorini, *Il Suicida. Statua dello scultore Adriano Cecioni e i quadri dei Sigg. Saltini e Andreotti*, *ivi* n. 20, 1 giugno 1867. Inoltre nel n. 40 del 13 novembre la rivista pubblicava il *Programma della sottoscrizione per l'esecuzione in marmo del Suicida di Cecioni*, firmato da un nutrito gruppo di artisti, ed anche da Giosué Carducci, in

Nel 1868 si chiudeva la vicenda del concorso nazionale di pittura bandito nel 1866³¹ e Antonio Pavan ne commentava l'esito dalle pagine de "La Nazione" con giudizi che a mio parere appaiono significativi di un aggiornamento della nozione critica di "accademismo". Nei suoi articoli il recensore, fra l'altro, elogiava *l'Assalto alla Madonna della scoperta* (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori) per "essersi studiato il Fattori di spander dappertutto la unità dell'azione" evitando di disarticolarla in episodi frammentari³²; ma soprattutto contrapponeva il *S. Crescenzo* di Luigi Mussini (fig. 8), la cui composizione giudicava "accademica" e attardata³³, al *Lorenzo de' Medici mostra i suoi tesori a Galeazzo Sforza* di Amos Cassioli (fig. 9), allievo fino a quel momento prediletto da Mussini, un dipinto del quale lo scrittore elogiava la composizione semplice e armoniosa, gli atteggiamenti naturali dei personaggi, il disegno corretto e le forme nobili e scelte, e così concludeva il suo giudizio: "Questa è la pittura nostra, che ricorda il segno più puro della scuola fiorentina e s'avvicina alla gaiezza, se

cui fra l'altro venivano tessute grandi lodi a Giovanni Dupré che era stato fra i pochi nel consiglio dell'Accademia a votare a favore dell'esecuzione in marmo dell'opera. Il *Suicida* veniva difeso su "La Nazione" del 15 agosto 1867 da Pier D'Ambra che notava che l'opera non rappresentava un'apologia del suicidio ma descriveva soltanto ciò che avviene comunemente nella società civile, ed elogiava in Cecioni l'artista studioso che vuole essere originale "a costo anche di dispiacere alla mediocrità che rigetta tutto quando si fa un'arte al di fuori di quel ciclo stabilito dalla consuetudine": Pier d'Ambra [C.J. Cavallucci] *Rassegna artistica dei mesi di maggio, giugno e luglio*, "La Nazione", 15 agosto 1867.

31 Il rapporto della commissione giudicante venne severamente criticato in un articolo non firmato comparso sulla "Nuova Antologia" nel quale, pur astenendosi dall'entrare nel merito delle opere premiate, venivano comunque stigmatizzate la "vacuità delle sentenze" e "l'assoluta mancanza di criteri seriamente artistici" che caratterizzavano quel documento: *I criteri dell'arte secondo il rapporto della commissione artistica del 16 maggio 1868*, "Nuova Antologia", III, vol. IX, fasc. XI, settembre 1868, pp. 180-185.

32 A. Pavan, *Del concorso a premi di pittura*, "La Nazione", 16 maggio 1868.

33 *Ivi*, 17 maggio 1868: "Se quest'opera fosse comparsa un tre o quattro lustri addietro avrebbe destato un cumulo di lodi, un fragore di plausi" mentre "oggi è accolta con quella freddezza ond'è colorita"; ed ancora "[l'opera] è venuta a dimostrare che ella segna un punto troppo saldo ed immobile da cui l'arte nuova s'è dipartita; è venuta a provare che non bastano le pose studiate, i precetti magistrali, le esatte e bene intese muscolature notomiche a formare il buono di un dipinto: è necessario altresì che per la via del cuore il buono si unisca al bello ed al vero, affinché le manifestazioni dello ingegno si volgano libere e prudentemente animose alla possibile perfezione".

non alla robustezza della veneta scuola, nell'aureo secolo decimo sesto"³⁴.

Dunque, se il versante progressista della critica in quegli anni conduceva la sua battaglia di idee contro la pittura di storia e più in generale contro la gerarchia dei generi artistici, anche il versante conservatore, cui certamente apparteneva Pavan, riteneva necessario un aggiornamento in direzione "realistica" (per intendersi) anche dei generi pittorici tradizionali, riconoscendo proprio queste qualità al dipinto di Cassioli ³⁵ il successo del quale, come è noto, provocò grande amarezza in Mussini, tanto da segnare un definitivo raffreddamento dei loro rapporti.

Insomma le posizioni a queste date sembravano oramai consolidate: da una parte la critica progressista conduceva la sua battaglia in nome del realismo, o di quel che essi intendevano con questo termine; dall'altra anche i settori più moderati, ad eccezione delle frange più conservatrici, ritenevano comunque necessario un ripensamento sui generi artistici tradizionali, anche dal punto di vista stilistico. Ciò dipendeva, come è stato definito già molti anni fa da Carlo Del Bravo, dalla oramai avvertita necessità di aggiornare i temi accademici tradizionali – dalla pittura di storia ai temi puristi – alla luce di un processo di rinnovamento che trovava la sua radice nel pensiero positivista³⁶.

Fra il novembre 1868 e il gennaio 1869 su "Nuova Antologia" compariva in due puntate un interessante saggio di Pasquale Villari in cui egli esprimeva pensieri e giudizi maturati nel corso della sua visita all'esposizione universale parigina del 1867³⁷. Prima di tutto, dopo aver ironizzato sulla pretesta "indiscutibile superiorità" della scuola francese, affrontava senza reticenze il problema del realismo:

studiare il vero, studiare la natura umana, ritrarla nei quadri, è oggi necessità inesorabile nell'arte moderna. Il realismo s'incontra nella storia della

34 *Ibidem*.

35 Ma il dipinto venne giudicato accademico e di retroguardia da Salvatore Grita e Federico Maldarelli, membri della commissione giudicante, che espressero parere contrario alla sua premiazione; *Concorso artistico. Rapporto della Commissione giudicante il concorso di pittura istituito con R. Decreto 4 luglio 1866, al Ministro della Pubblica Istruzione, ibidem*, 1, 2 agosto 1868.

36 C. Del Bravo *Milleottocentosessanta*, "Annali della Scuola Normale Superiore. Pisa", 1975, n. 2, p. 779-795.

37 P. Villari, *La pittura moderna in Francia e in Italia*, "Nuova Antologia", III, vol. IX, fasc. XI, novembre 1868 pp. 486-508, e *ivi*, IV, vol. X, fasc. I, gennaio 1869, pp. 98-127.

pittura in tempi determinati. Quando la società muta, quando l'ideale si trasforma, quando i mezzi tecnici che noi possediamo non bastano più, allora il mondo si presenta sotto una nuova forma, e l'arte ha bisogno di ristudiarlo, di ritrovare nel vero, nella natura nuove risorse³⁸.

e poi, intervenendo nella disputa fra i contrapposti sostenitori del *Napoleone morente* di Vela e della *Pietà* di Duprè, esprimeva una posizione mediana:

è un grande beneficio per l'Italia avere, nello stesso tempo, il Duprè ed il Vela perché sono due grandi sorgenti che si compiono a vicenda: da essi e da un profondo studio sull'antico e dal vero, deve risultare una scuola moderna, nazionale e monumentale³⁹.

Inoltre ribadiva i suoi orientamenti favorevoli al realismo quando, ragionando sulla scuola di Posillipo e su Filippo Palizzi, superava di un balzo le polemiche sulla gerarchia dei generi artistici ed esprimeva concetti che certamente sarebbero piaciuti a Signorini:

La testa d'una mucca o d'un asino, aveva tale espressione, era dipinta con tanta evidenza, che anche gli artisti accademici dovettero, sorpresi, riconoscere il suo [di Palizzi] valore [...]. Una tal pittura fece vedere che in arte v'era una strada nuova da battere. Lo studio del vero, dell'espressione, del sentimento della natura e della realtà dette il colpo di grazia all'Accademia⁴⁰.

Su questa stessa linea di pensieri esaltava il ruolo innovatore di Morelli:

Il suo elemento è la luce. Ogni nuovo quadro è per lui un nuovo problema di luce, ed in ciò sta il suo elogio e la sua critica [...] vuole innanzi tutto l'effetto, l'unicità, l'evidenza della macchia generale del quadro. La sua tavolozza manifesta una ricchezza infinita, da cui risulta una luce mirabile, che agli accademici [...] pare chiasso pericoloso ed evitabile⁴¹.

Entrando nel merito di alcune opere, ritornava sul *Napoleone morente e*

38 *Ivi*, III, vol. IX, fasc. XI, novembre 1868, p. 499-500.

39 *Ivi*, V, vol. X, fasc. I, gennaio 1869.

40 *Ivi*, pp. 111-112.

41 *Ivi*, pp. 121-124.

ne criticava l'eccessiva minuzia dei particolari come le pieghe della coperta, il "movimento dei capelli", "la trama, direi, quasi, della pelle" che sarebbe stato più utile trascurare per consentire all'osservatore di essere trascinato "in una regione più serena e solenne"; e considerava questi difetti caratteri comuni della scuola lombarda, sia in pittura che in scultura, i cui esponenti, partendo dal giusto principio dell'imitazione realistica del vero, finivano per cadere "in ciò che abbiamo più volte chiamato *chic*, e s'innamora[no] troppo d'una cifra graziosa, elegante e convenzionale. Ma è pure la scuola più ricca di vita e di pensiero"⁴²; poi, un po' a sorpresa giudicava la *Cacciata del duca d'Atene* il quadro di storia più importante della pittura italiana, ricco di "finezza, eleganza e correzione non accademica"⁴³.

La parte finale del suo saggio era dedicata ad un deciso attacco alla cultura accademica, il cui superamento egli vedeva come condizione essenziale per la fondazione di una scuola nazionale:

I nuovi artisti si tengano tutti per avvertiti. L'insegnamento pedantesco e accademico è finalmente vinto ancora in Italia, vinto per opera loro [...]. La pittura deve avere colore, concetto, espressione, disegno. Non deve solo distruggere degli avversari, o fare dei proseliti; ma deve anche, ponendosi per la via maestra, raccogliere tutti gli elementi dell'arte moderna, e formare una scuola nazionale, che senza perdere le varietà locali, infonda in ciascuna di esse la forza e la cultura d'una grande nazione⁴⁴;

e concludeva il suo ragionamento auspicando una drastica diminuzione del numero delle accademie e la trasformazione della maggior parte di esse in scuole di disegno elementare, allo scopo di migliorare la qualità dei prodotti dell'industria artistica, da porre a confronto in esposizioni nazionali periodiche, e proponeva infine anche l'istituzione di scuole di formazione per architetti, indispensabili per elevare il livello estetico delle nuove costruzioni, necessarie alla nuova realtà nazionale⁴⁵.

42 *Ivi*, pp. 118-119.

43 *Ivi*, pp. 119-121.

44 *Ivi*, pp. 123-124.

45 *Ivi*, pp. 124-127. L'affermazione sulla necessità di una profonda revisione del ruolo delle accademie e di un insegnamento del disegno rivolto soprattutto al miglioramento della qualità delle arti industriali sarà approfondito da altri saggi pubblicati fin dai primi anni di vita della rivista, fra i quali segnalerei G. Mongeri, *L'insegnamento popolare del disegno in Italia*, "Nuova Antologia", IV, vol. XI, fasc. VIII, luglio 1869, pp. 588-603; B. Odescalchi, *Il museo d'arte ed industria a Vienna, ibidem*, V, vol.

Rimanendo ancora un momento su “Nuova Antologia” è da ricordare che nell’aprile 1871, poche settimane dopo il trasferimento della capitale da Firenze a Roma, Arrigo Boito inaugurava la sua rubrica bimestrale intitolata “Rassegna artistica” con un articolo sull’esposizione nazionale di Parma del 1870 e sul congresso artistico svoltosi in quella stessa occasione, in cui, a suo dire, la polemica tra tradizionalisti e innovatori aveva raggiunto toni assai violenti. E così formulava la sua opinione:

Certi ingegni materializzano l’ “ideale”, fanno di una fenice un pollastro. Cert’altri, invece, e sono gli eletti, sanno in un tronco d’albero, in un orto di cavoli, in una pianta di ortiche, in quattro sassi trovar poesia, non già perché si tormentino il cervello nel discoprirvi dentro un’idea o un’apparenza poetica, ma perché, nel vedere quegli oggetti, un senso di poesia quasi inconsapevole e tutto naturale nasce nel loro petto. Altra cosa è quell’ideale scolastico od accademico, di cui tanto ragionare s’è fatto; anzi il contrario. Esso trasforma la natura, ha la ridevole ed empia pretensione di volere correggere, di volere abbellire le cose create da Dio. Insomma, ufficio del pittore di paesi è il rendere chiaro a tutti, ciò che pochi, guardando alle scene della natura, sanno vedere, capire, ammirare⁴⁶.

Ma nonostante il crescente consenso critico verso le tendenze innovatrici dell’arte, i pregiudizi tradizionalisti erano ancora ben attivi. Emersero chiari, fra l’altro, in occasione dell’esposizione alla promotrice del 1868 delle *Trecciaiole* di Egisto Ferroni (fig. 10). Ad esempio Pier d’Ambra, pur dichiarando di voler esporre una tesi equilibrata, scriveva:

Non nego che natura in quella tela ci sia, perché realmente vi è, e perché evidente vi apparisce lo studio di riprodurla fedelmente in ogni più minuta parte di essa; ma perché tra gli occhi di chi guarda e la cosa riprodotta interpone un velo, di problematica trasparenza, che l’annebbia, l’abbassa, la smorza, e dà alla realtà l’aspetto di una finzione?⁴⁷.

Quei toni cromatici volutamente abbassati, privi di vivacità e brillantezza pur in un dipinto di grandi dimensioni, piacquero invece a Signorini e

XIII, fasc. III, marzo 1870, pp. 580-594; F. Dall’Ongaro, *Di una riforma negli istituto d’arte, ibidem*, vol. XIV, fasc. VIII, agosto 1870, pp. 791-801.

46 C. Boito, *Rassegna artistica cit.*, VI, vol. XVI, fasc. IV, aprile 1871, pp. 955-970.

La citazione è tratta da p. 964.

47 P. d’Ambra, *La Esposizione solenne della Società d’Incoraggiamento delle Belle Arti*, “La Nazione”, 12 gennaio 1869.

soprattutto a Cecioni, sia pure con motivazioni diverse. Quest'ultimo, che di Ferroni fu molto amico, esaltava la quotidiana semplicità del soggetto: "Questo quadro, di proporzioni al vero, rappresenta delle donnicciuole toscane occupate a far la treccia"; e a proposito della vecchia in primo piano: "cos'è dunque ciò che in questa figura ci trattiene e c'interessa tanto? Non è la donna, ma l'arte che è in quella figura, cioè il realismo, la cui sola potenza poteva giungere a renderci seriamente importante una figura che [...] non ha importanza in sé stessa". Ed ancora, analizzando le caratteristiche formali del dipinto, egli apprezzava "la calma dell'intonazione, la giustezza del chiaroscuro, la parsimonia del colorito, l'ingenuità del disegno, l'osservazione scrupolosa e fedele, un interesse imparziale d'ogni cosa e la modestia della fattura". E concludeva il suo articolo affermando, polemicamente, di essere consapevole di aver espresso concetti "progressisti", incomprensibili a chi ha "cervelli malmenati dalla falsa educazione delle Accademie"⁴⁸. Signorini, dal canto suo, puntava più decisamente sulle qualità stilistiche di quelle immagini, che a suo parere evocavano figure di Masaccio e di Ghirlandaio, e scriveva che quel quadro "ha un così nobile risultato di forma e di colore, da distinguersi fra i quadri di molti artisti, e mostrar la volgarità delle pitture di chi passa da un anno all'altro la vita nei Salons della migliore società"⁴⁹.

Dunque sulla fine degli anni sessanta i contrasti fra rinnovamento e conservazione, pur essendo ancora molto vivaci, ci appariranno qualificati da motivazioni più sottili e duttili, come dimostra la stessa recensione pur negativa di Pier D'Ambra appena ricordata, rispetto a quelle perentoriamente esposte senza mezzi termini appena qualche anno prima, quando le polemiche sul naturalismo avevano raggiunto toni radicali e assertivi, in un campo e nell'altro. Sembrava così concretizzarsi la "profezia" di Luigi Delâtre che nel 1864, commentando l'esposizione della promotrice

48 I. Castiglioni [A. Cecioni], *Rivista artistica*, "L'Italia artistica", n. 4, 12 febbraio 1869; anche in A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Firenze, Tipografia Domenicana, 1905, pp. 110-111, 114.

49 T. Signorini, *A proposito della mostra fiorentina delle Belle Arti. Lettera al conte Federico Pastoris*, "Rivista Contemporanea Nazionale Italiana", fasc. CLXXXII, gennaio, pp. 136-137. Questa citazione e quella relativa a Cecioni sono tratte da A. Baldinotti, *Egisto Ferroni*, in *Pittura dei campi. Egisto Ferroni e il Naturalismo europeo*, cat. della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, 21 giugno-1 settembre 2002), a cura di A. Baldinotti, V. Farinella, Ospedaletto (PI), Pacini, 2002, pp. 180-181. Del dipinto è oggi nota soltanto una seconda versione di dimensioni leggermente ridotte in proprietà provata; vedi *ibidem*.

in cui, fra l'altro Signorini esponeva la sua quasi provocatoria *Alzaia*⁵⁰ (fig. 11), scriveva:

Il secolo è positivo. Pensa al reale, non all'ideale. Non dico che faccia bene, ma ogni eccesso partorisce un altro eccesso. Anticamente eravamo troppo proclivi alle cose spirituali e future. E' venuta una reazione e adesso ci dedichiamo con non meno ardore alle cose materiali e presenti. Verrà un'epoca conciliatrice in cui queste due tendenze si contrabbilanceranno, ma è ancora lontana⁵¹.

Certo di fronte ad opere più estreme, per esempio nel caso della *Sala delle agitate all'Ospedale di San Bonifazio* di Signorini (Venezia, Galleria internazionale d'arte moderna Ca' Pesaro) – opera peraltro concepita verso il '64 - '65 e che lo stesso pittore definì creata da un artista di “estrema sinistra” – un critico come l'appena ricordato Pier d'Ambra, scrivendo all'inizio dell'ultimo anno in cui Firenze fu capitale, pur apprezzando lo studio attento della composizione, non poté fare a meno di criticare la crudezza del soggetto e il suo significato di protesta contro i generi tradizionali che, a parere del recensore, avevano determinato il totale disinteresse del pubblico nei confronti dell'opera⁵². Rovesciando i termini di quel giudizio Giuseppe Giacosa commentava il dipinto esposto alla promotrice torinese del 1870, prima dichiarando la sua repulsione verso il quadro, ma poi ammettendo che esso “esercita la spaventosa attrazione dell'abisso e [...] rivela nell'autore una giustezza ed una robustezza quale è data a pochi di raggiungere”⁵³.

Ma il precario equilibrio fra le due tendenze critiche durerà poco, e la frattura, di nuovo nettissima, emergerà in modo clamoroso in occasione

50 Al suo primo apparire il dipinto, stranamente, passò quasi inosservato, ed invece sollecitò reazioni molto vivaci quando venne presentato all'esposizione universale di Vienna nel 1873 e poi alla Promotrice fiorentina del 1874, sulle quali vedi L. Lombardi, *Nel segno di Courbet e di Degas: l'Alzaia e la Sala delle agitate nuovi traguardi del realismo europeo*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009-31 gennaio 2010), a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi, E. Spalletti, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 113-114.

51 L. Delâtre, *Esposizione della Società Promotrice*, “La Nazione”, 16 ottobre 1864.

52 P. d' Ambra, *Della società d'Incoraggiamento delle Belle Arti e della sua Esposizione Solenne dell'anno 1869*, *ivi*, 28 gennaio 1870.

53 G. Giacosa, *La Società Promotrice di Torino*, “L'Arte in Italia”, 1, 8. E' noto l'apprezzamento del dipinto da parte di Degas, testimoniato da una celebre lettera di Marcellin Desboutin.

dell'Esposizione Nazionale napoletana del 1877, quando vennero esposte le "scandalose" sculture "veriste" di Amendola, di Barbella e di D'orsi, spesso accusate senza mezzi termini di "brutalità", ma non da Giovanni Dupré che, onestamente, riconobbe in quelle opere "la potenza, l'audacia, l'errore, come anche l'inizio salutare e fecondo", anche se poi auspicava che quelle qualità fossero in futuro sorrette "dal sentimento del bello"⁵⁴.

54 G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze, Le Monnier, 1882, pp. 440-448.



fig. 2. Carlo Ademollo, *La fucilazione di Ugo Bassi*.
Firenze, Biblioteca e Archivio del Risorgimento.



fig. 3. Raffaello Sorbi, *Corso Donati che rapisce la sorella
Piccarda dal convento di Santa Chiara*. Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.



fig. 4. Jane Benham Hay,
La Processione fiorentina del carnevale 1497. Cambridge (UK), Homerton College.



fig. 5. Giovanni Fattori, *Le macchiaiole*. Collezione privata.



fig. 6. Giovanni Boldini, *L'amatore delle belle arti*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

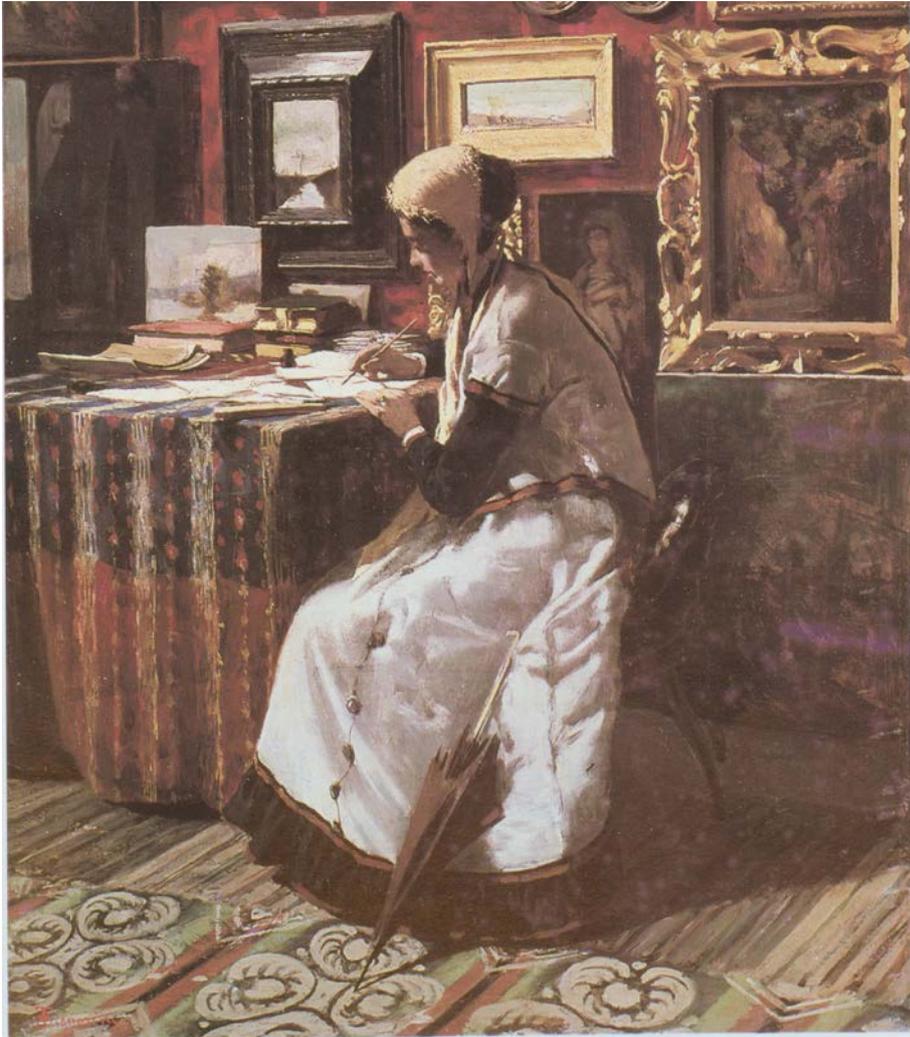


fig. 7. Telemaco Signorini, *Non potendo aspettare*. Milano, Gallerie d'Italia.



fig. 8. Luigi Mussini,
San Crescenzo rende la vista a una cieca mentre è condotto al martirio. Siena, cattedrale.



fig. 9. Amos Cassioli, *Lorenzo de' Medici
che mostra a Galeazzo Sforza le proprie collezioni*. Siena, Collezione Chigi Saracini.



fig. 10. Egisto Ferroni, *Le trecciaiole*. Collezione privata.

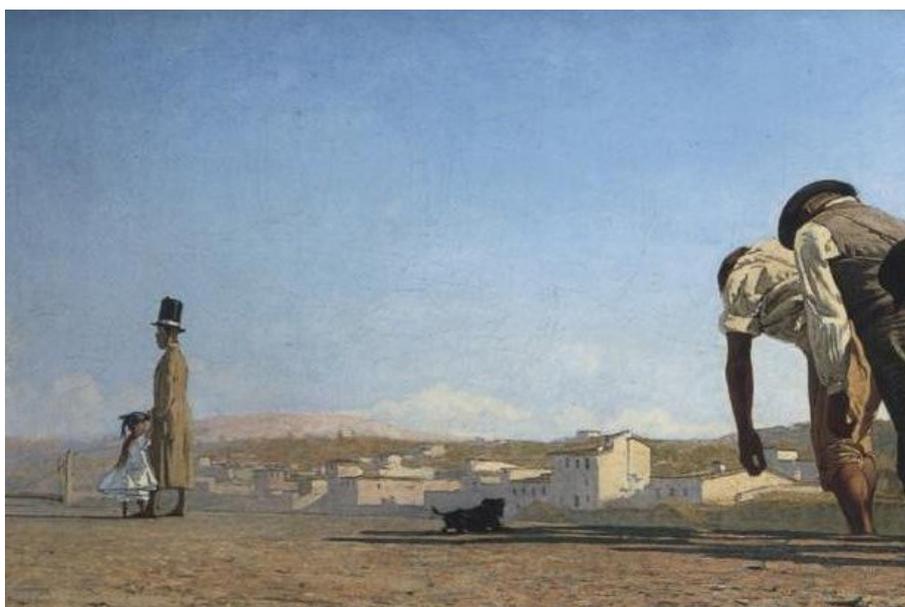


fig. 11. Telemaco Signorini, *L'alzaia*, particolare. Collezione privata.



fig. 1. Giovanni Fattori, *San Giovanni Gualberto*, copia dall'Angelico (verso).
Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.

Pittori in Accademia: Pollastrini, Ciseri, Fattori

È ormai appurato che lo studio condotto da Fattori, in numerosi disegni databili dalla metà degli anni Cinquanta, su artisti del Quattrocento toscano come Filippino Lippi, Ghirlandaio, Angelico, non fu episodio sporadico nella sua formazione. Dal gruppo di astanti della cappella Sassetti alle teste di Filippino al Carmine, dal *San Giovanni Gualberto* della Pala di Santa Trinita (fig. 1), che compare sul verso di un foglio poi riutilizzato per il gruppo centrale della *Maria Stuarda*, fino al *Taccuino livornese*, dove accademie di nudi virili, accostabili a quelle eseguite da Sernesi dal 1856, si alternano a figure osservate in Santa Croce (fig. 2) dagli affreschi di Giotto, Bernardo Daddi (fig. 3), Maso di Banco, il riferimento di Fattori ai Primitivi assume i caratteri di un'indagine sul linguaggio espressivo orientata in una prima fase verso il formalismo purista, e poi, sempre più consapevolmente, verso una modulazione sbalzata e sintetica della forma, alla ricerca di "frasi figurative concise e lampanti"¹. Sebbene in quegli anni egli avesse già concluso i suoi studi, i rapporti di amicizia con il livornese Enrico Pollastrini, nominato Maestro di Disegno all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1853 al posto di Tommaso Gazzarrini², continuavano a legarlo all'istituzione. Ne è testimonianza un'opera come *Elisabetta regina d'Inghilterra consegna al Cardinale Arcivescovo il giovinetto Duca di York*, compiuta da Fattori intorno al 1855, nella quale la vicinanza a Pollastrini si traduce in adesione allo "stile eloquente per via formale"³ adottato dal più anziano artista a partire dalle opere del sesto decennio. Un'influenza durevole, se qualcosa della bellezza astratta e luminosa che pervade la fanciulla abbandonata nell'abbraccio, sul fondo del *Nello alla tomba della Pia* (fig. 4) di Pollastrini, sembra ritornare nella costruzione delle *Tre figure femminili in costume* (fig. 5), disegno preparatorio per la *Stuarda*⁴.

1 C. Del Bravo, *Milleottocentosessanta* (1975), in *Le risposte dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 283.

2 AABAFi, f. 42A (1853), ins. 42.

3 C. Sisi, *Percorso di Enrico Pollastrini*, in *Museo Civico Giovanni Fattori. L'Ottocento*, a cura di E. Spalletti, Pisa, Pacini, 1999, p. 52.

4 Un accostamento fra la *Stuarda* ed uno *Studio per gli esuli di Siena* di Pollastrini

L'interesse per i toscani del Quattrocento non riguarda solo Fattori; esso ricorre in altri due artisti molto differenti fra loro e tuttavia accomunati dall'essere stati allievi di Pollastrini all'Accademia: si tratta di Pietro Saltini, autore di *Due studi di teste* credute al tempo di Antonio del Pollaiuolo⁵, oltre a copie da Beato Angelico, Ghirlandaio, Botticelli, Masaccio, e di Odoardo Borrani, del quale la Raccolta di Disegni dell'Accademia stessa conserva una copia dell'autoritratto di Botticelli dall'*Adorazione dei Magi*⁶ (fig. 6); foglio donato da Emilio Cecchi⁷ insieme ad un oggi disperso Sernesi. Trovare il nome di Borrani in una lista di allievi di Pollastrini stilata nel 1871⁸ (fig. 7), è solo ulteriore conferma dei complessi legami di continuità esistenti fra gli ambienti accademici e quelli cosiddetti dell'avanguardia legata al Caffè Michelangelo.

Il primo atto dell'insegnamento di Pollastrini dopo la nomina era consistito nel dotare la scuola di disegno di copie da Masaccio al Carmine, e da Ghirlandaio in Santa Trinita e in Santa Maria Novella, espressamente commissionate a Giuseppe Marrubini e Angelo Tricca⁹. Formatosi

si trova in *La giovinezza di Fattori*, catalogo della mostra (Livorno, Cisternino del Poccianti, ottobre-dicembre 1980), a cura di V. e D. Durbé, Roma, De Luca, 1980, p. 353.

5 C. Sisi, *Pietro Saltini (Firenze 1839-1908). Due studi di teste*, scheda dell'opera in *Ottocento e Novecento. Acquisizioni 1974-1989*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 1 giugno - 30 settembre 1989), a cura di E. Spalletti, C. Sisi, Firenze, Centro Di, 1989, p. 128.

6 A. Gallo Martucci, *La collezione di disegni voluta da Felice Carena 1935-1945*, Firenze, Accademia di Belle Arti, 2009, p. 68.

7 E. Cecchi, *I "Macchiaioli" e il '400 toscano*, "Vita Artistica", Roma, I, 1926, n. 7, luglio, pp. 91-93.

8 AABAFi, f. 60 (1871), ins. 74: "[...]. Sotto la sua Direzione dal giorno del Decreto di Nomina ebbe Giovanni Costa, Odoardo Borrani, Giuseppe Ciaranfi, Filippo Leonardi, Francesco Vineia, Luigi Scaffai, Pietro Saltini, Francesco Gioli. Furono pure allievi di detto Professore precedentemente al detto Decreto (e ciò si nota al di lui onore) i Professori Stefano Ussi, Giuseppe Bellucci, Luigi Norfini, Alessandro Lanfredini, Luigi Bechi, Zanobi Canovai".

9 AABAFi, f. 43B (1854), ins. 90: "Desiderando di corredare sempre più di originali la Scuola di Disegno nell'Istituto e Regia Accademia di Belle Arti, alla mia direzione affidata, sarei determinato di commettere agli artisti sig. Marrubini e Tricca, che a mie spese copiassero dagli affreschi di famosi Maestri Fiorentini esistenti in diverse chiese di questa città, cioè nel Carmine dalle pitture di Masaccio n. 4 teste dalla parete destra e 8 dalla sinistra. In S. Trinita dalle pitture di Ghirlandaio 10 teste dalla parete in faccia e 4 dalla destra, e molte altre nel coro di Santa Maria Novella".

a sua volta alla scuola del Bezzuoli, dopo averne condiviso la “visione moderatamente ‘realista’”¹⁰ di stampo romantico, accesa di risalti cromatici neo-seicenteschi, Pollastrini si era volto, nel corso del sesto decennio, ed in parallelo con quanto avveniva nella Siena di Luigi Mussini e dei suoi allievi Amos Cassioli e Angelo Visconti, verso un purismo di ascendenza francese nel quale i maestri quattrocenteschi erano interpretati come tramite formale per emendare e dunque elevare l'imperfetta natura. Nel percorso che conduce dal *Nello alla tomba della Pia*, dove la luminosità diffusa convive ancora, da un lato con lo sfogo di disperazione romantica dimostrato da Nello, dall'altro con il crudo naturale del cadavere di Pia, passando per i caratteri ingresiani dell'*Immacolata Concezione*, fino a giungere all'*Elemosina di San Lorenzo* (fig. 8), apice di un formalismo capace di assorbire ed incorporare ogni emozione nell'assoluto dello stile, Pollastrini si rivela perfettamente aggiornato sul moderno linguaggio internazionale dell'arte sacra¹¹.

Il *San Lorenzo* è una delle prime opere dell'artista in cui si fa diretto riferimento nei documenti alla sua realizzazione in uno studio all'interno dell'Accademia di Belle Arti; anzi, i ritardi nella conduzione della grande tela sono messi proprio in rapporto con la difficoltà di vedersi assegnato, all'interno dell'istituto già allora gravato da notevoli ristrettezze di spazi, uno studio adatto “per farci quel quadro che per la sua altezza di bracci 6 e 1½ è necessario sia molto sfogato, onde poter avere una luce che venga dall'alto per illuminare i modelli come si conviene all'argomento che si rappresenta nelle Catacombe”¹². Si tratta del primo riferimento allo studio (figg. 9 e 10) situato al secondo piano di via della Sapienza n. 3 (oggi via Cesare Battisti) che Pollastrini occuperà dal 1858 fino al 1876, anno della sua morte, e che passerà in seguito a Fattori¹³. Sarà in questa

10 *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 19 giugno-26 settembre 1971), a cura di C. Del Bravo, Firenze, Leo S. Olschki, 1971, pp. 59-61, n. 37.

11 Per una lettura di Pollastrini, cfr., *Disegni italiani del XIX secolo* cit., pp. 59-61; C. Sisi, *Percorso di Enrico Pollastrini* cit., pp. 49-58; C. Sisi, *Un quadro per il Granduca*, in *Un quadro per il Granduca. Enrico Pollastrini e l'inondazione del Serchio*, Firenze, Polistampa, 2002, pp. 5-11.

12 Lettera di Enrico Pollastrini al cognato, datata “Firenze a dì 22 aprile 1859”, pubblicata in A. Mannucci, *Tra quadri e carte di Enrico Pollastrini. Per la storia di un quadro*, “Liburni Civitas”, Livorno, XIII, fasc. IV-V-VI, 1940, p. 204.

13 Lettera di Giovanni Fattori a Emilio De Fabris, datata “18 ottobre 1876”, pubblicata in A. Torresi, *Giovanni Fattori e l'Accademia di Belle Arti di Firenze*.

soffitta, ricordata da Renato Fucini calda come una cella dei piombi di Venezia l'estate e gelida l'inverno¹⁴, che Fattori eseguirà *La Battaglia di Custoza*, calata a pianterreno solo attraverso una lunga feritoia praticata nel pavimento¹⁵ (fig. 11) non prima di aver ricevuto la visita del re costretto a salire tutte quelle scale¹⁶. In attesa di avere sostituita la finestra, e dopo aver aspettato il ripristino dell'ambiente danneggiato nel '59 da un incendio scoppiato a causa "della balordaggine d'un inserviente"¹⁷, Pollastrini porterà avanti in quello studio, con grande lentezza, non solo il *San Lorenzo*, ma anche una *Battaglia di Legnano* poi presentata insieme agli *Esuli di Siena* all'Esposizione del 1861. Nell'opera, i "nessi evidenti con i cartoni di battaglie di Angiolo Visconti e Amos Cassioli, esposti nel 1859 al Concorso Ricasoli", insieme all'"evidenza dei contrasti cromatici" dipendenti dai francesi presenti a Roma come Paul Delaroche, e dalla pittura contrastata di Bernardo Celentano¹⁸, mi appaiono convivere con un insospettabile omaggio al Fattori della Magenta, forse mediato dai disegni, come emerge dal confronto fra l'abbandono del soldato riverso a terra (fig. 12), che chiude in primo piano a sinistra la composizione di Fattori, e quello in simile posa di Pollastrini (fig. 13). Testimonianza ulteriore, oltre che della frequentazione da parte di Fattori dei luoghi nei quali avrebbe dovuto fisicamente realizzare il grande quadro¹⁹, anche dell'imponderabile legame

Documenti inediti (1847-1908), Ferrara, Liberty House, 1997, p. 21. Sullo studio di Pollastrini vedi anche: M. d'Amato, *Repertorio di studi e abitazioni di artisti nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, Liberty House, 1997, pp. 81-82, dove è erroneamente riportata la data 1869 relativa all'ampliamento realizzato invece nel 1868: ABAFi, f. 57 (1868), ins. 75.

- 14 R. Fucini, *Gianni Fattori*, in *Acqua passata. Storielle e aneddoti della mia vita*, ora in *Tutti gli scritti*, a cura di P. Bargellini, Milano, Trevisini, 1963, pp. 632-633.
- 15 Il ritrovamento della lunga feritoia, avvenuto durante i lavori di restauro eseguiti negli anni Settanta mi è stato comunicato dall'allora direttore prof. Domenico Viggiano.
- 16 M. Gioli Bartolommei, *Note biografiche*, in M. Tinti, *Giovanni Fattori*, Roma-Milano, SEAI (Società Editrice d'Arte Illustrata), 1926, p. 43.
- 17 Lettera di Enrico Pollastrini alla vedova di Lorenzo Palma, datata "Firenze a dì 1 Dic.bre 1859", pubblicata in A. Mannucci, *Tra quadri e carte cit.*, p. 204.
- 18 C. Sisi, *Percorso di Enrico Pollastrini cit.*, p. 54.
- 19 Cfr. *Disposizioni per la Distribuzione degli studi ai pittori. Comunicazione del 1 maggio 1861*, Archivio di Stato, Firenze, pubblicata in *Fattori da Magenta a Montebello*, catalogo della mostra (Livorno, Cisternino del Poccianti, dicembre 1983 - gennaio 1984), a cura di C. Bonagura, L. Dinelli, R. Bernardini, Roma, De Luca 1983, p. 189: "[...] 6) Al pittore Fattori la SV. troverà all'Accademia di Belle Arti o altrove un

che sul filo dell'indagine sembra mantenersi fra i due artisti: intendendo con ciò la tensione a trasformare in analogie plastiche del vero tutte le figure, che Fattori mette in atto nella *Magenta*, sottraendo l'immagine alla propaganda da quadro del Risorgimento²⁰, e che Pollastrini, da purista, sembra prontamente registrare. Un tale carattere fondante del formalismo poteva infatti esprimersi indifferentemente in soggetti contemporanei o storici, come dimostra la "silente concentrazione plastica"²¹ raggiunta da Stefano Ussi nella redazione finale della *Cacciata del Duca di Atene*, opera ammirata anche da Fattori, e che non a caso, nel 1860, sarebbe stata salutata da Ciseri e Pollastrini con entusiasmo tale da suscitare la proposta della nomina di Ussi a professore accademico in deroga al regolamento e come esclusivo attestato di stima per l'esecuzione del quadro²². Accoglienza ben differente da quella riservata alcuni anni dopo da Telemaco Signorini sul "Gazzettino delle arti del Disegno" al *Simon Memmi che per incarico del Petrarca sta dipingendo il ritratto di Laura*, presentato da Pietro Saltini nel '66, e criticato proprio con l'obiettivo di colpire l'educazione accademica impartita da Pollastrini e Ussi²³.

Che l'atteggiamento di Pollastrini non fosse di rigido purismo sistematico pur nel riferimento privilegiato al Quattrocento, ma si aprisse al naturalismo in modo analogo a quanto avvenuto nella complessa composizione del *Martirio dei Maccabei*, compiuto da Antonio Ciseri nel 1863, lo si può adeguatamente riscontrare nella pala *Le Anime Purganti* (fig. 14), conservata nella chiesa di Santa Chiara a Marciana Marina e oggi databile, sulla base di alcuni documenti, al 1864-65²⁴. La novità della tela, per la quale l'artista

locale adatto per finire di dipingervi il gran quadro che gli fu allogato dal Governo. Tale concessione speciale s'intenderà fatta a tempo e soltanto finché il quadro non sia finito. Se fra i locali del Governo non si trovasse nulla che soddisfacesse al Fattori, potrà pagarsi anche una discreta indennità di pigione per un locale di privata proprietà". In realtà il Fattori non fu dotato di alcuno studio come appare da documenti del Ministero della Pubblica Istruzione datati da Torino fra il 7 novembre e il 1 dicembre, cosicché l'esecuzione del quadro subì i noti ritardi (*Ivi*, p. 190).

20 *Disegni italiani del XIX secolo* cit., p. 23.

21 *Ivi*, p. 22.

22 AABAFi, f. 49 B (1860), ins. 85.

23 C. Sisi, *Pietro Saltini* cit., p. 129.

24 Biblioteca Labronica F.D. Guerrazzi, Livorno, Fondo Enrico Pollastrini, *Lettere documenti diversi riguardanti Enrico Pollastrini direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, fasc. 5 (Lettere relative all'esecuzione del quadro per Portoferraio rappresentante *Le Anime Purganti*). Il fascicolo contiene 4 lettere, datate fra il 5 e

aveva ricevuto completa libertà di esecuzione²⁵, è in gran parte condensata nella mezza figura del giovinetto che l'angelo aiuta a sollevarsi verso il cielo (fig. 15). In essa, la delicatezza fragile del torso nudo non idealizzato, ma affettuosamente indagato nelle particolarità individuali e quasi accarezzato da una luce che spiove dall'alto, introduce una nota emotiva culminante nel nodo formato dalle mani, quasi traduzione in immagine di quegli ideali di *élévation*²⁶ che la critica del tempo riconosceva all'arte di Giovanni Duprè, "capace di accordare lo studio del naturale 'con quell'elevatezza dell'idea che si giova della verità esteriore per mettere in luce soltanto gli intimi commovimenti dell'animo"²⁷. Così, le particolarità che appartengono al mondo sfumano al contatto con l'abbaglio bianco della veste dell'angelo, vera e propria cerniera, con le sue ali spiegate, fra la terra e il cielo, dove una Madonna ingresiana, chiusa nella sua bellezza distante, tiene tuttavia sulle ginocchia un Gesù Bambino benedicente e partecipa della scena. All'altro estremo, quello delle ombre e della frammentarietà delle forme, stanno le anime del Purgatorio non ancora pronte all'ascesa; qui l'aspetto

l'11 luglio 1864, relative alla commissione del quadro, offerto da Enzo Marassi di Livorno all'Arciprete di Marciana Marina, alle sue misure (braccia 3.10 di altezza e braccia 2.18 di larghezza), ed alla collocazione nell'ultimo altare a destra, costruito nell'occasione, della chiesa di Santa Chiara dove ancora oggi si trova. Indicazioni sulla data di esecuzione dell'opera si trovano anche in: V. Meini, *L'Italia all'Esposizione Universale del 1867. Rassegna critica, descrittiva, illustrata*, Firenze, Le Monnier, 1867, p. 202: "Due o tre anni fa il prof. Pollastrini dipinse per la Chiesa dell'Isola di Marciana un quadro: *Le Anime del Purgatorio*. Ora lavora attorno ad una *Sacra famiglia* per Spoleto".

25 Biblioteca Labronica F.D. Guerrazzi, Livorno, Fondo Enrico Pollastrini, *Lettere documenti diversi riguardanti Enrico Pollastrini direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze*, fasc. 5: lettera di Giacomo Massai ai signori Anselmo (?) Marassi e Giuseppe Marassi a Livorno, datata "Marciana Marina, 10 luglio 1864": "Il soggetto principale del Quadro dovrebbe essere delle Anime Purganti. Se gli altri soggetti che sono accessori non occorressino, noi lasciamo in piena libertà l'Artista di toglierli anche tutti, se così piace. Dirò anzi di più, che se credesse che il soggetto principale dovesse divenire accessorio senza suono del Quadro medesimo, noi siamo indifferenti. In una parola noi ci rimettiamo in tutto al Sig. Pollastrini". Il mittente della lettera è fratello dell'Arciprete di Marciana.

26 E. Spalletti, *Il secondo ventennio di attività di Giovanni Duprè (1858-1882)*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 1974, serie III, vol. IV, 2, p. 574.

27 P. E. Selvatico, *Di un monumento sepolcrale scolpito dal cav. Giovanni Duprè*, "La Nazione", VI, n. 225, 10 agosto 1864, riportato in E. Spalletti, *Il secondo ventennio di attività di Giovanni Duprè* cit., pp. 573-574.

ritrattistico è più forte, insieme ai tagli abrupti che mi paiono ispirarsi, fin nello sguardo torbido della donna in primo piano e nella stempiatura dell'uomo (fig. 16), alle tarsie quattrocentesche del Duomo di Siena, in particolare alle figure sotto il cartiglio della *Sibilla Phrigia* (fig. 17), quasi una risposta polemica, in stile Pollastrini, al non amato Mussini.

Ancora uno squarcio della vita dell'Accademia di questi anni, che ha a protagonisti insegnanti e allievi, è quello riportato nelle *Memorie* di Michele Marcucci (fig. 18), diplomato all'Accademia di Belle Arti di Lucca e vincitore di una borsa di studio per svolgere il perfezionamento triennale a Firenze sotto la guida di Pollastrini, artista indicato dai maestri lucchesi²⁸. È il maggio del '66 quando Marcucci bussa alla porta dello studio di via della Sapienza²⁹ che Pollastrini già aveva definito in una lettera a Nicolao Guinigi³⁰, presidente dell'Accademia lucchese, piccolo e frequentato da molti studenti dunque privo di un posto adatto per accogliere anche il Marcucci. Senza contare poi che “il perfezionamento nell'arte – scrive l'artista nella medesima lettera con non celata polemica – lo apprendono i giovani negli studi dei Professori che essi si prescelgono a Maestri”³¹. Il rapporto fra i due appare subito difficile; Pollastrini non ritenendosi soddisfatto della preparazione del Marcucci quale emergeva dai disegni presentati, segno “di una scuola vecchia che ora non andava più”³², richiedeva al giovane un'applicazione supplementare che rifacesse il percorso dalla copia dei gessi a quella degli affreschi quattrocenteschi di Masaccio e Angelico; esercitazioni da svolgersi tutte, naturalmente, al

28 A. Nannini, *Michele Marcucci a Firenze durante gli anni di perfezionamento (1866-1875)*, “LUK”, 17, gennaio-dicembre 2011, p. 69. Per un approfondito profilo dell'artista: S. Bietoletti, A. D'Aniello, A. Nannini, *L'umiltà e l'orgoglio. Michele Marcucci pittore (1845-1926)*, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti, 2011.

29 A Roberto Giovannelli si deve il ritrovamento delle *Memorie della mia fanciullezza per i miei carissimi figlioli, 1845-1875*, di Michele Marcucci, manoscritto autobiografico conservato dagli eredi Marcucci a Viareggio. Sulla vicenda dell'arrivo del giovane allo studio di Pollastrini, vedi: R. Giovannelli, *Il nudo in scena. Due passi con Pietro Benvenuti nella fiorentina Accademia di Belle Arti*, Firenze, Polistampa, 2008, pp. 145-146.

30 Lettera di Enrico Pollastrini a Nicolao Guinigi, datata “9 aprile 1866”, parzialmente riportata in A. Nannini, *Michele Marcucci a Firenze* cit., p. 70.

31 *Ibidem*.

32 Il passo dalle *Memorie* di Marcucci (cap. II, c. 18) è riportato in: A. Nannini, “*Soli Dei Gloria*”. *Michele Marcucci uomo di fede e pittore fedele*, in S. Bietoletti, A. D'Aniello, A. Nannini, *L'umiltà e l'orgoglio* cit., p. 26.

di fuori dello studio e dunque lontane da un rapporto quotidiano con il maestro. Marcucci, per parte sua, sentendosi retrocesso e scoraggiato da un simile atteggiamento, maturava scontento e desiderio di cambiamento³³; sentimenti che lo porteranno dopo alcuni mesi a lasciare la scuola del Pollastrini per quella di Antonio Ciseri.

Dal marzo 1860 Ciseri era stato nominato dal Governo della Toscana Professore per l'insegnamento Superiore della Pittura³⁴, ma già da molti anni aveva aperto una scuola privata in via delle Belle Donne che aveva continuato a mantenere e che sarebbe diventata lo studio frequentato da tutti i suoi allievi, compresi quelli dell'Accademia³⁵. In questo ambiente Marcucci avrà modo di incontrare non solo altri coetanei come Alcide Segoni e Niccolò Cannicci, ma intellettuali abituali frequentatori del Ciseri, fra i quali Guerrazzi³⁶ e Foresi, che apriranno nuovi orizzonti al giovane provinciale di modeste origini. Al tempo del suo arrivo nello studio di Ciseri, intorno alla metà di ottobre del '67, l'anno accademico non

33 Lettera di Michele Marcucci a Sebastiano Onestini, non datata, riportata in A. Nannini, *Michele Marcucci a Firenze* cit., p. 71: “[...] voglio almeno fargli conoscere quali studi mi ha proposto il Professor Pollastrini. E dunque appena che mi mi presentai da lui mi parve che restasse quasi confuso e che non pensasse nemmeno che dovevo venire, onde incominciò a dire che aveva lo studio piccolo, e che ora non mi poteva accettare, e che aspettassi un po’ di tempo tanto che qualche scolare se ne andasse, ed allora disse che io avrei occupato il suo posto. [...] che avevo fatto malissimo a occuparmi poco dello studio dei gessi e dopo un lungo discorso contro coloro che non apprezzano questo studio mi disse che sarebbe riprincipiassi a fare qualche statua. [...]. Non creda però che io spenda tutto il mio tempo in disegnare i gessi, ma vado ancora a disegnare come mi disse le teste di Masaccio nel Carmine. [...] Concludo che il Pollastrini è un artista di molto merito ma non mi piace il suo insegnamento; e me poverino mi ha piantato nell’Accademia a disegnare i gessi e non ho nemmeno il bene di vedere il suo studio come fanno i giovani che sono sotto di lui e così invece di fare un passo avanti ne facevo uno indietro”.

34 AABAFi, f. 49B (1860), ins. 98. Dal 1852 era stato creato Accademico Professore di Prima Classe: AABAFi, f. 41B (1852), ins. 130.

35 Nel 1861 gli è pagato un indennizzo delle spese per il quadro *La strage dei Maccabei* destinato alla chiesa di Santa Felicita (AABAFi, f. 50A (1861), ins. 48). A partire dal 1861 gli viene pagata anche l’indennità di studio annuale di £ 590: AABAFi, f. 50A (1861), ins. 50.

36 Sui rapporti fra Guerrazzi e Marcucci: S. Bietoletti, *Michele Marcucci pittore “fecondo pieno d’anima e di talento” di rappresentazioni sacre*, in S. Bietoletti, A. D’Aniello, A. Nannini, *L’umiltà e l’orgoglio* cit., p. 83.

era ancora incominciato: “i giovani della sua scuola – ricorda Marcucci nelle *Memorie* – erano quasi tutti in vacanza ma mi fece salire nella stanza delle lezioni e mi assegnò alcune estremità in gesso perché le disegnassi finché non fossero ritornati tutti gli altri suoi alunni per incominciare lo studio del disegno dal vero”³⁷. Ciseri stava lavorando allora al *Trasporto di Cristo al sepolcro* per il Convento della Madonna del Sasso a Locarno, visto da Marcucci allo stadio di grande abbozzo (fig. 19). Si trattava forse di quella prima versione, nella quale, rispetto alla redazione finale, spiccano soprattutto le “oltranzze realistiche”³⁸ nella figura della Madonna (fig. 20), presenti anche in alcuni disegni, ed aspramente criticate da Mussini nel ’69³⁹, quando il dipinto fu esposto una prima volta al pubblico nello studio. Il metodo analitico adottato dal Ciseri nei disegni dal modello vivente, “inteso come complemento agli insegnamenti dell’Accademia e non come ‘riforma rivoluzionaria’ dei canoni della rappresentazione figurativa”⁴⁰, comunque attento, in accordo con il positivismo dell’epoca, a rendere la storia sacra con i caratteri della “cosa viva”, traducendola nella “moderna rivelazione di un mistero laico”⁴¹, non mi appare sul piano delle intenzioni in opposizione a quanto, sia pure con minore respiro, andava facendo Pollastrini. L’artista livornese era occupato in quegli stessi anni in due commissioni di soggetto assai differente: il *Vittorio Emanuele II a cavallo*

37 Questo passo delle *Memorie* di Marcucci si legge in R. Giovannelli, *Il nudo in scena* cit., p. 147.

38 C. Sisi, *Il Trasporto per la Madonna del Sasso*, in *Omaggio ad Antonio Ciseri (1821-1891)*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti, 28 settembre-31 dicembre 1991), a cura di E. Spalletti, C. Sisi, Firenze, Centro Di, 1991, p. 76.

39 E. Spalletti, *Per Antonio Ciseri: un regesto antologico di documenti dall’archivio dell’artista*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, 1975, serie III, vol. V, 2, n. 573.

40 S. Bietoletti, *Michele Marcucci pittore “fecondo pieno d’anima e di talento”* cit., p. 81; il giudizio è parzialmente in G. Rosadi, *La vita e l’opera di Antonio Ciseri*, Firenze, Fratelli Alinari Editori, 1916, p. 162.

41 C. Sisi, *Il Trasporto per la Madonna del Sasso* cit., pp. 74-76. A supporto di una lettura dell’opera in chiave positivista, lo studioso rileva opportunamente che Pier d’Ambra, autore di un articolo su “La Nazione”, pubblicato il 6 maggio 1869 e dedicato al *Gesù portato al sepolcro. Dipinto di Antonio Ciseri*, fa precedere il proprio commento non dal passo evangelico relativo, come sarebbe stato logico aspettarsi, bensì da un lungo brano della *Vie de Jésus* di Renan. Ora, può essere utile ricordare che Pier d’Ambra, era *nom de plume* per Camillo Jacopo Cavallucci, già Ispettore delle Scuole in questa Accademia e poi professore di Letteratura applicata alle Belle arti.

ordinato dal Municipio di Livorno, e la *Sacra Famiglia* per il Santuario della Madonna della Stella a Montefalco. Per il Vittorio Emanuele, che richiama il Cassioli degli affreschi del Palazzo Pubblico di Siena⁴², i documenti raccontano di un percorso progettuale lento e complesso, guidato dal desiderio di basarsi “sui principi del vero e del possibile”⁴³, al punto da contravvenire alle indicazioni della committenza che avrebbe desiderato un cavallo bianco e in movimento, mentre Pollastrini si risolse alla fine per un cavallo “di color bajo e fermo”⁴⁴, e probabilmente un re più avvenente, ma che l’artista, pur non potendolo avere a modello, non riuscì ad esimersi dal rappresentare “tanto ingrassato”, come in effetti era, sia pure con tutte le decorazioni in vista⁴⁵. In modo analogo, nella *Sacra Famiglia* (fig. 21) per la Madonna della Stella, egli cerca attitudini vive e verosimili per costruire il rapporto di relazione fra Gesù Bambino e il piccolo San Giovanni, risolvendolo con le movenze di un gioco infantile insieme denso di significati; mentre la “luce definitoria” che Ciseri stesso andava usando nella versione finale del suo *Trasporto* sembra trapassare anche nella scena ideata da Pollastrini costringendo nell’ombra insieme fisica e simbolica del portico il San Giuseppe e cesellando nitidi gli elementi naturali delle foglie di vite, del giglio e delle rose con effetti non dissimili da quelli di certi *néogreques* francesi come il Gérôme di *Souvenir d’Italie* (fig. 22). Nel dicembre del ’69, il quadro ormai finito sarà ammirato da Ciseri nello studio dell’artista⁴⁶.

Che all’interno dell’Accademia, soprattutto pittori come Ciseri, Pollastrini, Ussi, venissero modulando la propria ricerca aggiornandola sul rapporto fra tradizione del bello naturale emendato ed esiti del metodo d’indagine positivista, già anticipato dal Dupré nei disegni dell’*Abele*, lo dimostra anche un episodio significativo avvenuto nel giugno del ’67 durante la breve presidenza di Pollastrini⁴⁷: si tratta del controverso

42 C. Sisi, *Percorso di Enrico Pollastrini* cit., p. 54.

43 L’affermazione di Pollastrini è riportata in M.P. Winspeare, *Enrico Pollastrini. Vittorio Emanuele II a cavallo (1865-1868)*, scheda del bozzetto dell’opera in *Museo Civico Giovanni Fattori* cit., p. 262.

44 Lettera di Enrico Pollastrini all’amico Enrico Chiellini, datata “27 febbraio 1868”, riportata in M.P. Winspeare, *Enrico Pollastrini. Vittorio Emanuele II a cavallo (1865-1868)*, scheda dell’opera in *Museo Civico Giovanni Fattori* cit., p. 263.

45 *Ibidem*.

46 E. Spalletti, *Per Antonio Ciseri* cit., n. 643.

47 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 21. A causa di una malattia del Presidente Niccolò Antinori, Pollastrini è nominato Presidente supplente per i mesi di giugno, luglio,

giudizio sul Saggio di Studio di Pensionato presentato da Adriano Cecioni con l'opera *Il Suicida*⁴⁸ (fig. 23); una statua che, come ricorda Diego Martelli, mentre “a Napoli piacque moltissimo, a Firenze dette luogo a calorose polemiche”⁴⁹. “Giovane, non bello, il suicida guarda un coltello meditando di piantarselo nel cuore, e per quanto un uomo, veduto con un coltello in mano, possa sembrare anche meditabondo di una vendetta, pure la attitudine della statua di Cecioni è tale che il dubbio non esiste, quell'individuo vibrerà l'arma su se stesso, è un vero suicida; e questo pregio innegabile si deve tutto alla ricerca sottile del carattere, che Cecioni cercava sempre, nelle opere sue”⁵⁰. Il soggetto scelto, benché d'ispirazione leopardiana⁵¹, era davvero scomodo con la sua sfida alla morale comune, tale da far gridare all'apologia di reato l'articolista del “Popolo d'Italia” ancora prima che la statua arrivasse a Firenze⁵². Ma l'esecuzione stilistica non era meno provocatoria perché l'estrazione sociale del modello usato – “un uomo dall'aspetto e di forme piuttosto volgari”, preso dai “bassi” di Napoli⁵³ – lo scultore si era guardato bene dall'emendarla. Infine, quel camice ampio, evocatore di chiuse intimità contraddette poi da un'azione che si svolge con tutta evidenza all'esterno, innalzava quasi a sorpresa l'immagine sul piano dell'allegoria morale⁵⁴, sottraendola alla quotidianità, e finendo così per scontentare anche Signorini, il quale, pur riconoscendo all'opera un posto “nel progresso dell'arte moderna”, ne denunciava l'incoerenza “relativamente alla rappresentazione reale del soggetto”⁵⁵.

agosto. Sarà nuovamente nominato nel '72, dopo le dimissioni di Antinori e terrà la nomina fino al 1874, anno delle sue dimissioni determinate dalla contrarietà al nuovo statuto.

- 48 Su questo argoimento: A. Salvatici, “*Il Suicida*” di Adriano Cecioni, “Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato al Tedesco”, LXXIII, 2000, n. 67, pp. 113-125.
- 49 D. Martelli, *L'opera di Adriano Cecioni*, in A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Firenze, Tipografia Domenicana, 1905, p. 46.
- 50 *Ibidem*.
- 51 L. Biagi, *L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, Firenze, Le Monnier, 1941, p. 66.
- 52 *Il Suicida, statua di Adriano Cecioni*, “Il Popolo d'Italia”, Napoli, 12 maggio 1867, VIII, n. 29; riportato in A. Salvatici, “*Il Suicida*” di Adriano Cecioni cit., p. 116.
- 53 *Ibidem*.
- 54 “Moralmente vera” la definirà ancora Luigi Biagi in *L'Accademia di Belle Arti* cit., p. 65, sostenendo la tesi di Camillo Boito, vedi: C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi*, Roma-Torino-Firenze, 1877, pp. 188-191, riportata anche in A. Salvatici, “*Il Suicida*” di Adriano Cecioni cit., p. 119.
- 55 T. Signorini, *Il Suicida. Statua dello scultore Adriano Cecioni e i quadri dei ss. Saltini*

Le carte d'archivio testimoniano, nell'iter di giudizio che avrebbe dovuto decidere sull'opportunità della traduzione in marmo dell'opera, tutte le difficoltà annunciate. In una prima riunione del 15 giugno, indetta dal presidente pro-tempore Pollastrini per dare il voto ragionato sull'opera esposta dal 7 giugno in Accademia, non è raggiunto il numero legale e la seduta è rimandata al 22⁵⁶. Intervengono in quell'occasione Aristodemo Costoli, Giovanni Dupré, Ulisse Cambi, Emilio Santarelli, Vincenzo Consani. Pio Fedi, impossibilitato ad esser presente, ha fatto pervenire per lettera il proprio giudizio che, dopo breve discussione, si decide di considerare valido per non far mancare una seconda volta il numero legale; le funzioni di segretario sono svolte da Cammillo Jacopo Cavallucci. Incomincia un serrato dibattito nel quale, si legge sul verbale, "i pareri dei professori si mostrano opposti per modo di non poter stabilire una conciliazione, in quantoché le opinioni del signor Santarelli e Cambi sono sfavorevoli all'opera, quelle dei professori Dupré e Costoli sono favorevoli, ed il professor Consani stima che la statua debba eseguirsi con che sieno consigliate all'artista alcune modificazioni talmente sostanziali che porterebbero una sensibile alterazione nelle parti e nell'insieme dell'opera"⁵⁷. La situazione appare dunque così sfavorevole che alla fine, la trasformazione in voto a favore del giudizio estremamente dubbio di Consani, suona come un significativo sforzo. È infatti in questo modo che faticosamente può esser raggiunto quel pareggio di tre a tre che consente almeno di spostare sul ministro l'onere del verdetto che tuttavia sarà negativo⁵⁸. Principale regista del tentativo di salvataggio fu probabilmente Jacopo Cavallucci che sulla "Nazione" aveva difesa la libertà dell'artista nello scegliere il soggetto anche "a costo di dispiacere alla mediocrità che rigetta tutto quanto si fa un'arte fuori da quel circolo stabilito dalla consuetudine"⁵⁹. Ma anche Pollastrini non dovette opporsi se il 14 agosto ricevette in qualità di Presidente una lettera amareggiata da Santarelli che si rifiutava a far parte del numero dei Professori Residenti con la motivazione di essere ormai "invecchiato

e Andreotti, "Gazzettino delle arti del disegno", n. 20, 1 giugno 1867, p. 154, riportato in A. Salvatici, "Il Suicida" di Adriano Cecioni cit., p. 119.

56 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 24.

57 *Ibidem*.

58 *Ibidem*.

59 Pier d'Ambra [C.J. Cavallucci], *Rassegna artistica dei mesi di maggio, giugno e luglio*, "La Nazione", 15 agosto 1867, riportato in A. Salvatici, "Il Suicida" di Adriano Cecioni cit., p. 121.

nell'esercizio della Scultura, educato in quest'arte ad una Scuola che lo rende incapace ad apprezzare quelle opere che ora si reputano belle"⁶⁰. Una convinzione opposta era invece quella manifestata da Dupré nella sua lettera di lode sul *Suicida* conservata agli atti: "la scelta del soggetto in prima giunta potrebbe parere cattiva qualora l'Artista avesse inteso di onorare il Suicida. Ma non è così! L'artista esprime un fatto, né si rende responsabile e molto meno lodatore del fatto stesso. Si fa Caino, Giuda, Saffo, Pier delle Vigne, ecc. e per questo si vuol forse lodare il fratricida il traditore i suicidi?"⁶¹. Un giudizio lucido, espresso in perfetta simmetria con la prolusione per l'anno accademico 1865-66, *La filosofia e il metodo storico*, pronunciata da Pasquale Villari dalla sua cattedra fiorentina e diventata manifesto del Positivismo italiano⁶². Per la traduzione in marmo del *Suicida* sarebbe partita una sottoscrizione pubblica che contava fra i partecipanti anche il nome di Stefano Ussi.

Intanto, Firenze capitale ospitava nei locali al secondo piano dell'Accademia di Belle Arti⁶³, sistemati per l'occasione con parati verdi a foderare divisioni e tramezzi, e tirati a lucido con la ripulitura di vetrate e finestre⁶⁴, l'esposizione del Primo Concorso Nazionale di Pittura, ordinato dal Governo nel '66 e realizzato nella primavera del '68 come tappa iniziale di un progetto di rivalutazione delle arti che prevedeva la riforma delle Accademie e poneva il tema della committenza pubblica come stimolo alla costituzione di un linguaggio nazionale⁶⁵. Non a caso il presidente

60 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 36.

61 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 24; parzialmente riportata in A. Salvatici, *Il "Suicida" di Adriano Cecioni* cit., p. 120.

62 A. Salvatici, *"Il Suicida" di Adriano Cecioni* cit., p. 118.

63 Minuta del Presidente Niccolò Antinori al Comando Generale del Genio Militare, datata "9 Aprile 1868": "La Presidenza della R. Accademia delle Arti del Disegno prega codesto R. Comando a voler abbozzare gli ordini opportuni perché dal dì 15 aprile a tutto 15 maggio prossimo in tutti i giorni, escluso il lunedì, dalle ore 12 meridiane alle 3 pomeridiane siano totalmente aperte n. 9 finestre del Secondo Piano dello stabile appartenente al Ministero della Guerra, già R.R. Scuderie; tali finestre sono quelle che cominciano dalla cantonata di Piazza San Marco e lungo via della Sapienza prospettano le sale ove in quei giorni avrà luogo la Esposizione Artistica; e ciò per ovviare ad inconvenienti di luce riflessa sui quadri ivi collocati.[...]", AABAFi, f. 57 (1868), ins. 43.

64 AABAFi, f. 57 (1868), ins. 43, *Nota delle spese fatte per l'Esposizione dei Quadri del Concorso di Pittura Istituito per Regio Decreto del 1 Luglio 1866*, c. 1, c. 6.

65 Sulle motivazioni, lo svolgimento ed i riflessi del concorso vedi l'approfondita analisi di S. Bietoletti, *Il concorso di pittura del maggio 1868 e le aspirazioni ad un'arte*

Niccolò Antinori, incaricato di trovare una sede idonea e occuparsi poi dell'allestimento insieme ad Aurelio Gotti, direttore delle Reali Gallerie, e Don Tommaso Corsini, presidente della Società Promotrice Fiorentina, aveva voluto la mostra all'interno dell'Accademia, intendendola come momento finale di un circuito iniziato con la risistemazione della galleria dei quadri moderni⁶⁶ provenienti dal Palazzo della Crocetta e in quell'occasione aperta al pubblico a costituire il "primo nucleo di una collezione nazionale d'arte contemporanea"⁶⁷. Con queste alte aspettative era stata selezionata una commissione ampia e autorevole, rappresentativa di varie tendenze estetiche, presieduta dal ministro Michele Coppino e formata nell'ordine da Carlo Arienti, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, Antonio Ciseri, Enrico Gamba, Salvatore Grita, Francesco Hayez, Federico Malatesta, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Modena, Federico Maldarelli, Domenico Morelli, Eleuterio Pagliano, e Stefano Ussi, incaricata di giudicare ventisette opere divise in quattro categorie, al cui vertice, come dimostravano le diverse entità dei premi in denaro⁶⁸, si trovava il quadro di soggetto storico. Anche in quest'occasione i lavori della commissione non furono semplici per i contrasti subito nati sull'attribuzione del primo premio nella categoria dei quadri storici con figure al naturale al giovane Alessandro Focosi, milanese allievo di Hayez e poi pensionante a Firenze ed a Roma. Il suo dipinto *Carlo Emanuele I duca di Savoia scaccia l'ambasciatore di Spagna*, contestato da una parte della giuria che propendeva per il napoletano Raffaello Tancredi, autore di *Buoso da Duera schernito e vilipeso dai suoi concittadini*, si aggiudicò il premio fra le polemiche⁶⁹, anche se il vero sconfitto di questa categoria fu

nazionale, "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato al Tedesco", LXXVII, 2004, n. 71, pp. 65- 81.

66 Della sistemazione della galleria moderna nella nuova sede, che appare conclusa nell'aprile del '67, si era occupato Enrico Pollastrini: ABAFi, f. 56 (1867), ins. 80.

67 S. Bietoletti, *Il concorso di pittura* cit., p. 69.

68 Sulle complesse vicende che portarono alla formazione della commissione: S. Bietoletti, *Il concorso di pittura* cit., pp. 68-69. Sulla ripartizione dei premi: *Catalogo delle opere di pittura presentate al Concorso istituito con decreto del dì 4 di luglio 1866*, Firenze, Civelli, 1868, p. 2: "lire diecimila per un quadro illustrativo di un fatto storico con figure grandi al vero, di composizione non minore di tre figure; lire seimila per un quadro storico con figure grandi *due terzi del vero*, di composizione non minore di tre figure; lire duemila per un quadro di *paese* o di *vedute prospettiche*; lire duemila per un quadro di *genere*, o rappresentante un fatto domestico".

69 S. Bietoletti, *Il concorso di pittura* cit., pp. 71, 73. Su Alessandro Focosi (Milano,

Luigi Mussini con *San Crescenzo rende la vista a una cieca mentre è condotto al martirio*, opera di grande impegno compiuta per l'occasione, alla quale non furono risparmiate dure critiche⁷⁰. Uno scacco estetico reso ancor più amaro dall'attribuzione del premio per la seconda categoria di quadri storici, quella con figure minori del vero, all'allievo Amos Cassioli, autore di un *Lorenzo de' Medici che mostra a Galeazzo Sforza le proprie collezioni*, la cui lontananza dai precetti estetici mussiniani appariva come la "definitiva e ufficiale affermazione del superamento delle sue teorie artistiche"⁷¹. Nella categoria dedicata al paesaggio e alle vedute prospettiche, la più numerosa per affluenza di opere, Giuseppe De Simone, napoletano pittore di interni, e Giuseppe Benassai, paesaggista calabrese stabilitosi a Firenze dal 1863, ebbero la meglio su concorrenti come Fontanesi, De Nittis, Gelati. Vincitore dell'ultima categoria, quella dei quadri di genere, fu Giovanni Fattori con *Un episodio della Battaglia di San Martino*, più noto come *Assalto alla Madonna della Scoperta*⁷² (fig. 24), anch'essa opera complessa e di lunga gestazione, la cui realizzazione era stata possibile attraverso una sottoscrizione popolare. Dai verbali delle riunioni della commissione, resi

1836-1869) si veda A. Pacia, *ad vocem*, in *DBI* cit., 1997, 48.

70 *Rapporto della Commissione giudicante il concorso di pittura istituito col R. decreto 4 luglio 1866, al Ministro della pubblica istruzione*, "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", n. 204, Firenze, 28 luglio 1868: "Del quadro poi di n° 27 (San Crescenzo martire) la Commissione ritenne commendevole il sentimento religioso espressovi, in specie nel gruppo principale, non che il disegno accurato. Difetta però interamente nel colorito e nella prospettiva aerea, e cade in un certo tal quale convenzionalismo".

71 S. Bietoletti, *Il concorso di pittura* cit., p. 66.

72 La didascalia relativa al quadro, pubblicata in catalogo, recita: "*Un episodio della battaglia di San Martino*. Movimento diretto da S.E. Il generale d'armata Alfonso La Marmora presso la Madonna delle Scoperte (*Catalogo delle opere* cit., p. 6). Per la vicenda dell'esecuzione cfr. E. Spalletti, *L'Assalto alla Madonna della Scoperta (bozzetto) (1866-67)*, scheda dell'opera in *Giovanni Fattori. Dipinti 1854-1906*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 26 settembre-31 dicembre 1987), a cura di G. Matteucci, R. Monti, E. Spalletti, Firenze, Artificio, 1987, n. 25. Si deve invece a Dario Durbè (*La Scuola di Castiglioncello*, 1982-83, Roma, De Luca, pp. 166-167) la suggestiva ipotesi che sul fondo del *Ritratto di Fattori nel suo studio*, dipinto da Giovanni Boldini verso il 1866-67 (Milano, Gallerie d'Italia), sia possibile identificare la traduzione in grande del bozzetto della *Madonna della Scoperta*. Lo studio rappresentato da Boldini sarebbe quello del pittore e restauratore Ignazio Zotti, chiesto in affitto da Fattori nel '65, dopo la morte di quest'ultimo, alla direzione del Demanio, presso le Gallerie fiorentine (A.P. Torresi, *Giovanni Fattori e l'Accademia di Belle Arti* cit., p. 16, nota 32).

noti da Silvestra Bietoletti⁷³, e poi dal rapporto pubblicato sulla “Gazzetta Ufficiale”, emerge il dibattito legittimo, subito accesosi fra i membri, sull’opportunità di considerare l’opera di Fattori, espressione di “un così importante fatto della storia del risorgimento italiano”, come un dipinto di genere e “non piuttosto come un quadro veramente e propriamente storico”⁷⁴; contrasto superato per l’occasione attraverso il ricorso e l’obbedienza alle “leggi certe e immutabili” dell’arte, in base alle quali è l’opera stessa, con la propria conduzione sommaria e la composizione priva di evidenti protagonisti, ad esprimere i caratteri della pittura di genere. Una simile affermazione, sostenuta fra gli altri da Francesco Hayez ed Eleuterio Pagliano, se rivela i limiti di un accademismo irrigidito nella difesa di norme presunte immutabili, scopre anche un evidente disagio critico nel cogliere le mutazioni del linguaggio in un momento di grandi rivolgimenti per l’arte italiana. Senso della relatività critica che non sarebbe mancato invece, qualche anno dopo, a Jacopo Cavallucci, professore di Letteratura applicata alle Belle arti dal 1874, nell’esaminare il *Martirio dei Maccabei* del Ciseri, appena premiato all’esposizione di Vienna nel 1873: “opera che parve affetta di naturalismo quando fu compiuta – egli la definisce

73 S. Bietoletti, *Il concorso di pittura* cit., p. 71-72: Hayez, Arienti, Pagliano e, suo malgrado, Maldarelli, propendono per considerare l’opera soggetto di genere. Grita si oppone. Il ministro Coppino pone un quesito di carattere morale poi riportato nel Rapporto pubblicato sulla “Gazzetta Ufficiale”.

74 *Rapporto della Commissione giudicante il concorso di pittura istituito col R. decreto 4 luglio 1866, al Ministro della pubblica istruzione*, “Gazzetta Ufficiale del Regno d’Italia”, n. 204, Firenze, 28 luglio 1868: “nasceva dubbio se un dipinto esprimente un così importante fatto della storia del risorgimento italiano potesse essere considerato come un dipinto di genere o non piuttosto come un quadro veramente e propriamente storico. Riflettendo però che l’arte ha pure le sue leggi certe e immutabili e delle quali vuolsi pur tener conto, e osservando alla maniera con che in questo caso l’artista aveva eseguito il suo lavoro, la Commissione si convinse che è proprio quella che sempre fu detta maniera di genere, e nella quale si classarono sempre cosiffatte pitture. Dichiarò pertanto di unanime consentimento che questo quadro ispirato dalla storia, per essere trattato con quella particolare maniera che costituisce essenzialmente la pittura di genere, poteva e doveva essere collocato nella quarta categoria. E poiché vi riconobbe al massimo grado lo studio del carattere militare sì nei soldati che nel movimento dei cavalli e nella verità delle evoluzioni, e che l’assieme era ben circoscritto nell’ambiente del quadro, difficilissima cosa in questa sorta di pittura, e che infine la esecuzione vi appariva gustosa e facile in ispecie nel terreno reso a meraviglia, ad onta di qualche menda nel disegno, per esempio in alcuni cavalli, fu ritenuto di merito superiore, e gli fu conferito il premio ad unanimità”.

–, e che oggi invece ci sembra accademica in specie nell'apparato scenico e nei mezzi adoperati per risolvere l'effetto"⁷⁵. Evidentemente Cavallucci non poteva far a meno di confrontare la pala di Ciseri con gli altri lavori presentati all'esposizione dai più giovani Signorini, Fattori, o addirittura da Giovanna Cecioni, ma opportunamente egli chiamava in causa anche lo stesso "Ciseri ritrattista", che aveva fatto nel frattempo "passi da gigante sulle vie del vero". Con grande lucidità metodologica egli lasciava così intendere che soltanto una considerazione d'insieme delle varie generazioni di artisti, scelti anche nei loro differenti periodi, e integrati con gli assenti come Pollastrini, avrebbe potuto offrire un quadro utile a far acquisire alla mostra "un valore didattico importante"⁷⁶.

Nel 1869, dopo la vittoria ottenuta al concorso, Fattori sarebbe stato finalmente nominato professore 'corrispondente' su proposta di Stefano Ussi ed Annibale Gatti⁷⁷.

Ringrazio per la disponibilità la direzione della Biblioteca Labronica F.D. Guerrazzi ed in particolare Laura Colombi e Federica Falchini; per la preziosa documentazione fotografica messa a disposizione, sono grata a Domenico Viggiano.

75 C. I. C. [C. J. Cavallucci], *L'Italia all'Esposizione di Vienna. Firenze*, "L'Arte in Italia", V, n.5, p. 66; il passo è riportato e valutato per la prima volta in E. Spalletti, *La pala di Santa Felicità: Il martirio dei Maccabei*, in *Omaggio ad Antonio Ciseri* cit., p. 48.

76 *Ivi*, p. 69.

77 AABAFi, f. 58 (1869), ins. 19.



fig. 2. Giovanni Fattori, *Due personaggi in costume medievale*, copia da Bernardo Daddi.
Da 'Taccuino Livornese', Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.



fig. 3. Bernardo Daddi, *Condanna e martirio di Santo Stefano*, particolare.
Firenze, chiesa di Santa Croce, cappella Pulci Berardi.



fig. 4. Enrico Pollastrini, *Nello alla tomba della Pia*, particolare, 1851.
Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.



fig. 5. Giovanni Fattori, *Studio per tre figure femminili*, copia dall'Angelico (recto).
Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.



fig. 6. Odoardo Borrani, *Copia da 'L'Adorazione dei Magi' di Botticelli.*
Firenze, Accademia di Belle Arti.

Insegnamento Superiore
Scuolari del Professore Pollastrini

Ma principalmente Salvatore Campolmi, Carlo Stoli
Mans Betteschi.

Sotto la sua direzione dal giorno del Decreto di nomina ebbe
Giovanni Costa, Niccolò Borroni, Giuseppe Ciarranfi,
Miguelo Leonardi, Francesco Vinea, Luigi
Scappai, Pietro Saltini, Giuseppe Gotti.

Stanno pure allievi di detto Professore precedentemente al detto Decreto
(e ciò si nota a di lui onore) i Professori Stefano
Ubbi, Giuseppe Bellucci, Luigi Norzini,
Alessandro Landresini, Luigi Bechi, Leopoldo
Ganovai.

fig. 7. Scolari del professore Pollastrini, 1871.
Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti.



fig. 8. Enrico Pollastrini, *Elemosina di San Lorenzo*, 1862.
Livorno, Santa Maria del Soccorso.

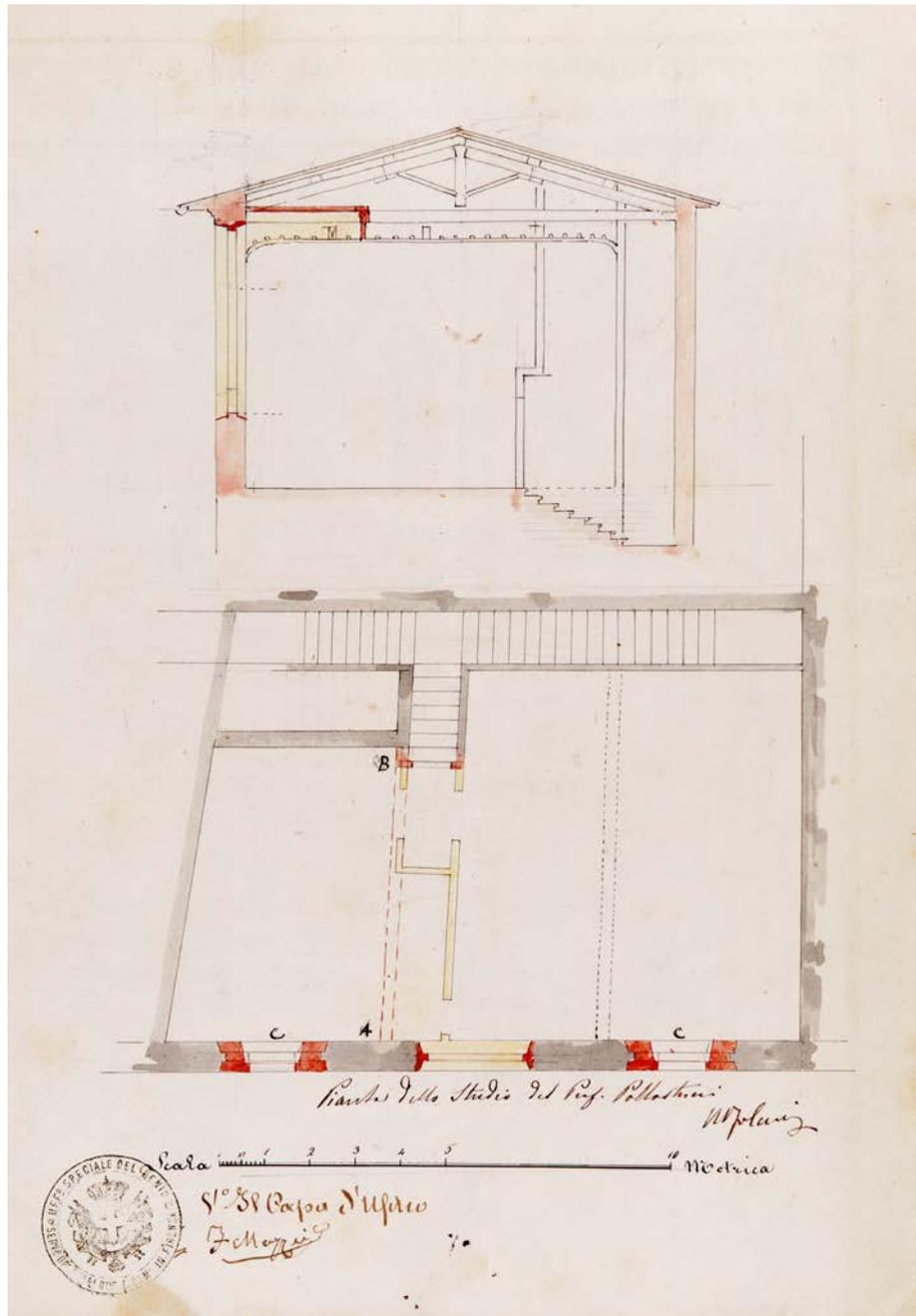


fig. 9. Pianta e alzato dello studio di Enrico Pollastrini nell' Accademia, 1868. Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti (fotografia di Claudio Rempi).



fig. 10. Lo studio oggi, liberato dai tramezzi; a destra, orientata a nord, si vede l'ulteriore finestra aperta nel 1870 (fotografia di Claudio Rempi).



fig. 11. La fessura realizzata nel pavimento per calare al piano sottostante *Il quadrato di Custoza*, scoperta durante i lavori di restauro dell'aula Fattori (fotografia di Domenico Viggiano).



fig. 12. Giovanni Fattori, *Soldato a terra riverso*, 1861-62.
Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.



fig. 13. Enrico Pollastrini, *Battaglia di Legnano*, particolare, 1861.
Genova, Galleria d'Arte Moderna.

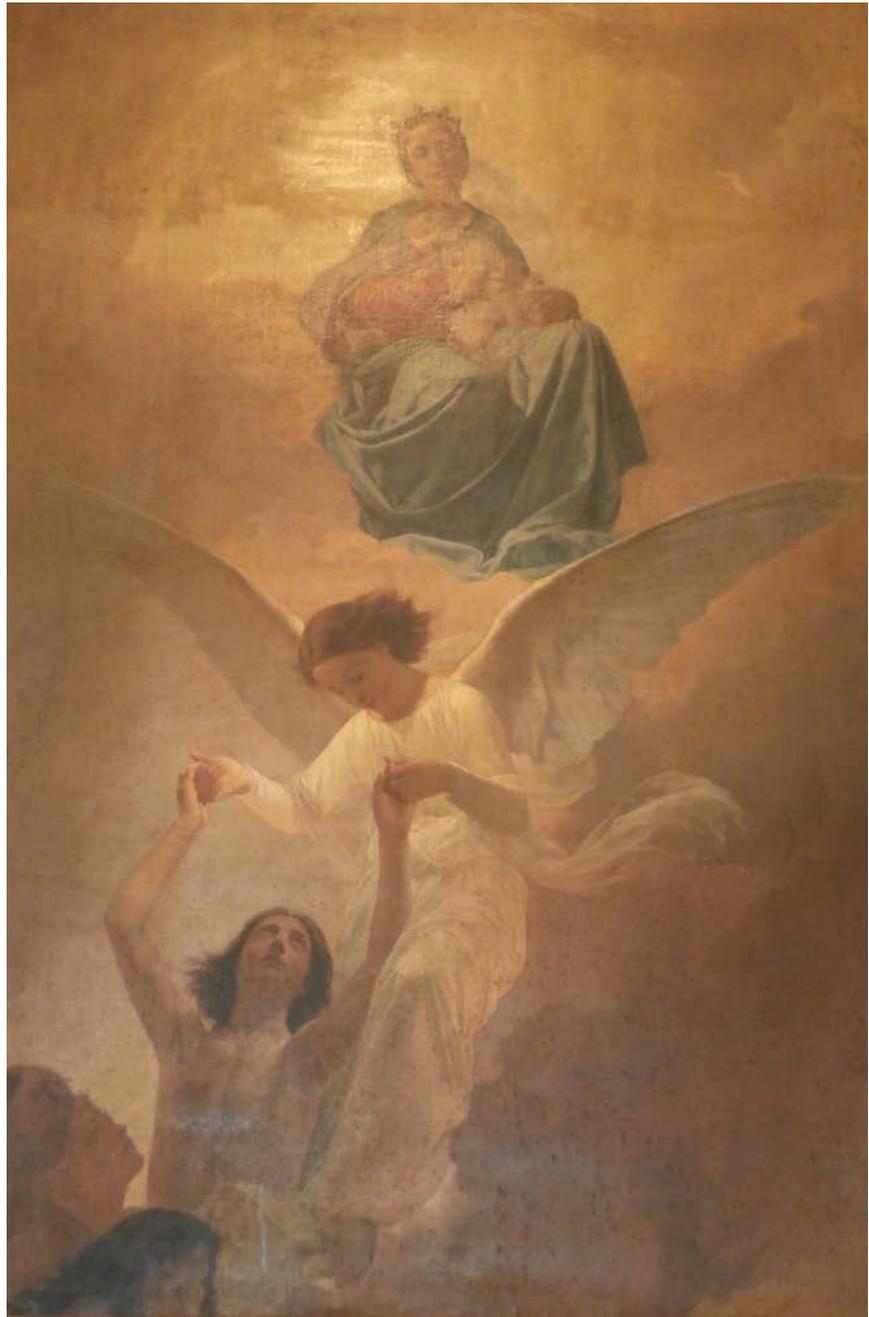


fig. 14. Enrico Pollastrini, *Le Anime purganti*, 1864-65.
Marciana Marina (Isola d'Elba), chiesa di Santa Chiara.

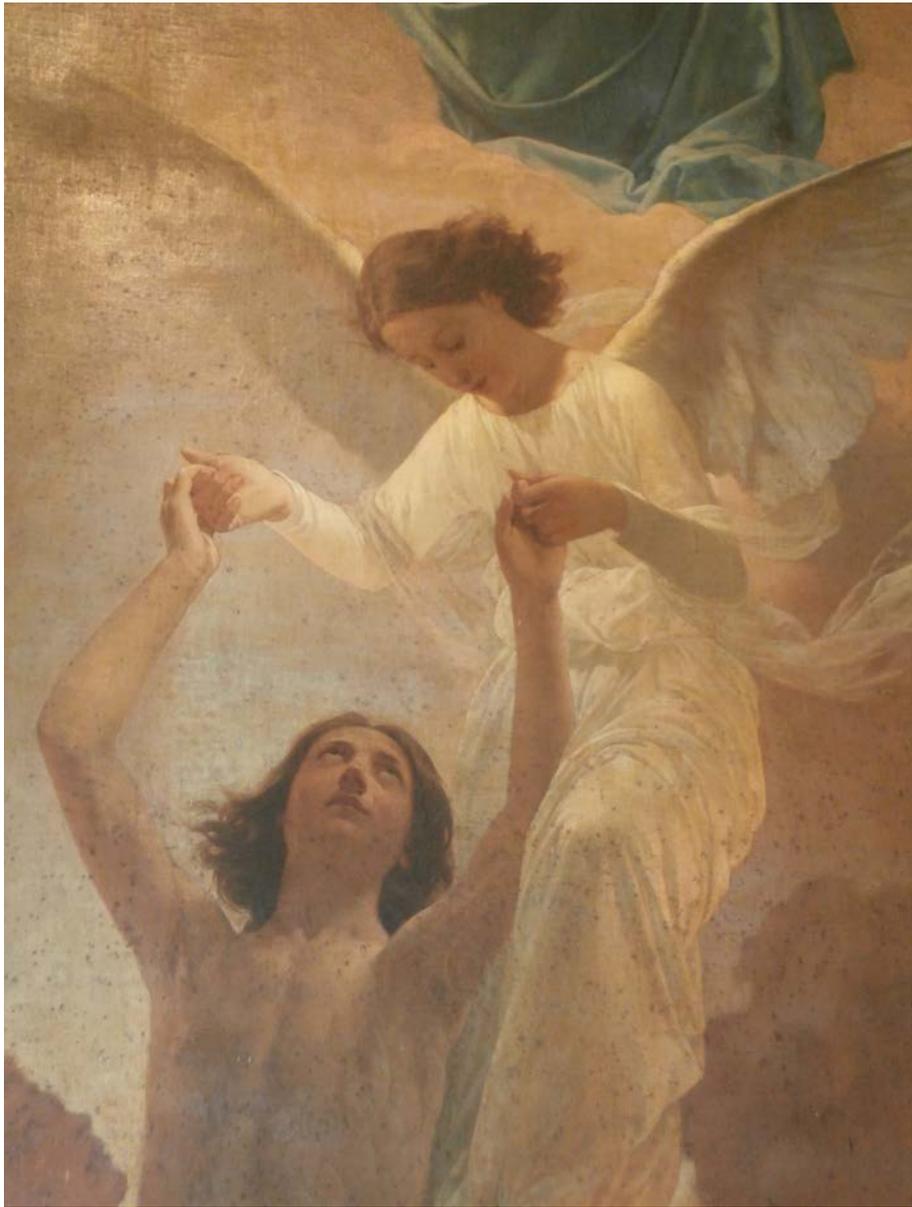


fig. 15. Enrico Pollastrini, *Le Anime purganti*, particolare.

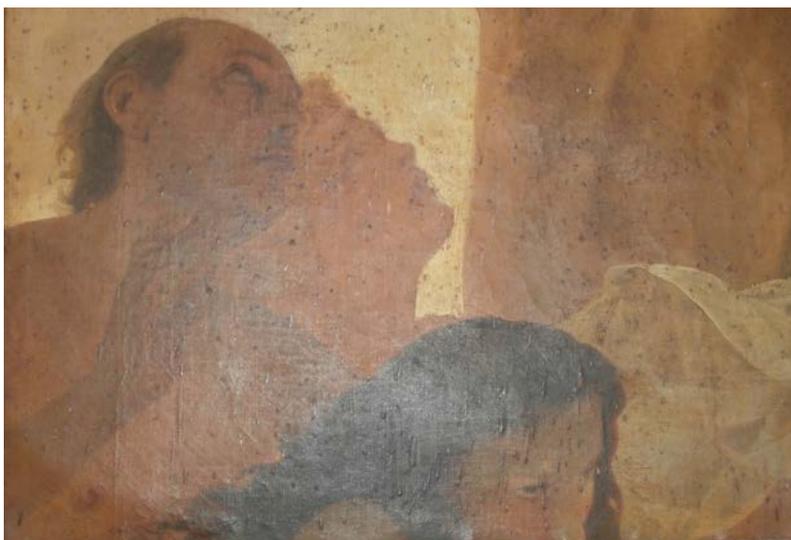


fig. 16. Enrico Pollastrini, *Le Anime purganti*, particolare, 1864-65.



fig. 17. Benvenuto di Giovanni (?), *Sibylla Phrigia*, particolare. Siena, pavimento della cattedrale.



fig. 18. Michele Marucci, *Autoritratto*, 1866. Collezione privata.



fig. 19. Antonio Ciseri, *Trasporto di Cristo al sepolcro*, prima stesura. Collezione privata.



fig. 20. Antonio Ciseri, studio per il *Trasporto* del Convento della Madonna del Sasso.



fig. 21. Enrico Pollastrini, *Sacra Famiglia*, 1866-1869.
Montefalco, Santuario della Madonna della Stella.



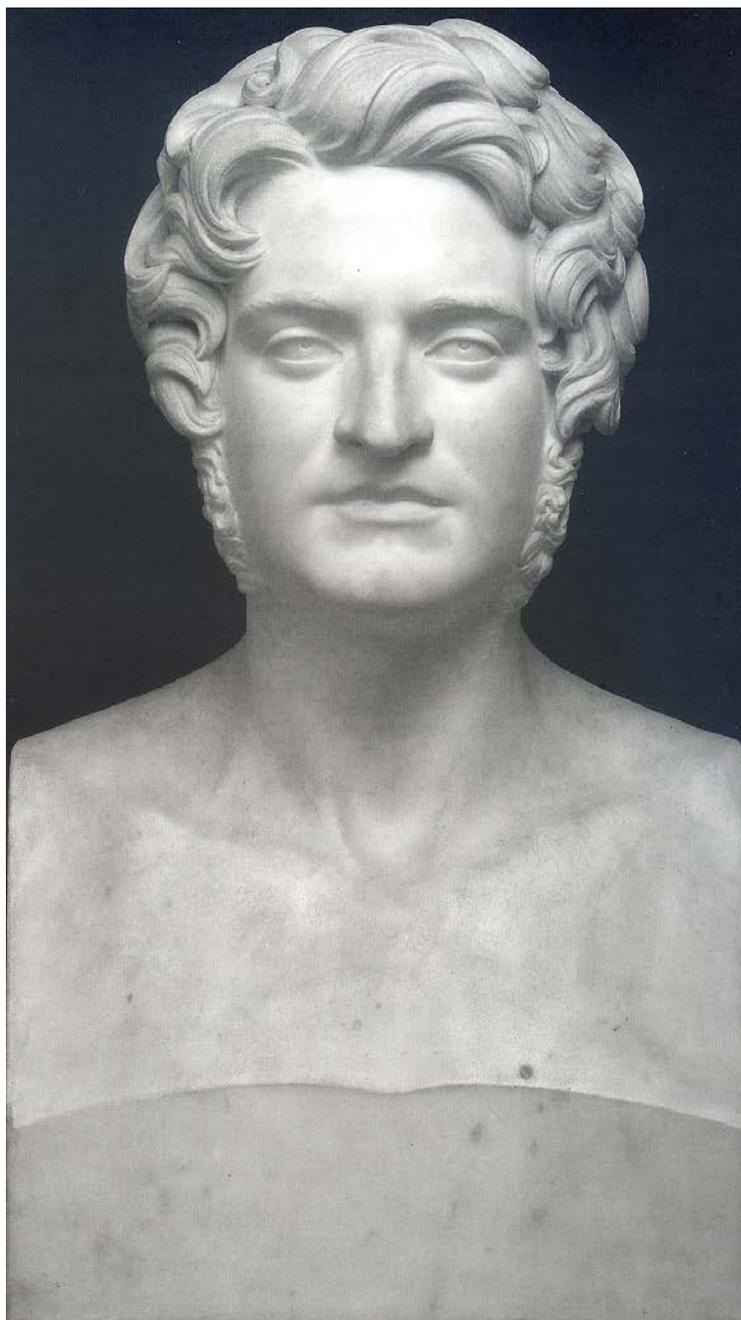
fig. 22. Jean Léon Gérôme, *Souvenir d'Italie*, 1849. Parigi, Musée d'Orsay.



fig. 23. Adriano Cecioni, *Il Suicida*, 1867.
Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.



fig. 24. Giovanni Fattori, *Assalto alla Madonna della Scoperta*, 1868.
Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori.



Pietro Tenerani, *Busto di Francesco Forti*, 1842. Già nel vestibolo della Galleria dei quadri moderni dell'Accademia di Belle Arti.

Primavera 1868: la Galleria dei quadri moderni all'Accademia

Nel primo pomeriggio del 12 maggio 1868 la principessa Margherita e il consorte Umberto di Savoia erede al trono del regno d'Italia, in viaggio di nozze a Firenze, si recarono all'Accademia di Belle Arti per visitare l'esposizione delle opere presentate al Concorso nazionale di pittura bandito dal ministro Berti nell'aprile del 1866¹, i cui vincitori sarebbero risultati Alessandro Focosi, Amos Cassioli e Giovanni Fattori; vittoria che – al di là della polemica seguitane cui tentò di porre un freno Pasquale Villari – avrebbe confermato il superamento del quadro di storia come espressione didascalica di valori morali e civili, in favore di concezioni volte a stabilire le possibilità emozionali del soggetto tramite il tenore della resa formale, fosse la forza dei contrasti cromatici di derivazione morelliana, la stretta analogia tra il tema e la sua soluzione pittorica, o, come nel caso del dipinto di Cassioli, la suadente discorsività narrativa nata dalla commistione fra storia e pittura di 'genere'².

La mostra delle opere in concorso aveva offerto al presidente dell'Accademia, Niccolò Antinori, l'opportunità per aprire al pubblico la Galleria dei quadri moderni³, che dopo lungo peregrinare aveva finalmente trovato una collocazione in alcune sale al primo piano dell'ex convento di San Niccolò⁴, le stesse utilizzate nel 1865 dalla Società d'Incoraggiamento in

1 AABAFi, f. 57 (1868), ins. 25, 12 maggio, "Alle 2 pomeridiane è giunta la principessa col suo augusto sposo" e il seguito di cui facevano parte, fra gli altri, la marchesa Alessandri, il conte Tommaso Cambray Digny. La coppia visitò i quadri esposti per il Concorso, quindi gli studi degli scultori Dupré, Costoli, Zocchi, Torelli, e dei pittori Ussi e Servolini ("La Nazione", 13 maggio 1868).

2 Focosi presentò *Carlo Emanuele I duca di Savoia scaccia l'ambasciatore di Spagna*, Fattori, *L'assalto alla Madonna della Scoperta*, Cassioli, *Lorenzo de' Medici mostra a Galeazzo Sforza le proprie collezioni*; per le vicende del concorso, vedi S. Bietoletti, *Il concorso di pittura del maggio 1868 e le aspirazioni ad un' arte nazionale*, "Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato", 2004, 71, pp. 65-82.

3 AABAFi, f. 57 (1868), ins. 29.

4 La vicenda è stata argomento di uno studio meticoloso e documentato di Chiara Pezzano, *La Galleria d'Arte Moderna di Firenze: il luogo, le collezioni, 1784-1914*, Firenze, Ed. Polistampa, 2009.

seno alla Fratellanza Artigiana⁵ per la sua esposizione alternativa a quella della Società Promotrice.

Era stato proprio Antinori a proporre quei locali, fino allora occupati dalla Scuola di Declamazione⁶, come i più indicati all'allestimento della Galleria moderna anche perché, forniti di un ingresso autonomo su via del Cocomero, permettevano di mantenere distinta la raccolta – di pertinenza delle Gallerie fiorentine – da quelle dell'Accademia. Il nucleo principale e più consistente delle opere moderne era, infatti, costituito dai quadri di collezione lorenese esposti al pubblico nel Palazzo della Crocetta dal 1853 per volontà di Leopoldo II, ma che, dopo l'unità d'Italia, erano stati depositati al Casino Mediceo; quando, però, con il trasferimento della capitale a Firenze, quel bell'edificio buontalentiano venne destinato a Ministero delle Finanze, si fece necessario trovare loro una nuova sede, possibilmente definitiva, e lo stabile dell'Accademia sembrò il più adeguato⁷.

La proposta di Niccolò Antinori era stata approvata dal direttore delle Gallerie, Aurelio Gotti, che ritenne adeguati il numero e le dimensioni di quelle stanze ad “accogliere le opere” già in collezione e “quelle che si sta[va]no eseguendo per conto del regio governo, ma ancora qualche aumento” che si sarebbe potuto verificare in avvenire⁸.

Si trattava di sei sale più un vestibolo, i cui lavori di ripristino, affidati all'architetto del Genio Civile Paolo Comotto, consistettero essenzialmente nella tamponatura delle finestre – così da aumentare le superfici espositive – sostituite da lucernari oltretutto più idonei a una migliore distribuzione della luce. Ciò nonostante, il cantiere proseguiva con lentezza, costringendo Gotti a continue sollecitazioni per accelerarne la conclusione, data l'impossibilità – come egli faceva presente al prefetto fin dal giugno 1865 – di lasciare ancora le opere nel magazzino dell'Opificio delle Pietre Dure, dove erano state collocate provvisoriamente nel gennaio precedente⁹.

5 ASGFi, Affari dell'anno 1865, f. B, Galleria Moderna, posizione 5, protocollo 255.

6 ASGFi, Affari dell'anno 1865, f. B, Galleria Moderna, posizione 5, protocollo 22, comunicazione del prefetto Girolamo Cantelli a Aurelio Gotti.

7 Lo sgombero dei quadri dal Casino del Buontalenti venne fissato per il 1° febbraio 1865, AABAFi, f. 54 (1865), ins. 4.

8 ASGFi, Affari dell'anno 1865, f. B, Galleria Moderna, posizione 5, protocollo 39, lettera di Gotti al Ministro della Pubblica Istruzione, Firenze 30 gennaio 1865.

9 ASGFi, Affari dell'anno 1865, f. B, Galleria Moderna, posizione 5, protocollo 382, lettera di Aurelio Gotti al prefetto, 25 giugno 1865; la richiesta venne ripetuta il 21 agosto seguente, *Ivi*, protocollo 499.

Il dilungarsi dei lavori comportò la ricerca di altri ambienti ove collocare le opere; un aiuto a tal fine giunse dalla Società Promotrice di Belle Arti che accettò di mettere a disposizione alcune sale terrene della propria sede in via della Colonna, consentendo così l'esposizione "al pubblico e agli studiosi" di gran parte dei dipinti trasferiti nella nuova destinazione il 29 dicembre 1865¹⁰; ma l'estate seguente, l'approssimarsi dell'inaugurazione della mostra annuale della Società, prevista per il 25 novembre, rese necessaria la restituzione di quegli ambienti. L'attività del cantiere si fece dunque più alacre, e il 17 agosto 1866, la «nuova galleria dei quadri moderni» era in condizioni di accogliere le opere, delle quali, anzi, si sollecitava il trasloco così da permettere la conclusione dei lavori, tenuto conto che una delle finestre prospicienti sul cortile non era stata tamponata "onde poter per essa introdurre con facilità alcuni dei quadri di grandi dimensioni" che non sarebbero passati dalle porte, come Comotto faceva sapere a Gotti¹¹.

Il trasloco delle opere da via della Colonna prevedeva un percorso, che, oltrepassata la grande porta dell'Accademia aperta su via della Sapienza – con ogni probabilità la medesima servita nel 1845 per introdurre la scultura dell'*Astianatte* cui Bartolini non poteva lavorare nel proprio studio di San Frediano, danneggiato dall'inondazione dell'Arno del novembre precedente¹² – avrebbe attraversato un piazzale interno all'Istituto coinvolgendo nell'operazione funzionari e custodi del medesimo, ai quali, per altro, sarebbe toccato il compito della vigilanza una volta allestita la galleria dato che il bilancio statale non contemplava alcuna somma al riguardo¹³. Eran motivi, questi, fatti rilevare da Antinori per rafforzare la convenienza di annettere la nuova quadreria all'Accademia dal momento che la stessa era anche costretta ad assumerne gli oneri economici e amministrativi. Invero, la soluzione prospettata da Antinori fondava su considerazioni di natura storica e culturale più profonde, relative alle finalità della colle-

10 ASGFi, Affari dell'anno 1865, f. B, Galleria Moderna, posizione 5, protocollo 709, lettera di Gotti a Antinori, Firenze 29 dicembre 1865; Affari dell'anno 1866, f. B, posizione 4, protocollo 330, lettera di Gotti al prefetto, Firenze 24 luglio 1866.

11 ASGFi, Affari dell'anno 1866, f. B, Galleria Moderna, posizione 4, protocollo 385.

12 ASFi, Scrittoio delle Regie Fabbriche, Fabbriche lorenese, Ordini e rescritti 2197, n. 148; il 3 ottobre 1845 Bartolini chiede il permesso di trasportare la statua in Accademia, trasloco che comporta l'ingrandimento della porta dello studio dello scultore.

13 AABAFi, f. 54 (1865), ins. 4, lettera del prefetto Cantelli a Niccolò Antinori, Firenze 15 gennaio 1865.

zione d'arte dell'Accademia, che, costituita con l'intento di rappresentare l'evoluzione artistica in Italia dall'epoca del "suo risorgimento", avrebbe ottenuto un perfetto "completamento mediante l'annessione della Galleria Moderna"¹⁴.

Il ministro della Pubblica Istruzione accondiscende alla richiesta fatta dall'Antinori, confortato, nel deliberare la custodia delle opere moderne all'Accademia, anche da una precedente indicazione in tal senso di Aurelio Gotti¹⁵. Tuttavia, pur convinto della giustezza della soluzione, ritenendo "la Galleria moderna una creazione dell'Accademia, sicché le sta bene come l'accessorio al suo principale"¹⁶, egli si riservava di stabilire il da farsi riguardo alla "galleria antica dell'Accademia", cioè se trarne dipinti utili a integrare le raccolte degli Uffizi o della Palatina, come Gotti avrebbe voluto¹⁷; proposito che contravveniva palesemente ai presupposti che avevano dato origine alla collezione dell'istituto, e contro il quale Niccolò Antinori si oppose vivamente¹⁸.

Finalmente, il 5 novembre 1866, Antinori poté informare Gotti di aver incaricato Jacopo Cavallucci di ricevere in consegna dalla direzione delle Gallerie i quadri moderni, unitamente agli ambienti a loro destinati, mentre il regolare traslocamento delle opere era affidato al primo custode Raffaello Giorgi¹⁹.

All'epoca, l'Accademia possedeva già una quadreria moderna: chiamata dei 'premiati', era composta dai dipinti, i bozzetti, i disegni, vincitori dei concorsi triennali, e dai saggi annuali degli allievi pensionati; vi figuravano quadri adeguati a documentare il percorso dell'arte in Toscana dalla fine del Settecento alla contemporaneità, quali *Alessandro e il medico Filippo*, di Leopoldo Neofreschi (1794), *Edipo sciolto dai lacci dal pastore tebano*, di Francesco Nenci (1816), *Leonardo che spira fra le braccia di Francesco I*, di Cesare Mussini (1824), *La Musica sacra*, del fratello di questi, Luigi

14 AABAFi, f. 55 (1866), ins. 41, lettera di Niccolò Antinori al ministro Berti, Firenze, 12 ottobre 1866.

15 ASGF, Affari dell'anno 1865, f. B, Galleria Moderna, posizione 5, protocollo 101, lettera di Gotti al ministro Natoli, Firenze 5 febbraio 1865.

16 AABAFi, f. 55 (1866), ins. 4, comunicazione di Berti a Antinori, Firenze 26 ottobre 1866.

17 ASGF, Affari dell'anno 1866, filza B, Galleria Moderna, posizione 4, protocollo 537, comunicazione del ministro Berti a Gotti, Firenze 26 ottobre 1866.

18 AABAFi, f. 55 (1866), ins. 41, recapito 5.

19 ASGF, Affari dell'anno 1866, f. B, Galleria Moderna, posizione 4, protocollo 567.

(1840), *L'esilio degli ebrei in Babilonia*, di Antonio Puccinelli (1851), *David placa Saul con il suono dell'arpa*, di Silvestro Lega (1852). Ma certo, l'acquisizione della Galleria dei quadri moderni, che alle opere di provenienza granducale univa quelle acquistate alle mostre della Promotrice e gli esiti del Concorso Ricasoli, offriva una testimonianza ben più capillare di quella cultura figurativa, e tanto più lo avrebbe fatto con l'incremento delle collezioni²⁰, per quanto le dimensioni relativamente modeste delle stanze non permettessero di accogliere opere di misure imponenti, come fu nel caso del *Mario vincitore dei Cimbri* di Saverio Altamura²¹.

Il compito di allestire la Galleria dei quadri moderni venne affidato a Enrico Pollastrini che vi si dedicò con passione, portandolo a termine in pochi mesi²². Nel marzo del 1867 le sale erano già sistemate, sarebbe passato però più di un anno prima della loro inaugurazione.

La Galleria, s'è detto, si componeva di un vestibolo e di sei sale. Se si eccettua il vestibolo, dove le poche sculture (il *Busto muliebre* di Canova, il *Ritratto di Francesco Forti* di Tenerani, la *Testa del Battista in un bacile* di Vincenzo Consani, l'*Amore e fedeltà* di Pietro Freccia, il *Ritratto di Tenerani* di Giuseppe Obici), furono collocate alternate ai ritratti in cera di Giovan Antonio Santarelli, ai brani d'affresco di Benvenuti, al cartone di Cian-

20 AABAFi, f. 58 (1869), ins. 12, *Quadri consegnati in aumento alla Galleria Moderna*. Il 23 gennaio 1869, entrano in collezione: Giuseppe Camino, *Valchiusella*; Emanuele Trionfi, *Dopo il ballo*; Carlo Raimondi, *La fornace di Palestro*; Federico Moja, *Avanzi della cappella del Rosario in San Giovanni e Paolo, Prospettiva* del cav. Antonio Fontanesi (cioè *L'Arno a Santa Trinita*, 1867).

21 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 44. Il 25 ottobre Antinori fa sapere al ministro l'impossibilità di accogliere il quadro, facendo notare inoltre «che rimane imbarazzante d'ora in avanti il potervi collocare quadri anche di più piccole proporzioni». Il 23 novembre, Pasquale Villari scrive da parte del ministro per chiedere se ci fosse la disponibilità a collocare il dipinto nella Sala del Buonomore, o forse del Colosso, ma Antinori si dice contrario «sì per la luce sfavorevole», quanto per il contrasto con la decorazione architettonica delle sale (*Ivi*, n. 52). Fu solo nel 1871 che il quadro, tolto dal Palazzo del Senato, venne portato in Accademia, ma non esposto nella Galleria (AABAFi, f.60 (1871), ins. 37).

22 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 80, gratificazione a Enrico Pollastrini di 250 £ per la sistemazione della Galleria moderna nella nuova sede, concessa il 2 aprile 1867. «Avendo dovuto il prof. Pollastrini dietro invito di questa presidenza distrarre non poco del suo tempo utile ed impiegare ancora non poca fatica per la distribuzione della Galleria dei quadri moderni nella loro nuova sede», scrive Antinori al ministro della Pubblica Istruzione, «spero l'E.V. troverà equo che io proponga venga detto professore ristorato delle sue premure e fatiche con una giustificazione di £ 250».

fanelli preparatorio a una delle lunette della Tribuna di Galileo, e a due copie (una dal *Ratto d'Europa* del Veronese, l'altra dal *Mazeppa* di Horace Vernet), in modo da rendere manifesti il tenore della raccolta e il ruolo sostenuto dall'Accademia per la valorizzazione dell'arte moderna a Firenze, le altre sale proponevano ciascuna un'antologia dei vari generi pittorici: dai tradizionali – mito, storia, devozione, ritratto, 'genere' – ai più attuali, come i soggetti storico-letterari cari al romanticismo e quelli di vita e di storia contemporanea. Non, dunque, uno svolgimento cronologico, a parte la prima sala, dove erano esposti dipinti di Batoni, di Landi, di Bernardino Nocchi, di Gauffier, comunque presentati accanto a opere degli anni cinquanta, e nemmeno per raggruppamenti di scuole, ma un'esposizione che privilegiava il confronto fra la varietà dei dipinti, utile a cogliere e a identificare i caratteri stilistici di ciascun pittore. Un allestimento elaborato in vista di una funzione didattica del museo, quindi, non dissimile da quello ideato dall'abate Lanzi per gli Uffizi negli ultimi decenni del Settecento²³, al quale Pollastrini sembra fare riferimento fino a concepire una sala di capolavori, una sorta di 'tribuna', insomma, ove erano presentate le opere eccellenti della raccolta, dall'*Ingresso di Carlo VIII* di Bezzuoli, all'*Ajace* di Francesco Sabatelli, al *Farinata degli Uberti alla battaglia del Serchio* di suo fratello Giuseppe, all'*Eudoro e Cimodoce* di Luigi Mussini, senza tralasciare dipinti di forte impatto emotivo per le commistioni con la recente storia risorgimentale, come l'*Anna Cuminello spinta dagli austriaci fuori dal casolare per attingere acqua sotto il fuoco delle truppe italiane* di Carlo Ademollo.

Il 18 aprile 1868 la "Gazzetta d'Italia" annunciava con soddisfazione l'apertura al pubblico di quelle stanze «piccole ma ottimamente disposte» ove – si sperava – avrebbero trovato "quiete permanente" tanti dipinti andati "raminghi" per anni, permettendo ai visitatori di ammirare, accanto

23 Per le concezioni museologiche di Luigi Lanzi riguardo agli Uffizi, vedi E. Spalletti, *Tommaso Puccini e il "nuovo ordine, e risalto maggiore" dato alla Galleria*, in *La galleria "rinnovata" e "accresciuta". Gli Uffizi nella prima epoca lorenese*, a cura di M. Fileti Mazza, E. Spalletti, B.M. Tomasello, Firenze, Centro Di, 2008, pp. 73-120, e dello stesso autore, *Lanzi e l'allestimento degli Uffizi leopoldini (1780-1792)*, in *La riflessione sulla museologia dall'età di Luigi Lanzi ai nostri giorni*, atti del III convegno di studi lanziani, (Treia, 8 novembre 2008), a cura di C. Di Benedetto, Macerata 2010, pp. 59-87, e, più di recente, *Qualche riflessione sugli impegni storico-artistici di Lanzi per la Galleria*, in *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di D. Pegazzano, Firenze, Edifir, 2012, pp. 173-181.

a pregevoli opere del recente passato, dipinti eseguiti nel corso degli anni sessanta fino allora depositati in sedi disparate²⁴.

Nel 1873 Jacopo Cavallucci redasse una nuova guida della Galleria dell'Accademia, nella quale dava conto della quadreria moderna senza però elencare i dipinti che tuttavia dovevano rispondere a quelli presenti nell'inventario compilato nel 1869²⁵, in cui si registrano anche le numerose richieste di copia, sempre più assidue col trascorrere degli anni, suggerendo come la vita della Galleria di quadri moderni in seno all'Accademia proseguisse con regolarità fra faccende amministrative e di manutenzione più o meno importanti, dalla nomina di un custode, al restauro e al rinnovo delle lanterne per l'illuminazione degli ambienti, alla fattura di tende di cambri da applicare ai lucernari, alla concessione dei permessi di copia o di fotografia dei dipinti d'autori contemporanei, molti dei quali viventi²⁶; e se per le copie vennero applicate le medesime regole in uso per i quadri antichi, fu solo nel 1881 che i fratelli Alinari – i quali ne avevano fatto domanda nel 1867 e di nuovo nel 1870²⁷ – poterono editare il catalogo dei quadri moderni.

Ma fu una vita breve.

Il 13 marzo 1882, per regio decreto, la pinacoteca dell'Accademia, tanto la galleria di quadri antichi come di quelli moderni, veniva 'aggregata' ai musei dello Stato²⁸. Il direttore dell'istituto, Giuseppe Castellazzi, tentò di opporsi a una simile risoluzione facendo rilevare a chi di dovere l'ottusità del progetto che interrompeva definitivamente il proficuo rapporto di continuità fra didattica e galleria, senza tener conto delle future difficoltà di visione dei dipinti, destinati, con ogni probabilità, a finire in deposito, almeno in parte. Infine, sperando forse di far leva su un argomento persuasivo, egli faceva notare come la Galleria fosse "architettonicamente legata alla nuova edicola del David, edicola che rimarrebbe isolata e manchevole d'insieme"²⁹. Ma invano, e dopo un ultimo, inutile tentativo di conservare come proprietà dell'Accademia alcuni saggi di studio e dei concorsi esposti

24 S. Nasi, *Corriere di Firenze*, "Gazzetta d'Italia", 18 aprile 1868.

25 AABAFi, Carteggio e Atti, Affari vari, *R. Accademia di Belle Arti - Galleria Moderna 1868-1871*.

26 AABAFi, f. 57 (1868), inss. 3, 8, 24; f. 56 (1867), ins. 2.

27 AABAFi, f. 56 (1867), ins. n. 46; f. 59 (1870), ins. 19.

28 Regio decreto 13 marzo 1882, n. 678, "Gazzetta ufficiale", 7 aprile 1882, n. 8.

29 AABAFi, f. 71 (1882), ins. 19, lettera di Giuseppe Castellazzi al ministro della Pubblica Istruzione Guido Baccelli, Firenze, 18 aprile 1882.

nella Galleria moderna, Castellazzi si vide costretto a "studiare il modo più acconcio per la divisione dei locali, nonché per i trasporti che sar[ebbe stato] necessario di fare per rendere indipendenti le scuole dalla Galleria"³⁰.

30 AABAFi, f. 71 (1882), ins. 19, lettera di Cesare Donati a Giuseppe Castellazzi, Firenze 20 maggio 1882. Separata dalla scuola, la Galleria dei quadri moderni sarebbe rimasta nella sede di via Ricasoli per poi confluire nella Galleria d'Arte Moderna inaugurata in Palazzo Pitti nel 1924.



Pietro Freccia, *Amore e Fedeltà*, 1840 circa.
Già nel vestibolo della Galleria dei quadri moderni dell'Accademia di Belle Arti.



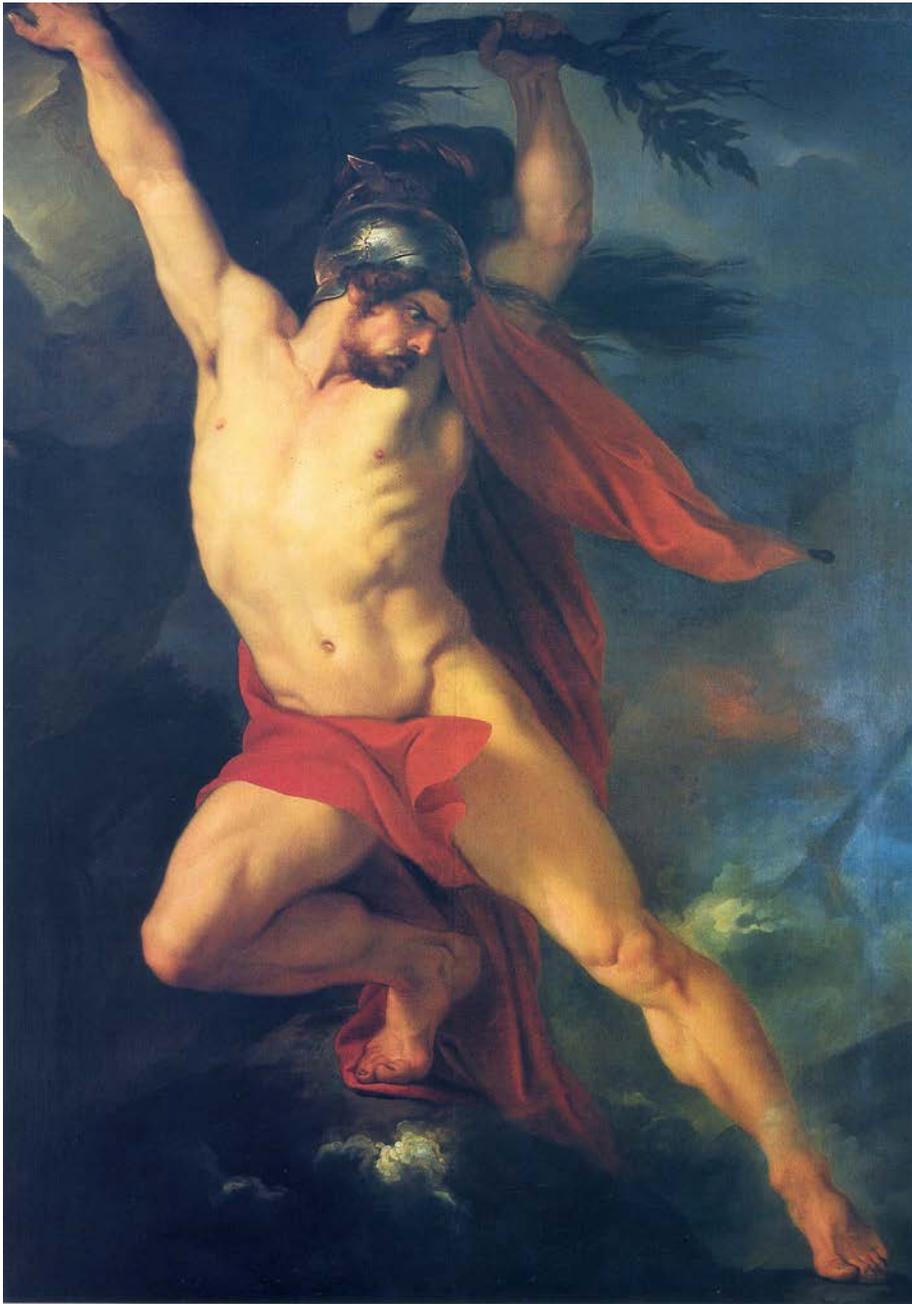
Pietro Benvenuti, *Sinite parvulos venire ad me*, 1838.
Già nella I sala della Galleria dei quadri moderni dell'Accademia di Belle Arti.



Enrico Pollastrini, *Nello alla tomba della Pia*, 1851.
Già nella II sala della Galleria dei quadri moderni dell'Accademia di Belle Arti.



Giuseppe Abbati, *L'orazione*, 1866.
Già nella III sala della Galleria dei quadri moderni dell'Accademia di Belle Arti.



Francesco Sabatelli, *Aiace d'Oileo*, 1828-1829.
Già nella III sala della Galleria dei quadri moderni dell'Accademia di Belle Arti.



Luigi Mussini, *Eudoro e Cimodoce*, 1855.
Già nella III sala della Galleria dei quadri moderni dell'Accademia di Belle Arti.



Giovanni Fattori, *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*, 1861-1862.
Già nella V sala della Galleria dei quadri moderni dell'Accademia di Belle Arti.



Busto di Abramo Basevi. Firenze, Conservatorio di musica Luigi Cherubini.

PAOLO ZAMPINI

*Nuovo o Regio Istituto Musicale?
La formazione dei musicisti ai tempi di Firenze capitale*

La città di Firenze, in procinto di diventare Capitale del Regno, ospitava quella che di diritto possiamo indicare come una piccola industria musicale. Dentro le sue mura raccoglieva una quantità incredibile di musicisti, liutai, costruttori di strumenti a fiato e a percussione, editori e stampatori. Numerosi teatri – Pergola, Pagliano, Politeama, Principe Umberto, Rossini – proponevano melodrammi, lavori sinfonici, spettacoli di danza. In questo scenario così variegato si inserisce il riordino dell'Istituto Musicale, iniziato con la fine del Dominio Napoleonico (1814) e proseguito con la sua aggregazione all'Accademia di Belle Arti. Tuttavia, nonostante gli sforzi di alcuni musicisti di grande levatura come il violinista Ferdinando Giorgetti, le varie scuole non riuscirono a svilupparsi in modo uniforme. La colpa di questa situazione è da attribuirsi sicuramente alla mancanza di un coordinamento e soprattutto di un “regolamento dominante”. Nel 1849 un Decreto Granducale unì le varie scuole in un vero Istituto Musicale, a capo del quale venne chiamato il famoso operista Giovanni Pacini. Purtroppo questa piccola riforma non sortì gli effetti sperati. Dopo l' interruzione delle attività didattiche dovuta ai Moti del '59, i reggenti della Toscana approfittarono del momento favorevole ad un cambio di rotta e ordinarono la fondazione di un nuovo Istituto (15 marzo 1860). Il personale delle varie scuole soppresse e quello della Cappella di Corte, vennero integrati e con Ordinanza del 21 Dicembre 1860 nacque finalmente il nuovo Istituto Musicale.

L'art. 1 dello Statuto recita: “L'Istituto Musicale Fiorentino è preordinato ad istruire i giovani nell'arte musicale, a diffondere ed incoraggiare lo studio della musica, ed a rendere testimonianza di onore agli artisti valenti”.

Le intenzioni manifestate, attuate e relazionate con un documento stampato a Firenze nel 1873 a firma di Luigi Ferdinando Casamorata, erano le più nobili e furono subito definite: attività didattica, esercitazioni collettive, concerti pubblici, concorsi di composizione, divulgazione di opere già conosciute e promozione per i nuovi lavori, di autori italiani e stranieri. Grande importanza, per il riordino didattico e amministrativo,

la dobbiamo attribuire alla lungimiranza con la quale vennero scelti gli intellettuali che si sarebbero dovuti occupare di questa riforma epocale. Si tratta, in particolare, di Luigi Ferdinando Casamorata, primo Presidente e di Abramo Basevi.

Intellettuali di prima grandezza appunto, strumentisti e compositori, ma al tempo stesso avvocati, medici, scrittori, ricercatori. I primi atti importanti riguardarono l' ampliamento delle "scuole", quelle che oggi sono indicate come corsi di studio. Vennero istituite le scuole di violoncello e contrabbasso (strumenti che ancora non godevano del dovuto interesse). Anche oboe e fagotto entrarono nel novero degli strumenti da promuovere con una didattica più appropriata. All'epoca, i compositori maggiormente eseguiti erano Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, oltre ad un numero imprecisato di "operisti minori". Secondo Basevi e Casamorata, venivano ingiustamente ignorati compositori stranieri del calibro di Richard Wagner, ad esempio e di fatto impedivano la diffusione di quella che veniva definita "musica classica".

Abramo Basevi divenne promotore del concorso che porta il suo nome e che era dedicato alle nuove composizioni per quartetto d'archi, genere completamente trascurato fino ad allora, nonostante la liuteria fiorentina fosse altamente qualificata e conosciuta. Finalmente i compositori che si dedicavano alle composizioni strumentali godono di una giusta attenzione. Sempre a proposito di nuove opportunità, dobbiamo ricordare che "l' impresa del Teatro della Pergola doveva obbligarsi a dare tutti gli anni un'opera nuova di un giovane maestro"¹.

A questo punto è necessario inserire alcune notizie relative all'ambiente musicale e sociale fiorentino dell'epoca. Se da una parte l'istruzione musicale era in piena ristrutturazione, la vita musicale della città era piena di un fermento che veniva da lontano. Gli editori e i costruttori di strumenti, gli insegnanti privati, gli impresari, lavoravano perlopiù per un mondo costituito da dilettanti o semiprofessionisti impegnati in attività musicali tra le più disparate; suonavano in bande musicali, nelle orchestre da ballo, alle feste private, nei teatri e nelle sale da concerto, in una commistione di generi che poco aveva a che fare con il rigore che si sapeva essere presente in Austria o Germania.

Le scuole d'organo e di coro a Firenze erano quasi del tutto abbandonate;

¹ U. Pesci, *Firenze Capitale: 1865-1870: dagli appunti di un ex-cronista*, Firenze, Bemporad, 1904.

i cantanti scritturati per la messa in scena dei melodrammi erano scelti in base alle qualità naturali; giovani spesso senza alcuna istruzione musicale venivano letteralmente buttati sulle scene dopo poche lezioni rudimentali, rendendo impossibile il consolidamento dei risultati raggiunti.

Di fatto il Regio Istituto Musicale dovette intervenire con forza e con le giuste strategie per creare una nuova idea di “percorso formativo”. Per far sì che i cantanti (attirati dai facili guadagni presso i teatri cittadini) abbandonassero troppo presto gli studi, vennero istituite delle borse di studio.

Lo stesso venne fatto a favore dei cosiddetti “maestrini”, veri e propri tirocinanti delle classi di organo e di coro. Va ricordato inoltre che la frequenza all’Istituto era completamente gratuita e di fatto, a parità di valore, si preferiva ammettere studenti disagiati rispetto ad altri che potevano permettersi studi privati. Si evince, quindi, che la struttura dell’Istituto, fin dalla sua fondazione, fosse ispirata da principi di grande lungimiranza. Il Regio Istituto, inoltre, venne dotato di una importantissima Biblioteca, costituita all’epoca dal ricchissimo archivio della Corte Granducale Toscana. Tra i Docenti presenti in organico ai tempi di Firenze capitale, ricordiamo Teodulo Mabellini (compositore e direttore d’ orchestra), Jefe Sbolci (violoncello), Giorgio Lorenzi (arpa), Giulio Briccialdi (flauto) e Giovanni Bimboni (trombone); questi ultimi due anche ideatori di strumenti brevettati a loro nome.

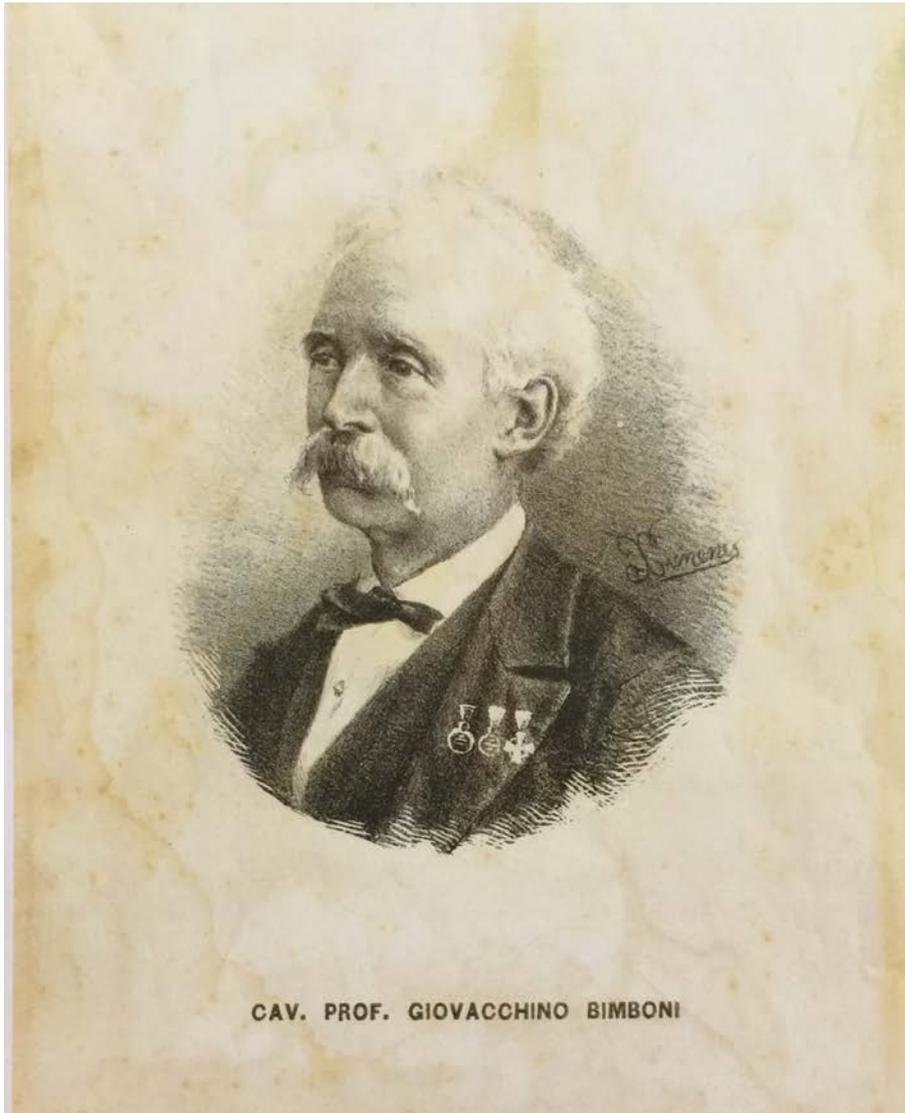
Negli anni di Firenze capitale, come giustamente evidenziato dal Casamorata nella sua relazione², il Regio Istituto godeva di grande popolarità. Le scelte innovative, l’impiego di professori di prim’ordine e un ordinamento finalmente valido, avevano tracciato una linea di confine con il passato, gettando le basi per un ordinamento che di fatto verrà utilizzato, con pochi aggiustamenti, per i Conservatori Italiani fino a tutto il XX secolo. Per concludere citiamo alcuni degli illustri musicisti detti “Corrispondenti” collegati da rapporti privilegiati al Regio Istituto:

Giuseppe Verdi / Giuseppe Poniatsky / Giovanni Bottesini / Enrico Petrella / Camillo Sivori / Charles Gounod / Franz Listz / Hans Von Bülow / Richard Wagner / Ambroise Thomas / Filippo Marchetti / Giovanni Pacini / Gioacchino Rossini / Saverio Mercadante / Giacomo Meyerbeer / Daniel Auber / Cesare Ciardi / Raffaello Galli.

2 *Il Regio Istituto musicale fiorentino: origini, storia, ordinamento*, Firenze, Stabilimento Giuseppe Civelli, 1873.



Giulio Briccialdi, Maestro di flauto.



Giovacchino Bimboni, Maestro di trombone.

SECONDA GIORNATA
27 NOVEMBRE 2015



Villa Powers in costruzione. Firenze, Archivio privato.



Studio fotografico e abitazione di Longworth Powers. Firenze, Archivio Privato.

L'Accademia ed oltre. Nostalgie inglesi nella Firenze capitale

Il 28 novembre 1768 quattro uomini – l'architetto William Chambers, il pittore americano Benjamin West, l'anziano artista svizzero George-Michael Moser ed il pittore Francis Cotes – entrarono nel palazzo di St. James per incontrare il re Giorgio III. Soggetto della conversazione, in quel ventoso e freddo pomeriggio, fu la necessità di costituire un'Accademia d'Arte, che si ispirasse, prima di tutte, alla vasariana Accademia delle Arti del Disegno. Nasce la Royal Academy di Londra¹.

Un'iniziativa di tale portata comportò un via vai di artisti fra l'Inghilterra e gli altri Paesi europei, fra i quali ovviamente l'Italia. Non fu però Firenze, e la sua Accademia, ad interessare gli artisti inglesi, ma Roma, centro di quell'antico, il cui culto non sembrava poter mai finire.

Fu soprattutto dopo la fine dell'egemonia napoleonica sulla penisola, che si assistette ad un massiccio ritorno degli eruditi stranieri che ripresero la tradizione del *Grand Tour*, passando anche da Firenze e talvolta scegliendola quale patria elettiva².

Molti di loro entrarono in rapporto con la fiorentina Accademia delle Arti del Disegno divenendone Accademici Onorari, come nel caso del pittore William Brockedon o del più noto John Ruskin, che molti studi dedicò all'arte italiana, o anche Professori come George Hayter o Charles Lock Eastlake³, personaggio di spicco dell'ambiente culturale londinese che arrivò in Italia nel 1838 per acquistare opere di Piero della Francesca da destinarsi al neo costituito Victoria and Albert Museum⁴.

1 Per ulteriori notizie concernenti la fondazione della Royal Academy cfr. Charles Saumarez Smith, *The Company of Artists. The Origins of the Royal Academy of Arts in London*, London, Modern Art Press, 2012.

2 Per motivi concernenti all'argomento del presente saggio mi limiterò a quelli di nazionalità inglese o americana, dato che spesso vivevano insieme.

3 *Gli accademici del disegno. Elenco cronologico*, a cura di L. Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, 1999, rispettivamente pp.198, 207, 199, 206.

4 Eastlake nel 1850 fu insignito del titolo di Baronetto e divenne Presidente della Royal Academy; inoltre fu il primo direttore della National Gallery. Nominato tale nel 1855 rimase in carica fino alla sua morte nel 1865.

Non molti, comunque, si iscrissero all'Accademia di Belle Arti di Firenze per seguirne i corsi di studio⁵. Fra questi il più noto fu, senza dubbio, Sir Frederic Leighton, presentato all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1854, dal pittore Giovanni Costa – ricordato sia per aver introdotto (dopo un soggiorno in Gran Bretagna) le novità artistiche inglesi negli ambienti fiorentini e romani, sia per la sua partecipazione ad alcune campagne garibaldine⁶ –, studiò con diversi professori fra i quali Bezzuoli. Ritornato a Londra entrò nel circolo dei preraffaelliti, ed è da questo ambito che progettò la tomba della poetessa Elizabeth Barrett Browning.

Arrivata a Firenze, nel 1846, insieme al marito, il poeta Robert, sposato contro la volontà del padre, Elizabeth fu una delle più strenue sostenitrici del Risorgimento italiano⁷ e sull'argomento compose delle odi come

5 Purtroppo non sono rintracciabili, nell'Archivio Storico dell'Accademia, i libri degli allievi. Proprio quelli relativi agli anni di Firenze Capitale sembrano essere spariti. Si riparte dal 1874, dove, fra illustri sconosciuti, appare il nome di Sargent Giovanni, ammesso il 28 febbraio 1874.

6 Secondo lo storico Christopher Duggan l'interesse inglese per la questione italiana fu "un prisma complesso e dalle molte sfaccettature, in cui coesistevano memorie storiche, idolatria culturale, fantasticherie romantiche, insofferenza per il cattolicesimo, i Borboni e l'Austria, nonché la speranza che i nuovi ordinamenti della penisola avrebbero ricalcato quelli della società liberale inglese". Cfr. Christopher Duggan, *Il Risorgimento nell'Europa - Gran Bretagna*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti, P. Ginsborg, Torino, Einaudi, 2007, pp.724-736. Va ricordato che la Gran Bretagna contribuì molto al processo dell'unificazione italiana, appoggiando lo sbarco dei Mille, combattendo al fianco di Garibaldi nel 1860, ma soprattutto accogliendo molti esuli, *in primis* Mazzini, nella loro nazione. La passione per i fatti italiani coinvolse tutta la popolazione inglese, divenendo quasi fanatismo. Nelle gare ippiche del 1859 i nomi più ricorrenti dei cavalli furono Mazzini, Garibaldi e Gavazzi. La visita di Garibaldi a Londra nel 1864 vide la gente partecipare coralmente all'evento con la conseguente nascita, sul piano industriale, di oggetti che inneggiavano all' "eroe dei due mondi": le aziende di ceramica dello Staffordshire produssero statuette raffiguranti Garibaldi (ma anche Vittorio Emanuele, Pio IX, e il colonnello Peard che aveva combattuto in Sicilia nel 1860); nacquero i biscotti Garibaldi, i giochi per bambini basati sulla "marcia di Garibaldi". Addirittura i verbali dei processi riportano notizia dei numerosi furti di immagini o fotografie di Garibaldi. Qualcosa, dunque, di insondabile sembra essere accaduto nelle menti degli inglesi, non solamente degli intellettuali, tanto che c'è chi connette questo afflato verso la riscossa italiana alla ricerca dell'emancipazione dei lavoratori dell'industria inglese allora in forte crescita.

7 Franco Marucci in un suo saggio mette in relazione la ribellione di Elizabeth alla bieca autorità del padre con la sua passione per i moti risorgimentali italiani. Nel

quelle della raccolta *Casa Guidi Windows* del 1851. Il fato volle che, poco dopo la proclamazione del Regno d'Italia, lei morisse il 29 giugno 1861.

Tale triste evento spinse Robert a lasciare Firenze e a tornare in Inghilterra. Il dolore personale si mescolerà, mestamente, con lo sgomento di fronte ai cambiamenti della sua città putativa dei quali aveva notizia.

Annunciata capitale del Regno d'Italia il 15 settembre 1864, ed in attesa dell'arrivo di Vittorio Emanuele, Firenze si trasforma in un cantiere. Tutto deve essere rivisto e rifatto per assolvere al nuovo ruolo, mancano edifici per gli uffici dell'amministrazione pubblica, ma soprattutto non ha l'*allure* da capitale europea – troppo lontane sembrano essere Parigi, Londra e Vienna. Si corre ai ripari e cominciano i lavori⁸. Ma proprio in questo suo immobilismo, nell'essere sempre uguale a se stessa, rinviando ad ogni angolo al suo glorioso passato, stava – per gli stranieri – il fascino della città.

Molti di loro lasciano nei loro diari e nelle loro lettere parole desolate e sgomentate, come Robert Browning che scrive all'amica Isa Blagden: “Non vivrò più a Firenze, credo. I cambiamenti paiono troppo violenti; voi vi ci abituate poco a poco, ma io, se al mio ritorno trovassi passeggiate livellate, piazze dove erano viottoli e così via, non lo potrei sopportare [...]. Butteranno giù le vecchie mura o parte di esse? Perché non possono lasciare la città vecchia come un nucleo e costruirvi intorno tanti anelli di case come a loro piace, incorniciando i quadri secondo il loro gusto? Forse Casa Guidi diventerà un ufficio pubblico?”⁹. Preoccupazione condivisa, anche se in termini meno accorati, da Henry James che scrive in *L'autunno a Firenze*: “Ho conosciuto Firenze la prima volta in anni abbastanza lontani, per poterne avvertire il mutamento in peggio e la tabe dell'ordine moderno [...]”, per poi continuare, ricordando il periodo in cui era stata capitale e la partenza del Re e del Governo per Roma e le conseguenze che ciò aveva comportato: “I nuovi boulevards del Sindaco Peruzzi invece, lo si può ben

riscatto di un popolo la poetessa sembra trovare il proprio. Cfr. F. Marucci, “*O bella libertà, o bella*”: *i Browning per l'Italia*, in, *Una sconfinata infatuazione. Firenze e la Toscana nelle metamorfosi della cultura anglo-americana: 1861-1915*, atti del convegno (Firenze, 16-17 giugno 2011), a cura di S. Cenni, F. Di Blasio, Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2012, pp. 45-57.

8 Una sterminata bibliografia è dedicata ai progetti e lavori di Firenze capitale, per lo più fatti da Giuseppe Poggi. Pertanto si tralascia di approfondire l'argomento.

9 Cfr. O. Del Buono, *L'eterno mistero della zuppa inglese*, in O. Del Buono, G. Frassa, L. Settembrini, *Gli anglo-fiorentini: una storia d'amore*, Firenze, Edifir, 1987, p. 21.

dire, sono arrivati ma non se ne sono andati, cosa questa che, dopotutto, dal punto di vista estetico, sarebbe meglio che non fosse accaduta”¹⁰.

Ma non tutti erano di questo avviso.

Un ignoto giornalista scrive sulla rivista inglese “Illustrate London News” un articolo su Firenze capitale d’Italia¹¹. In questo, dopo averne dato le coordinate geografiche, fa una lunga descrizione dei luoghi e monumenti principali della città, da Palazzo Vecchio alla Badia Fiorentina, da Santa Croce all’intera piazza Duomo, mettendo, fra l’altro, in relazione la basilica francescana con Westminster Abbey e Santa Maria del Fiore con la cattedrale di St. Paul.

Descrive poi Ponte alle Grazie e Ponte Vecchio – dei quali non è entusiasta – per la presenza, soprattutto nel secondo, dei troppi negozi e botteghe artigiane che lo occupano sui due lati¹².

Passa infine alle strade che elogia, ma allo stesso tempo depreca perché non adatte allo svolgimento della frenetica vita moderna. Scrive infatti: “Le strade di Firenze sono generalmente strette, ma molto pulite, e pavimentate con piatte pietre poligonali che rendono piacevole il passeggiare, ma non sono adatte per i cavalli e le carrozze. La maggior parte delle strade non hanno marciapiedi per i pedoni. Nella parte antica della città le strade sono piuttosto cupe e buie”.

L’articolo termina – con orgoglio tutto inglese – con la notizia del nuovo piano urbanistico: “Il contratto per la demolizione dell’intero circuito della mura cittadine, per fare delle piacevoli promenade o boulevard, tutto intorno a Firenze, è stato sottoscritto dalla Municipalità e da una compagnia inglese. La strada principale che conduce a Palazzo Pitti, residenza del re, sarà allargata. Il progetto di estendere la città oltre San Domenico, sulla via per Fiesole, e dalla parte opposta fino a Villa Poggio Imperiale, contribuirà alla nascita di quel tipo di abitazioni necessarie in una metropoli di una grande nazione”¹³.

10 H. James, *L'autunno a Firenze*, in *Ore Italiane*, Milano, Garzanti, 2006, rispettivamente nelle pagine 132 e 133.

11 “*Florence, The Capital of Italy*”, “Illustrated London News”, London, Saturday 25 November, 1865, pp. 522- 523.

12 Nessuna parola è spesa per il Corridoio Vasariano.

13 Per rendere più fluida la lettura del saggio ho provveduto personalmente alla traduzione del testo originale così come per quelli che seguiranno. Inoltre la compagnia inglese citata è la Florence and Land Public Work (presidente sir James Hudson) con la quale nel Luglio 1865 il Comune di Firenze stipula, senza asta pubblica, una

Fra i primi a scegliere una di queste “abitazioni necessarie”, fu in realtà un americano: lo scultore Hiram Powers che si installò nella zona fra Porta Romana e Poggio Imperiale. Arrivato a Firenze nel 1837 visse nel quartiere di San Barnaba dove rimase fino al 1869, quando decise di spostarsi nella nuova zona residenziale dei viali dei colli, non lontano dalle stradicciole che salivano lungo la collina di Bellosguardo, dove avevano trovato “rifugio” molti angloamericani. La casa si trovava al numero 3 di via Farinata degli Uberti, ed era indubbiamente una di quelle nate in seguito alla speculazione edilizia che aveva interessato la zona. Si trattava di una villa realizzata in pietra e mattoni, con una loggia sopra al tetto, e circondata da una cancellata di ferro battuto. Powers ristrutturò la villa facendosi aiutare dal costruttore Riccardo Campi che aveva recentemente realizzato i vicini Padiglioni Reali di Boboli. L'artista destinò alcuni locali all'uso che gli era più congeniale; ad esempio al posto della rimessa fece il proprio studio, e di fronte a questo decise di mettere una sala espositiva. Non lontano dalla propria, fece poi costruire quella per il figlio Longworth, fotografo, che accanto vi aggiunse il proprio studio di posa.

Powers divenne una delle personalità più influenti nell'ambito della società artistica angloamericana residente a Firenze, e la sua scelta di andare ad abitare, e di allestire lo studio in quella parte della città fu seguita da molti, come l'altro americano Thomas Ball, che si fece costruire una grande villa in via Dante da Castiglione e l'inglese Charles Francis Fuller, autore del monumento dell'Indiano¹⁴, che comprò un grande appezzamento di terra, fra via Dante da Castiglione e via Farinata degli Uberti, dove costruì villa Fuller (che però non abitò, preferendo continuare a vivere in via Santo Spirito¹⁵).

Dunque qualcuno approfittò e, come già detto, qualcuno si indignò delle novità urbanistiche, che, nel frattempo, per il repentino spostamento

convenzione per i lavori più urgenti ed imponenti. Nacquero subito polemiche sui costi delle trasformazioni urbanistiche, soprattutto per i contratti siglati troppo in fretta e non convenienti per le casse della Municipalità. Non fu però solo la compagnia inglese a giovare di certe irregolarità, ma anche altre fra le quali, solo per fare alcuni esempi, la Società Anonima Edificatrice e la Lazzeri e Ciampi.

14 Il monumento fu realizzato da Fuller nel 1870 dopo la morte prematura del giovane principe indiano Rajaram Chuttraputti. Secondo il rito indù il suo corpo fu arso alla confluenza di due fiumi (Arno e Mugnone), dove furono sparse le sue ceneri. Nello stesso luogo fu poi collocato il monumento funebre.

15 Fra gli altri che abitarono o solamente si fecero costruire lo studio in questa zona si ricordano Larkin Goldsmith Mead e William Green Turner.

della Capitale da Firenze a Roma, furono abbandonate. Progressivamente la città del Giglio divenne non tanto il simbolo di antiche virtù che avrebbero potuto rinascere e svilupparsi in nuove e moderne direzioni, quanto luogo incantato di una memoria che andava preservata dagli scempi moderni¹⁶.

Superfluo dire che questo non accadde, e la città continuò ad essere soggetta a allargamenti e miglitorie, fra le quali la più nota e discussa fu quella nell'area del Vecchio Ghetto. Anche in questo caso vi furono prese di posizione opposte. Non entra nel merito l'autore di un articolo su "The Graphic" che, parlando della città in occasione della visita della Regina Vittoria, ricorda Ponte Vecchio, Palazzo Vecchio, la cella del Savonarola, il Marzocco, ma soprattutto punta l'attenzione sulla modernizzazione di Firenze raccontando, con una certa enfasi, di piazzale Michelangelo, di piazza Cavour con il tram e soprattutto del Vecchio Ghetto e dei lavori che lo hanno interessato. Seppure, appunto, non esprima dichiaratamente la propria opinione, tende a mettere in evidenza che non tutto è stato stravolto, ma che nella toponomastica delle strade che vi convergono si è mantenuto il senso della storia, e come siano stati salvati dalla demolizione palazzi trecenteschi. Conclude l'articolo sostenendo che, in definitiva, questo è accaduto per "l'inesorabile domanda di modernizzazione"¹⁷.

Fin da subito, però, alla notizia dello sventramento del centro storico, si levarono accese proteste. Fra le più significative quella sottoscritta da molti intellettuali¹⁸ – indirizzata al sindaco Marchese Torrigiani – ed inviata al "Times", che, preso atto della distruzione del Mercato Vecchio, elenca tutto ciò che era a rischio: il Palazzo Canacci e Giandonati, esempio del primo rinascimento, la gotica chiesa di San Biagio, il palazzo di parte Guelfa, architettura del Brunelleschi, l'arte della Seta con i rilievi di Donatello, ed altri. La lettera si chiude con una presa di posizione chiara

16 Come ricorda Nencioni parlando dei salotti fiorentini dove prima le conversazioni erano dotte e progressiste: "questi divennero il luogo concluso e difeso della memoria". Cfr. E. Nencioni, *Medaglioni*, (I ed. Firenze, Bemporad, 1897), ed. cons. Napoli, 1907, p.18.

17 *The Queen's Visit to Italy. A Sketch of Modernised Florence*, "The Graphic", London, Saturday August 12, 1899, pp. 319-321.

18 Fra questi si ricordano: Edward Poynter presidente della Royal Academy e direttore della National Gallery, George Aitchinson, presidente dell'istituto reale degli Architetti britannici, Walter Crane, direttore del Royal College of Art, Alma-Tadema, accademico della Royal Academy, Claude Phillips, curatore della Wallace Collection.

e perentoria: “Le condizioni insalubri che hanno permesso la demolizione del Mercato Vecchio non possono, a nostro avviso, essere portate a sostegno della necessaria distruzione di questi edifici; e neppure riteniamo che sia di utilità agli interessi della città andare avanti con il proposito di abbattere monumenti così importanti che hanno fatto di Firenze il centro di attrazione dell’intero mondo civilizzato”¹⁹. Questo costringeva il sindaco ad una immediata controffensiva sullo stesso giornale, dove si sosteneva la necessità di liberare Firenze “dalla vergogna e detrimento di certi quartieri medievali” per favorire “l’igiene, la viabilità e i commerci”²⁰.

Fra gli Inglesi stabilmente residenti a Firenze la più veemente levata di scudi contro il rinnovamento del centro storico venne da Vernon Lee (“la migliore testa che puoi trovare a Firenze, ma che caratteraccio” così la definì Henry James). Violet Paget, questo il suo vero nome, arriva a Firenze nel 1873, insieme ai genitori e al fratellastro il poeta Eugene Lee-Hamilton. Anche lei, come quasi tutti gli inglesi frequentava soprattutto i propri connazionali o tutt’al più i colti salotti cosmopoliti come quello di Carlo Placci. Aveva però un carattere libero e passionale che la spinse ad aderire al nascente femminismo e ad occuparsi di tematiche decisamente insolite per quel tempo, quali la vivisezione. Anche lei scrive al “Times” una lunga lettera dove denuncia l’operato dei fiorentini, la gravità delle demolizioni, l’ignoranza degli amministratori locali ed adombra il sospetto che dietro a tutto ciò ci siano solo delle imponenti speculazioni edilizie²¹.

La Lee, dunque, non si limitò a soffrirne privatamente, in maniera quasi languida, come aveva fatto Robert Browning, ma reagì vivacemente, protestando e cercando di fare concretamente qualcosa che potesse aiutare la città di Firenze a salvarsi, senza lasciarsi andare all’oblio della fatalità come molti altri.

Un’ interminabile corrispondenza arriva da Firenze al quotidiano inglese; ad esempio Miss Busk, una delle tante figlie di Albione residenti in questa città, manda una sorta di reportage sull’incontro avvenuto in Mu-

19 “The Times”, London, December 2, 1898, p.10.

20 “The Times”, London, December 15, 1898, p.8.

21 Per la posizione presa da Vernon Lee nei confronti della salvaguardia della vecchia Firenze cfr. D. Lamberini, “*The divine country*”: *Vernon Lee in difesa di Firenze antica*, in *Dalla stanza accanto. Vernon Lee e Firenze settant’anni dopo*, atti del Convegno (Firenze, 26-28 maggio 2005), a cura di S. Cenni e E. Bizzotto, Firenze, Edizioni Consiglio Regionale della Toscana, 2006, pp.38-52. A fine saggio è riportata anche la lettera inviata dalla Lee al “Times”, che porta la data 15 dicembre 1898.

nicipio fra i rappresentanti comunali e quelli della “Società in difesa della Firenze antica” – Presidente il Principe Corsini – dove racconta dei molti interventi citando in particolare quello del professor Isidoro Del Lungo, e del sostegno della comunità inglese a chiunque si opponga a tali lavori²².

Ritorna sulla *querelle* anche sir Edward Poynter che scrive un'altra lettera²³ e trasmette al “Times” un telegramma del Principe Corsini, nel quale quest'ultimo ringrazia tutti gli inglesi che lo sostenevano nella sua battaglia. Da questo intervento di sir Edward si capisce quanto la questione di Firenze fosse seguita, infatti la sua può essere considerata più una risposta a quello di Mr. Louis Fagan, che accusa di ipocrisia gli Inglesi che si accalorano tanto per lo scempio di Firenze e non pensano a quello fatto a Londra. La descrizione quasi apologetica che il direttore Poynter offre della città del Giglio nei confronti della capitale britannica ha tratti commoventi: “Firenze è rimasta fino a poco tempo fa quasi intatta dai tempi in cui artigiani e operai rendevano tutto in forme artistiche [...] quando ogni strada aveva dignità e senso della proporzione [...] quando ogni palazzo veniva decorato ed arredato con opere provenienti dagli studi degli artisti [...]”. Stessa cosa non si può dire di Londra, dove ci sono importanti monumenti come St. Paul, la Torre ed altro, che nessuno – in ogni caso – si sogna di toccare, ma dove questi sono oasi in vaste aree densamente popolate, dove il passato non ha lasciato da lungo tempo traccia di sé”.

I colti lettori del “Times” contrastarono in tutti i modi la distruzione del centro di Firenze, ma, come già accaduto negli anni Sessanta, anche adesso ci fu chi si schierò in difesa della modernizzazione. Esempio è la lettera inviata all'editore dello “Standard” riassunta con il titolo *Art v. Sanitation in Florence*: “I bei giorni andati sono ritornati e l'arte è un affare di Stato. Una grande battaglia si sta svolgendo fra chi parteggia per la salute e chi per il piacere di recitare ‘Chi lascia la via vecchia per la nuova, sa quel che lascia ma non sa quel che trova’. Certi inglesi entusiasti, felici per loro stessi di non dover vivere in questi quartieri poveri, in queste case fatiscanti, si riempiono di indignazione al pensiero che le vicine strade serpentine, care alle loro anime artistiche, saranno allargate ed aperte alla luce. Queste abitazioni con la loro sporcizia di anni saranno buttate giù, perché il vento di Tramontana possa spazzare via le stalle di Augia. Di fatto prin-

22 *The Letter Miss Busk addresses to us* [...], “The Times”, London, Tuesday 3 Jan. 1899, p.7.

23 *Ancient Florence and Modern London*, “The Times”, London, Saturday 4 Feb. 1899, p. 4.

cialmente si deplora non la distruzione della bellezza di Firenze, ma la costruzione di un luogo banale. Sfortunatamente le architetture di Michelangelo e Brunelleschi al giorno d'oggi non sono più numerose a Firenze che in ogni altra città moderna. In ogni caso la scelta è se è meglio per una città avere una piazza pulita, senza particolari meriti artistici, ma salubre e profumata o continuare a godersi il vergognosamente brutto e sporco Mercato Vecchio. I Padri della città hanno deciso di eliminare questo ambiente malsano e correre il rischio che Michelangelo si alzi a protestare. Ma non l'ha fatto; uno spazio accogliente sostituirà queste lerce abitazioni”²⁴.

24 *Art v. Sanitation in Florence*, “The Standard”, London, Saturday, December 31 1898, s.p.

The Queen's Visit to Italy

A SKETCH OF MODERNISED FLORENCE

THE LAST TWENTY YEARS have witnessed many changes in all the great Italian cities, and of such changes, due to the ever-increasing needs of modern life, Florence offers a striking example. At the same time the contrast between massive ancient buildings and flimsy modern flats which, in Rome, produces an unpleasant shock, hardly exists here. Times gone days have, in most cases, prevailed over the erection of new houses which can hold their own even in the presence of cinquecento palaces, and all necessary demolitions have been executed in no hasty spirit of iconoclasm, but with real regard to the general improvement of the city.

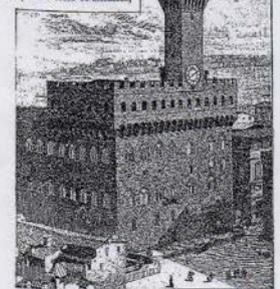
Modern Florence may be said to date from 1865, when the capital of Tuscany became for a few years the capital of United Italy. Under the new régime an energetic Municipality directed the widening of the principal streets, the erection of embankments along the Arno, and the demolition of the "Terzo Cerchio" or third circuit of walls, which had formed the city boundary since the close of the thirteenth century. Of these walls, the pride of the age that saw their rise, only a few vestiges now remain on the south side of the river. On the north side their place has been taken by spacious boulevards planted with shady trees, in the midst of which the old streets still stand—solitary landmarks at distant intervals.

The population of Florence has increased greatly of late years. Apart from the many strangers of all nations who made their home on its banks of the Arno, Florence, from its chequer-board central position, is rapidly becoming a very favourite residence with Italian from other parts of Italy, who constantly settle here on their retirement from business or official life. It has also become a great railway centre. The important company of the "Grande Ferrovia Medicea" has established here its head-office, and this has led to the widening of several thousand employes with their families. All these causes have more than compensated for the temporary depression which, in 1871, followed the removal of the capital from Florence to Rome, and the best proof of this assertion is the fact that the population, which had then sunk from 104,000 to 70,000, but rose in 1883, then again to close upon 100,000.

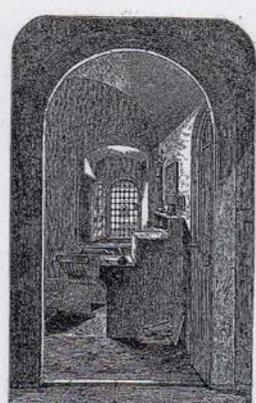
With the extension of the city area has come also the necessity for extension of communications. In 1861 tramways round the city made their appearance, and these have been followed by a network of lines branching out in all directions and connecting Florence with most points of historical or industrial importance in the neighbourhood. This most modern means of locomotion conveys the traveller, either by steam or horse power, to the interesting hill-top of Fiesole, once subject to the proud Florentine Republic; to the ancient fortified walls of Lastra Sigea; to the splendid Medicean villa of Poggio-Capraio, the home of Bianca Cappello; or through the rich vineyards and olive orchards of the Chianti district to the bustling little commercial town of San Casciano, while an electric train winds its way up the steep hill that leads here to the rocky on the Arno to the Etruscan mother city of Fiesole.

Let us now descend from generalities to details, and examine more fully the most important changes that are gradually remoulding the outlines of the "Etruscan Athens." The first interest is the destruction of the "Mercato Vecchio" (Old market) and the Ghetto, which, together with the adjacent streets and houses, formed the "Centro" of Florence, and were the actual nucleus of the city until built by Charles V. on the site of the old Roman Florence.

Recent discoveries prove that the position of the Roman Capitol, a great fortress "of marvellous beauty," according to the old chroniclers, was on the west side of the Mercato Vecchio, while the Forum itself occupied the place of the Forum; and so the latter was the centre of public life and activity in the ancient city, so did the Piazza del Mercato Vecchio become in its turn the very heart of modern Florence. Here rose the massive palaces adorned with lofty towers of the powerful Guelph and Ghibelline nobles who ruled their city not wisely but too well. Here dwelt the great families such as the Nerli, the Frescobaldi, the Della Tosa, the Strozzi, and many others, each within its own stronghold of masonry grouped closely round a small central piazza, which served as a meeting-place where family affairs could be discussed.



THE PALAZZO MEDICI, NEAR THE TOWER OF THE VASCA



SAVONAROLA'S CELL

or family gatherings held. In times of street warfare—a too frequent occurrence—the narrow openings that divided palace from palace were barricaded against invasion, and behind the barricades the besieged clan held its own as in a fortress, while showers of arrows, stones, and other missiles were poured down from the towers to quell the ardour of assailants. Here, too, was the centre of trade, and the names of the streets still remain in which the furriers or the apothecaries, the armourers or the cloth-dealers, had the seat of their Guild. Round this spot, in fact, was concentrated all the bustling, active Florentine life of the early Middle Ages, noisy, brawling, and factious, yet standing out against a solid background of altered good sense and commercial prosperity, and bathed in a halo of deep and artistic religious feeling which still lives in noble monuments and glowing frescoes.

The first clasp upon the splendour of the scene came with the popular revolution of 1527, when the new magistrates ordered the demolition of all the towers that rose above the height of ninety feet. These towers, the special privilege of the aristocracy, were many of them, over 200 feet high, and their destruction was a great triumph for the popular faction. Ten years later the celebrated Giuliano de' Medici brought back the exiled chiefs of that party, breathing vengeance against their native city. They held a council at Empoli, in which the total destruction of Florence was proposed, and one man only, a Florentine before he was a Ghibelline, had the courage to oppose and check this infamous project. All the Guelph houses and towers in the Centre were razed to the ground, but another turn of the wheel brought the Guelphs back to power, and they set about rebuilding their palaces; but the glory of the old days had departed, and from that time the "Centro" gradually ceased to be the aristocratic quarter.

The Market, which gave its name to the central Piazza, was established there in the fourteenth century, when the Guild of Butchers erected the "Becccheria," or slaughter-house, pavilions. As time went on these stalls increased in size and in number until they grew into the extraordinary motley agglomeration of booths which, until a very few years ago, formed one of the sights of Florence. The surrounding buildings fell from their high estate, while noisy taverns, cheap inns, and bookstalls' shops lined the narrow streets. On the north side of the Mercato Vecchio the group of fine old palaces that had once been the homes of the Della Tosa, Vecchioni, and Medici families, was turned by Cosimo I. into the Ghetto, or Jews' quarter.

The history of the Jews in Florence is curious enough to deserve a few words of mention. In the early days of the Republic their residence was forbidden, the astute citizens seeing in them formidable commercial rivals. Lending money on usury formed one of the Florentine bankers' chief sources of wealth, which they preferred to keep entirely in their own Christian hands. But so grasping did they prove, and such hard bargains did they drive, that in 1430 the Priors formally invited the Jews to come and settle in Florence, and lend money at twenty per cent, thirty per cent, being the lowest rate at which a citizen in difficulties could get help from a fellow-citizen. Once established, the Jews multiplied and prospered until, by the end of the sixteenth century, they had accumulated the enormous sum of eleven millions of gold florins, and the people began to murmur against the vast wealth passing into alien hands. The Grand Duke Cosimo I. gave in to the prejudices of his subjects on this point. He restricted the privileges of the Jews, and prohibited them from practicing usury, or engaging in wholesale trade; he compelled them to wear a distinctive dress; and finally, in 1571, ordered them to dwell apart in the above-mentioned Ghetto. Sooner than submit to treatment, the wealthy and respect-

able members of the community left Florence; only the poorest and most abject remained, and these dwelt almost exclusively in their own quarter until 1849, when political liberty was followed by religious freedom, and these humiliating edicts were removed. At the present day large numbers of rich and industrious Jews are settled in Florence; some of the handsomest houses in the new quarters of the city belong to them and in place of the old synagogues, hidden away in the Ghetto, they have erected the Piazza d'Arezzo, a stately pile.

The old Market as it once stood is already only a memory; its place has been taken by



PIAZZA CAPOVICI, WITH THE ELECTRIC TRAM

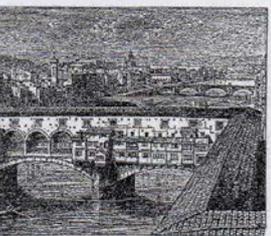
a square twice its size, in the centre of which stands an equestrian statue of Victor Emmanuel, who gives his name to the new piazza.



FLORENCE FROM PIAZZA DEL COLLI

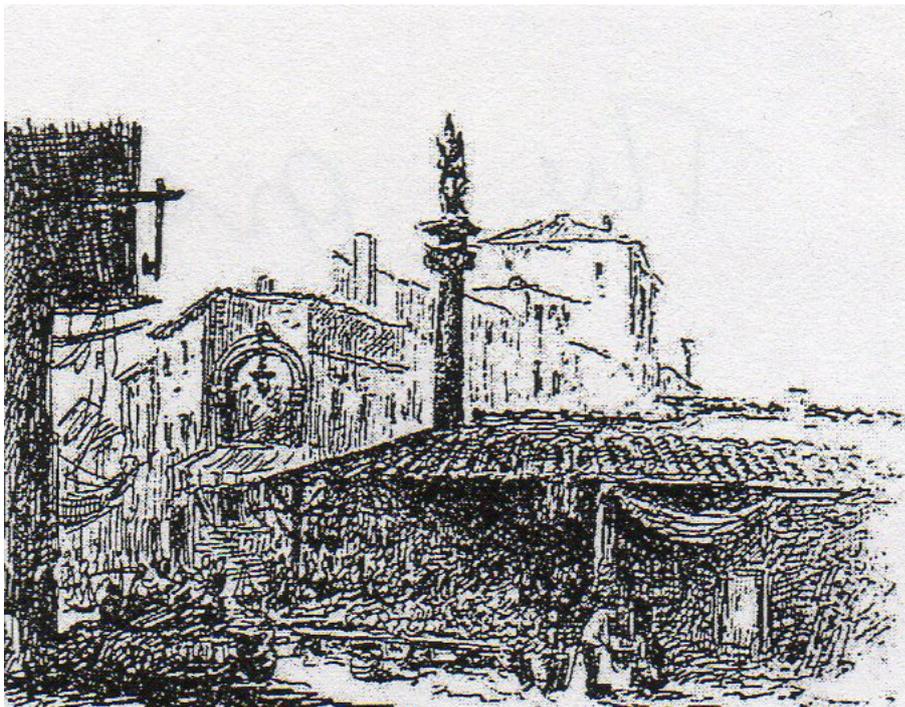
A fine block of buildings of a modified Renaissance type already forms the north side; the west side—yet in process of construction—will consist of a handsome row of houses. The upper towers will be left to decay, or, more probably, devoted to banks and public offices, while in due time shops will line the arcades; and the Piazza Vittorio Emanuele will become, we may hope, a new centre of public life, so active and prosperous as of old, and more peaceful, if less picturesque.

The "Centro" is traversed by four main arteries, following the lines and retaining the names of the old historic thoroughfares of the Mercato Vecchio, but otherwise enlarged and altered beyond recognition. Via degli Speziali, which leads into Piazza Vittorio Emanuele from the bustling Via Calzaioli, was once connected (as



PONTE VECCHIO

The Queen's visit to Italy. London, "The Graphic", August 12, 1899.



Veduta del Vecchio Ghetto, London, "The Times".



Vedute del Mercato vecchio e di Piazza Vittorio Emanuele, London, "The Times".



fig. 1. Profilo di Vittorio Fossombroni, 1840 circa.
Dagherrotipo, Firenze, collezione Greco.

ANDREA GRECO

*Fotografia e documentazione d'arte
all'Accademia di Belle Arti di Firenze 1839-1865*

*à Justine
jeune artiste normande*

Noi l'abbiamo detto altre volte [...] l'Accademia nostra ha reso omaggio alla libertà voluta dai tempi [...] Ma per compiere utilmente la sua riforma [...] ella deve cercare di riunire quei mezzi che possano aiutare, incitare, guidare il giovane artista [...] essa dovrebbe diventare non tanto l'istituto dove s'insegna il metodo del fare, quanto il metodo del vedere [...] il vedere è gran parte del fare, e l'artista tanto più sa, quanto meglio seppe vedere¹.

Così concludeva il suo discorso Niccolò Antinori, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze nell'inaugurare nel 1871 la Galleria delle Fotografie, una tappa fondamentale nel rapporto tra la fotografia e l'istituzione fiorentina, rapporto che era iniziato sin dal 1839, anno stesso di nascita della nuova tecnica. Nell'esposizione accademica di quel settembre vennero infatti messi in mostra nella sezione – Prospettiva – i primi dagherrotipi prodotti in Firenze².

Tale esposizione, la prima del genere in Italia, era il logico portato di un clima culturale che proprio in città aveva trovato il terreno più fertile per un rapido sviluppo. Quando Tito Puliti il 2 settembre 1839 aveva ripetuto con successo l'esperimento dagherrotipico appena undici giorni dopo la rivelazione a Parigi della formula, da parte di Arago, non si era limitato verosimilmente a ripetere un semplice esperimento di fisica con usuali strumenti da laboratorio: la nuova tecnica richiedeva infatti apparati specifici di notevole complessità, non esistenti in precedenza. Più che probabile che

1 *Discorso letto dal cav. Niccolò Antinori ff. di Presidente della Regia Accademia delle Arti del Disegno di Firenze al Collegio Accademico nel dì 9 Ottobre 1871 in occasione dell'apertura della Nuova Galleria di Fotografie*, Firenze, Tipografia Successori Le Monnier, 1871, p. 14.

2 Si veda: A. Greco, *Dagherrotipi e documentazione d'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Lorenzo Bartolini e Pietro Freccia scultori. 1840-1856*, "AFT", semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano, 39-40, dicembre 2004, pp. 45-54.

tali apparati fossero già a sua disposizione.

Sino dal 7 gennaio di quell'anno infatti, quando lo scienziato Arago aveva annunciato al mondo la nuova invenzione, per poi rivelarne il 19 agosto la formula, l'attesa degli ambienti scientifici era cresciuta sempre di più. In particolare a Firenze dove gli studi di ottica e di astronomia erano particolarmente avanzati grazie alla politica dei Lorena e all'esistenza di istituzioni quali l'Imperiale e Regio Museo di Fisica di cui era presidente all'epoca Ludovico Antinori e professore titolare del settore di Astronomia lo scienziato Giovan Battista Amici i cui legami con l'ambiente scientifico europeo erano costanti e continui.

Scriveva infatti l'Amici all'ottico parigino Lerebours il 16 luglio a margine di una lettera: "Tutti qui siamo curiosi di conoscere l'arte Daguerrotipa della quale si parla tanto a Parigi"³ e ancora nell'agosto successivo pochi giorni prima del 19: "Il sig. Comm. Antinori vi presenta i suoi complimenti e vi pregherebbe a voler procurare al nostro Museo uno dei primi Dagherrotipi che sia per uscire. Il prezzo vi sarebbe rimborsato tosto col mezzo del Ministro di Toscana. Se non fosse possibile avere questo singolare strumento vogliate avere la bontà di spedirci almeno la descrizione che l'autore sta per pubblicare"⁴.

Più che probabile quindi che per vie 'diplomatiche' tale richiesta possa essere stata esaudita con la spedizione, subito dopo il 19 agosto, di quanto necessario, consentendo così al Puliti il felice esperimento del 2 settembre e l'esposizione in Accademia.

Altro avvenimento di primaria importanza nel corso del 1839 fu la nomina di Lorenzo Bartolini a professore titolare della cattedra di Scultura in Accademia fatta nel febbraio dal Granduca Leopoldo II; un atto dovuto da

3 *Edizione Nazionale delle opere e della corrispondenza di Giovan Battista Amici*, a cura di A. Meschiari, voll. 3, *Corrispondenza*, tomo I, *Corrispondenze francesi*, Firenze, Fondazione Giorgio Ronchi, 2010, p. 252.

4 *Ivi*, pp. 48-49. Il Ministro di Toscana era Simone Luigi Peruzzi, zio di Ubaldino Peruzzi. Fu nominato nel dicembre 1838 dal granduca Leopoldo su proposta di Fossombroni e "suggerimento" di Anatolio Demidoff. Pare singolarmente coinvolto con la dagherrotipia: fu lui infatti che nel giugno 1840 recò al granduca da Parigi il dagherrotipo del modello del gruppo Demidoff del Bartolini che era stato esposto al Salon. Sua intenzione era donare il monumento a Firenze. Un'altra regalia in vista della nomina a Principe. Per questo si veda: A. Greco, *Lorenzo Bartolini e il "Vero" fotografico 1839-1850*, in *Lorenzo Bartolini, Scultore del bello naturale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 31 maggio-6 novembre 2011), a cura di F. Falletti, S. Bietoletti, A. Caputo, Firenze, Giunti, 2011, pp. 165-166.

tempo e infine avvenuto grazie all'interessamento particolare del ministro Fossombroni, non che della sotterranea influenza del conte Anatolio Demidoff, prestigioso committente del Bartolini e in stretti rapporti di varia amicizia con lo stesso Granduca.

Da questa felice costellazione di eventi e di presenze ebbe inizio in Accademia il percorso della fotografia nella sua prima forma di dagherrotipia.

Bartolini inserì da subito il nuovo strumento nella sua didattica e nella pratica dell'arte, come mezzo fondamentale per una completa revisione dell'educazione all'immagine, cercando di rifondare dalle basi la dinamica delle relazioni occhio/cervello, artista/realtà.

Del dagherrotipo colpiva l'impressione di miniatura che produceva a guardarlo, ma ancor di più la correttezza della prospettiva e del disegno, con una differenza importante: nessun miniaturista avrebbe mai saputo condensare in una superficie tanto piccola una tale quantità di informazioni, che già a occhio nudo apparivano superiori ad ogni altro tipo di riproduzione e che la lente metteva ancor più in evidenza.

Un quadro, un disegno, un'incisione se ingranditi rivelavano la materia, il colpo di bulino o di pennello, ma non la "realtà in più" invisibile a occhio nudo come invece faceva il dagherrotipo:

Un bel saggio di questa invenzione [...] rappresentante una delle facciate del Louvre, sta ora esposta al pubblico nell'antico Chiostro di Santa Maria dei Servi [...]. Ma quale è la meraviglia di chi contempla con la lente allorché ne ravvisa le più minute particolarità rappresentate con una tal finezza e nitidezza insieme, a cui invano l'arte umana invero si sforzerebbe pur di approssimarsi? I sottilissimi parafulmini, le asticciuole di un cancello [...] le invetriate e dietro di esse le tende delle stanze interne, le impannate trasparenti [...] le pietre con le loro macchie e colle più tenui connesure, i ciottoli del selciato, ogni cosa vi si discerne nitidissimamente⁵.

Era la realtà stessa ad imporsi, il Vero naturale che si rivelava impresso su una lamina metallica, quel Vero che Bartolini inseguiva come fine ultimo dell'arte e che ora gli si mostrava nell'Esposizione in Accademia. Quei "disegni fotogenici" come vennero dapprima chiamati, non furono solo occasione di stupore scientifico: la loro accoglienza in mostra denotava un riconoscimento artistico della nuova tecnica che altrove era mancato. In ciò Firenze si differenziò da altre città dove la dagherrotipia venne presen-

5 *Il Dagherrotipo a Milano*, "La Fama", n. 17, Milano, 15 novembre 1839.

tata in sedi e in occasioni più vicine alla scienza che all'arte⁶.

Il dagherrotipo, fissando una porzione del reale e isolandola, forniva all'occhio uno strumento di indagine in più, tanto dal punto di vista della corretta prospettiva, quanto da quello di un'approfondita analisi conoscitiva del rappresentato, tanto più vera quando poi l'oggetto divenne la figura umana. La fotografia quindi contribuì a superare il semplice atto del "vedere" aiutando la mente a distinguere i tratti pertinenti del reale tramite una nuova educazione visiva⁷.

Bartolini riconobbe d'istinto questa possibilità che si sposava in modo "casuale e necessario" con la sua ricerca mirata e diretta da decenni a comporre in forme non accademiche gli innumerevoli aspetti del reale invisibili per quanti, resi ciechi dalla reiterazione di modelli stantii, vedevano la stessa realtà con gli occhi dell' "accademia". Da questo punto di vista la lezione del 1840, con la messa in posa di un gobbo, assunse un significato meno dirompente, più organico e conseguente alla ricerca visiva bartoliniana. Dalla Lezione l'artista trasse ispirazione per il suo sigillo: un gobbo che nella sinistra tiene uno specchio, il Vero, e con la destra strozza la serpe dell'invidia.

Anche l'oggetto "dagherrotipo" se osservato direttamente diviene uno specchio che riflette l'osservante pur trattenendo l'immagine del reale che l'ha impressionato, una dualità di veri che impressionò molti all'epoca e che ancor oggi stupisce. Lo "specchio dotato di memoria" mostrava un

6 L'Accademia di Belle Arti Francese non dette notizia nel suo "Bollettino" dell'annuncio di Francois Arago del 7 gennaio all'Accademia delle Scienze e nell'ottobre 1839 non volle ricevere Louis Daguerre che aveva chiesto di esporre l'invenzione perché: "il dagherrotipo non giustificava di per sé e in riferimento all'Arte, un riconoscimento ufficiale": in *Le daguerreotype français. Un objet photographique*, catalogo della mostra (Paris, Musée d'Orsay, 13 May-7 Août 2003, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 September 2003-4 Janvier 2004), a cura di Q. Bajac, D. de Font-Réaulx, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p. 27.

7 Come già era stato notato dall'Algarotti a proposito della Camera Ottica per pittori che aveva segnato una tappa fondamentale in questa nuova modalità del vedere: "Né è punto da stupirsi che con tale ordigno, quello arriviamo a discernere che altrimenti non faremmo. Quando noi volgiam l'occhio ad un oggetto per considerarlo, tanti altri ce ne son d'attorno, i quali raggiano ad un tempo medesimo nell'occhio nostro che non ci lasciano ben distinguere le modulazioni del core e del lume che è in quello, o almeno ce le mostrano mortificate e più perdute, quasi tra il vedi e il non vedi. Dove per contrario nella Camera Ottica la potenza visiva è tutta intesa al solo oggetto che le è dinanzi; e tace ogni altro lume che sia". Algarotti, *Pensieri sulla pittura*, 1762, in F. Algarotti, *Saggi*, a cura G. Da Pozzo, Bari, Laterza, 1962, p. 86.

nuovo modo di percepire la realtà, uno sguardo più problematico ma armonico con l'appassionante ricerca visiva di Lorenzo Bartolini.

Lo scultore inserì da subito la dagherrotipia tra gli strumenti del mestiere; ne è un primo esempio il ritratto di profilo del ministro Fossombroni, suo antico amico e protettore⁸. Il profilo che si propone in questa sede (fig.1) è tra i primi esempi di ritratto in funzione di una successiva trasposizione artistica, ma come vedremo in seguito, anche *tout court* come ritratto in dagherrotipo. Che provenga dall'atelier Bartolini sembra fuor di dubbio, visto il soggetto identico al busto che ne fu tratto (fig. 2), ma soprattutto la provenienza di questo come degli altri dagherrotipi che vengono esaminati in questo saggio⁹.

Il busto nacque da una concomitanza di commissioni: da una parte quella dello scultore che voleva ringraziare l'amico, dall'altra il conte Demidoff che a sua volta lo voleva ugualmente omaggiare per quanto stava facendo per appoggiare presso il Granduca la sua istanza di nomina a Principe di San Donato in Polverosa in vista del matrimonio con Matilde Bonaparte. Affari che andarono ambedue a buon fine, il primo il 20 ottobre 1840, il secondo il primo novembre successivo.

Il fatto che il primo sollecito da parte di Demidoff per la consegna del busto sia del giugno 1841¹⁰ ci fa supporre, data la nota lentezza con cui l'artista eseguiva le sue opere, che l'ordine fosse antecedente di almeno un anno, cioè dato nel primo semestre 1840.

All'epoca della ripresa Fossombroni aveva 87 anni, era affetto da progressivo abbassamento della vista e da altre affezioni dovute all'età: più che logico quindi ritrarlo col nuovo e pratico sistema, rimandando ad una metodica analisi dell'immagine la ricerca della somiglianza e delle propor-

8 Bartolini era solito rivolgersi a Fossombroni per pareri sui propri lavori. Eccone un esempio sul finire degli Anni Venti: "Bartolini scultore ha l'onore di supplicare la bontà di V.E. di perdonarlo se osa prendersi la libertà d'invitare l'E.V. al Suo Studio posto in via delle Belle Donne, sur il canto degli Antinori di faccia casa Lustrini al primo piano, a quell'ora e quel giorno che piacerebbe all'E.V. per vedervi un Gruppo che sta modellando ed avere il bene di ricevere quelle savie riflessioni proprie all'alto generale ingegno di V.E. avanti di farlo formare in gesso". Si trattava certamente della *Carità educatrice* a cui lo scultore stava lavorando in quel tempo. In Archivio di Stato di Arezzo, fondo Fossombroni, *Corrispondenza*, filza 21, lettere A-B.

9 Si veda: A. Greco, *Pietro Freccia tra lettere, dagherrotipi e tradizione familiare. Documenti per la storia di uno scultore*, in *Pietro Freccia*, a cura di G. Silvestri, Pontedera, 2002, pp. 282-305.

10 M. Tinti, *Lorenzo Bartolini*, Roma, Accademia d'Italia, 1936, voll. 2, II, p. 74.

zioni. Quasi certamente i dagherrotipi dovevano essere tre, i due profili più il frontale, come si usava da tempo nella pittura, in funzione dei busti da trarne in assenza dei soggetti¹¹. Il busto, consegnato nel 1843, sarà un'ulteriore esempio nel quale la ritrattistica bartoliniana darà prova della sua capacità di scavo psicologico, proponendo in un ritratto quella "somiglianza intima" che costituisce poi il fine ultimo del rapporto artista/soggetto¹². Un'ulteriore definitiva prova dell'identità del Fossombroni ci è stata data dal ritrovamento della sua maschera funeraria realizzata dallo scultore Mori di Arezzo il giorno stesso della scomparsa, il 13 aprile 1844¹³ (fig. 3). Come si può rilevare, la somiglianza tra il ritratto e la maschera è totale, particolarmente nella forma del naso che nel busto del Bartolini assume invece un aspetto più "importante", con lieve alterazione della fisionomia, segno indubbio di una personale "interpretazione" da parte dell'artista.

Non si può non segnalare peraltro che il giorno della scomparsa di Fossombroni intorno al suo capezzale era presente, oltre la consueta figura del formatore in gesso, anche un altro personaggio del tutto inedito e conforme ai nuovi tempi: il dagherrotipista.

Era antica consuetudine prendere il calco del volto del defunto illustre per conservarne le vere sembianze; del tutto inedita invece la pratica del ritratto fotografico, indice non solo del radicamento della nuova tecnica

11 Si veda il triplo ritratto di Carlo I eseguito da Van Dick affinché Bernini ne traesse un busto e il ritratto "segnaletico" del Cardinale Richelieu eseguito da Philippe de Champaigne e inviato allo scultore Mochi a Roma.

12 "Nel ritratto colpisce l'acuto realismo nel volto scavato, nelle profonde rughe e nelle pesanti borse sotto gli occhi, in un insieme di verità e grande rispetto per la personalità dell'effigiato", in *Lorenzo Bartolini scultore del Bello naturale* cit., p. 322.

13 Lo scrivente ne aveva avuta notizia da un inserto trovato nelle *Carte Fossombroni* conservate all'Archivio di Stato di Arezzo, ma solo recentemente è stato possibile rinvenirne due esemplari: uno in gesso già segnalato da Sandra Pinto in *Curiosità di una Reggia*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, gennaio-settembre 1979), Firenze, Centro Di, 1979, p.182, fig.45, e da lei riportato con incerta attribuzione, l'altro in bronzo conservato nel Museo della Scienza e della Tecnica di Firenze in via Giusti 27, cui giunse indirettamente per lascito testamentario da Enrico Fossombroni nel 1893 (*Catalogo opere d'arte* SPSAE Firenze, inventario n. 1069). Originariamente vi si stabiliva che il ritratto a olio del ministro, la maschera e un lotto di libri, fossero destinati alla Galleria degli Uffizi, ma da parte della Direzione Gallerie si accettò solo il ritratto e si trasmisero gli altri due legati all'Istituto Tecnico che li accettò. Si veda: Archivio di Stato di Arezzo, *Carte Fossombroni*, filza XIII, *Carteggi Enrico Fossombroni*. In particolare *Testamento Enrico Fossombroni*: "Preside Istituto Tecnico Galilei Firenze, 3 settembre 1893, ringrazia per libri ed effigie in bronzo di Vittorio Fossombroni".

in Firenze, ma anche della nascita di un nuovo rito sociale che inaugurava un'inedita ritrattistica, quella dei ritratti *post-mortem*, che trovavano ragion d'essere in una sensibilità sociale ben diversa dalla nostra¹⁴. Il dagherrotipista chiamato al capezzale del ministro era il cavaliere Achille Iller, firma di cui si avevano scarse notizie e si conoscevano alcune opere¹⁵ ma di cui era del tutto ignoto questo ben documentato incarico¹⁶.

14 Si veda in particolare: J. Bolloch, *Le portrait post-mortem*, in *Le daguerrotype français* cit., 2003, pp. 206-207.

15 Si veda: M. Maffioli, *Note per una storia della dagherrotipia in Toscana*, in *L'Italia d'argento. 1839-1959 storia del dagherrotipo in Italia*, catalogo della mostra (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 30 maggio-13 luglio 2003; Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 26 settembre-16 novembre 2003), Firenze, Alinari, 2003.

16 Tutta la documentazione relativa è conservata in: Archivio di Stato Arezzo, *Carte Fossombroni*, Miscellanea filza 29 parte I. Achille Iller è oggi ritenuto il più importante fotografo professionista operante a Firenze negli anni '40. Contrariamente a quanto ritenuto sino ad oggi pare non sia da considerarsi un "francese di Parigi" (come spesso si autodefinivano i primi dagherrotipisti) ma piuttosto di origine nizzardo-piemontese. Il suo nome compare per la prima volta in un articolo del giornale francese "La Presse" che riporta la seguente corrispondenza da Nizza: "Ci affrettiamo a far conoscere ai nostri corrispondenti di Francia la meravigliosa scoperta di cui si parla nella nostra città. I risultati dei lavori del *nostro compatriota il sig. Cavaliere Iller* (corsivo nostro n.d.r.) artista di reputazione [...] risolvono definitivamente [...] una delle più importanti questioni dell'arte [...] riprodurre col dagherrotipo la verità dei colori [...]" ("La Presse", Parigi, 4 maggio 1843, p. 3. Notizia trasmessa da Nizza il 27 marzo ai principali giornali europei. Originale in francese). La notizia porrebbe quindi un'ipoteca "piemontese" sull'origine del "compatriota Iller" rientrando Nizza nel Regno di Sardegna. Ritroviamo poco dopo il nostro a Firenze dove è segnalato nei primi del 1844. Una delle sue residenze/studio era al terzo piano della Torre dei Cavalieri di Malta (Ponte Vecchio 1309) detta anche Casa Caruana dal nome di Giovan Battista Caruana mercante d'arte. La fama di Iller in città doveva essere già ben nota se nell'aprile dello stesso anno verrà chiamato al capezzale del Fossombroni. Tra i suoi clienti si segnalano l'inglese Seymour Kirkup ben noto negli ambienti d'arte, pittore, collezionista e mercante anch'esso, abitante al terreno della stessa Torre dei Cavalieri, vari altri stranieri, tra cui Lord Vernon e Lord Walpole, per cui fotografa possibili opere d'arte in vendita. È a nome di «Iller cavalier Achille» la prima richiesta ad oggi nota a ritrarre in dagherrotipo alcune opere degli Uffizi: la *Venere dei Medici*, un ritratto del Cavalcanti e uno di Brunetto Latini, richiesta che viene respinta per la statua e accolta per i quadri (Archivio Gallerie Firenze, filza LXIX parte 2, 13 aprile 1845). Lavora anche per il principe Demidoff (si veda Maffioli, *op. cit.*). Ma il committente più prestigioso (sino ad oggi sconosciuto) fu John Ruskin presente più volte a Firenze tra il 1844 e il 1847. Su sua commissione Iller fece molte riprese oltre che in città, a Lucca, a Pistoia e a Siena, come documentato nel recente: K. Jacobson, *Carrying off*

Iller riuscì a riprendere tre dagherrotipi che furono poi consegnati al disegnatore Girolamo Tubino con l'incarico di trarne un disegno da consegnare al litografo Ballagny per trarne un certo numero di stampe da distribuire alla cerchia di amici e conoscenti intimi del ministro¹⁷.

Anche il busto (fig. 4) del Granduca Leopoldo II nacque dalla stessa committenza Demidoff e certamente nello stesso arco cronologico, ipotizzabile tra il 1839 e il 1841, in contemporanea con quello del Fossombroni e certamente come dovuto omaggio al sovrano che, concedendogli il titolo di Principe, gli aveva aperta la strada al matrimonio con Matilde Bonaparte. La datazione del dagherrotipo (fig.5) è compatibile con l'apparente età del soggetto: un Leopoldo inedito e in "borghese" come probabilmente erano abituati a vederlo i fiorentini, nel pieno della maturità, con i capelli biondi, resi scuri dall'insensibilità dell'emulsione fotografica ai colori composti di rosso o giallo, con un atteggiamento aristocratico e rilassato e un lieve accenno di "favoriti" che nella ritrattistica ufficiale venivano spesso arricchiti come omaggio a un "logo" asburgico dovuto. Se si confronta il ritratto con una contemporanea incisione del litografo Paradisi (fig. 6) si noterà, ancor di più la "fotogenicità" del soggetto nella coerenza dei suoi tratti pertinenti.

Stabilita l'appartenenza dei due ritratti all'area bartoliniana e collocata intorno al 1840 la loro esecuzione, si pongono ora alcuni interrogativi derivanti dalle loro alte qualità tecnico/estetiche.

Stante la letteratura specializzata¹⁸ alla data di cui sopra era molto improbabile se non impossibile eseguire dei ritratti, se non a prezzo di pessimi

the palaces. John Ruskin's lost daguerreotypes, London, Quaritch ed.,2015. Notizie sui movimenti fiorentini di Achille Iller si trovano anche in Archivio di Stato di Firenze, *Commissari di quartiere di Firenze e Tribunale di semplice Polizia, Commissariato di S. Spirito, Nota dei Forestieri*, filza 1191, "arrivi: 11 Dicembre 1844, Cav. Achille Iller, Cond. Pittore"; e *Nota dei Forestieri*, filza 1194, "arrivi: 8 ottobre 1845, Cav. Achille Iller".

17 Ne furono tirate 51 copie. I dagherrotipi furono poi restituiti alla vedova "che li conservò gelosamente". Gli attuali eredi Fossombroni non ne hanno notizia, conservano invece l'originale pietra litografica ed una copia della stampa. Quest'ultima doveva essere conosciuta in Firenze perché venne riprodotta in un'edizione popolare delle poesie di Giuseppe Giusti: *Poesie di Giuseppe Giusti illustrate da Adolfo Matarelli e col commento di Giulio Cappi*, Aliprandi e Galliani, Milano 1887 (ivi a p. 345 a illustrazione della poesia *Gingillino*).

18 Si veda: G.Chiesa, P.Gosio, *Dagherrotipia, Ambrotipia, Ferrotipia. Positivi unici e processi antichi nel ritratto fotografico*, Brescia, Youcanprint, 2013.

risultati. Ciò a causa dei lunghi tempi di posa in piena luce che potevano variare a secondo del tempo e dei luoghi dai 5 ai 15 minuti. Se questo poteva andar bene per le vedute, i monumenti e le sculture, era molto meno accettabile per i ritratti che rimasero per qualche tempo il punto debole della nuova tecnica. Furono provati vari sistemi per abbreviare la durata, ogni fotografo custodiva gelosamente le proprie formule, per cui non esistevano metodi generalmente condivisi. Nel fervore delle prime sperimentazioni ognuno seguiva i propri metodi, spesso del tutto empirici. I primi ritratti di cui si conservano esemplari mostrano persone non in primo piano e se nel caso, con il volto contratto dalle lunghe pose, spesso con gli occhi chiusi per resistere alla luce¹⁹. Fu il francese Antoine Claudet (1797-1867) che esponendo una lastra ai vapori di cloruro di iodio scoprì nel 1841 la prima sostanza acceleratrice che consentì nuovi tipi di riprese, ma il metodo si diffuse con molta lentezza e non sempre con gli stessi esiti.

Ma il vero problema non era ottenere un'immagine passabile dal punto di vista tecnico, bensì un ritratto riuscito, capace di esprimere oltre che la somiglianza fisica, quella morale interiore della persona.

Il grande fotografo Nadar lo dirà chiaramente molti anni e molti progressi tecnici dopo, quando la dagherrotipia era già stata sostituita dal processo negativo/positivo:

La teoria fotografica s'impara in un'ora, le prime nozioni pratiche in un giorno [...] Quello che non si impara è il senso della luce [...] è l'applicazione degli effetti a seconda delle fisionomie [...]. Quello che si impara ancor meno è l'intelligenza morale del tuo soggetto, l'intuizione che ti mette in comunicazione col modello [...] le sue idee, il suo carattere e ti permette di ottenere non già banalmente e a caso un ritratto alla portata dell'ultimo inserviente di laboratorio, bensì la somiglianza familiare, la somiglianza intima [...] ²⁰.

Resta quindi aperta la questione su chi possa esser stato l'autore dei due ritratti così ben "individuati". Tra il 1840 e il 1841 si trovavano in vendita in Firenze presso il negozio Ricordi e Jouhaud di piazza del Duomo vari

19 "Durante il 1840 era ancora necessario posare diversi minuti al sole, un tempo veramente lungo per restare immobili, e le feroci espressioni di alcuni intrepidi che si sottomisero a tale esperimento testimoniano della loro fermezza e della durezza della prova" in H. Gernsheim, *L. J. M. Daguerre. The history of the diorama and the daguerrotype*, New York, Dover Books, 1968, 2a ediz., p. 117.

20 J. Prinnet e A. Dilasser, *Nadar*, in AA.VV., *Nadar*, Torino, Einaudi, 1973, p. 64.

soggetti in dagherrotipo, ma si trattava di vedute artistiche, le più facili a ottenere dati i limiti tecnici del momento. Gli autori, quasi tutti ignoti, erano soprattutto figure itineranti, i “magnifici randagi”, come li definì lo storico Ando Gilardi, veri e propri missionari della dagherrotipia. In città non mancavano certo i dilettanti della nuova arte: lo testimonia la presenza del negozio di Vincenzo Pichi e figlio, in via Martelli angolo piazza del Duomo, produttore di ogni sorta di accessori per dagherrotipia come recita un loro annuncio sulla stampa locale alla fine del 1842²¹. Pochi mesi prima inoltre era stato aperto al pubblico il primo vero e proprio Gabinetto di Dagherrotipia di cui al momento si abbia notizia:

Avviso Scientifico Artistico.

[...] Uno di tali Gabinetti è aperto in Firenze fino dal lunedì 23 maggio corrente nella via detta dei Mori, presso uno degli ingressi di Boboli al n. 2320 p.t.²².

Gli orari delle pose erano indicati tra le 9 e le 15, giusto le ore di maggior soleggiamento; ma il gestore, conscio della precarietà della tecnica avvertiva giustamente i futuri clienti desiderosi di farsi il ritratto che:

Siccome lo stato dell'Atmosfera e alcune altre circostanze qualche volta rendono malsicuri e imperfetti i risultati dell'operazione, però le persone che assumono d'eseguirla prima dell'ora di ammissione, esploreranno l'opportunità delle condizioni, ed in qualche giorno non felice invece di esporre i signori ricorrenti a perdere del tempo senza felici risultati, li pregheranno favorirli in altro giorno²³.

Inoltre il compito di ritrarre due personaggi dell'importanza del Granduca e del suo Ministro non poteva essere certo affidata a un qualunque operatore itinerante, anche se “Professore al Dagherrotipo” come spesso amavano definirsi. La qualità del risultato doveva esser fuori di discus-

21 “Giornale del Commercio”, Firenze, n. 51, 21 dicembre 1842, p. 202.

22 *Ivi*, n. 21, 2 giugno 1842, p. 84. La via de' Mori ha due soli civici, il 2 e il 4. Escludendo il 4, il 2 (ex 2320 p.t.) si riferisce al giardino Corsi nel quale doveva trovarsi il Gabinetto di dagherrotipia, collocato come d'uso in locali vetrati luminosi, tipo serra per la buona riuscita delle cose. La stretta vicinanza del sito con la sede dell'Imperiale Regio Istituto e Museo di Scienze Naturali ove era stato compiuto il primo esperimento di dagherrotipia, ci conferma circa la non casualità di tale prossimità.

23 *Ibidem*.

sione, non documento di tortura da posa prolungata.

Lungarno 1187

Un avviso pubblicato su “La Gazzetta di Firenze” nella primavera del 1840 potrebbe servire a fare un po’ di luce sull’identità dell’autore dei ritratti; più che una risposta è un’ipotesi intrigante che non manca di ampi margini di probabilità che meritano futuri approfondimenti. La notizia è comunque di per sé del tutto inedita, importante e affidabile per quanto concerne la fonte giornalistica²⁴.

L’avviso ci informa che nei giorni 9 e 10 aprile 1840 verranno dati saggi di “Seduta Daguerrotipa” dal “signor Daguerre il quale trovasi di passaggio per questa Capitale”. L’orario è dalle 11 della mattina alle due del pomeriggio. L’indirizzo è Lungarno 1187 primo piano “nell’abitazione del medesimo”. Si specifica che la seduta sarà identica a come è stata data a suo tempo dallo stesso Daguerre nella sede dell’Accademia delle Scienze di Parigi, parole che non lasciano margine di dubbio sull’identità della persona e sull’oggetto della sua dimostrazione pratica. È previsto un biglietto di ingresso di lire trenta nella sala della dimostrazione, ove saranno esposti “molti saggi dell’Arte Daguerrotipa”. Sono previsti anche ritratti (“sedute particolari”) e lezioni singole o collettive (fig. 7).

Tale notizia di tanta presenza è del tutto assente dalla letteratura sul personaggio, peraltro più attenta ai dati legati all’invenzione che non a tratti personali dell’inventore. Si sa che Daguerre aveva inviato molti saggi di dagherrotipia alle varie corti e sovrani d’Europa²⁵ ma non risulta che avesse fatto lo stesso per il Granducato di Toscana. Aveva intenzione di recarvisi personalmente? La sua presenza a Firenze può anche essere spiegata come logico portato dell’intricata rete di rapporti esistenti tra gli ambienti scientifici della Corte lorenesa e quelli francesi, più specificatamente parigini, dei quali abbiamo fatto cenno in apertura del presente saggio.

A rafforzare l’attribuzione d’autore giunge anche un annunzio fatto da Arago all’Accademia delle Scienze di Parigi non molto tempo dopo (4 gen-

24 “La Gazzetta di Firenze”, Firenze, 10 aprile 1840 n. 43.

25 Daguerre inviò campioni a Leopoldo I del Belgio, a Ferdinando I d’Austria, allo zar Nicola I, a Federico Guglielmo di Prussia, all’ambasciatore d’Austria in Francia e al cancelliere Klemens Metternich che ne fece una pubblica esposizione nell’Imperiale Accademia di Belle Arti di Vienna nel settembre 1839, in contemporanea con quella dell’Accademia di Firenze. Si veda: *Le daguerreotype français* cit. pp. 149-154.

naio 1841), annuncio nel quale lo scienziato comunicava all'Assemblea che Daguerre aveva risolto il problema dell'istantaneità:

Nel gennaio 1841 il mondo udì una stupefacente notizia da Parigi: Daguerre ha reso istantanea la fotografia [...] trovando un nuovo metodo che rende possibile fotografare in uno, due secondi, oggetti in movimento come alberi scossi dal vento, acque scorrenti, tempeste di mare²⁶.

La notizia è riportata qualche tempo dopo anche a Firenze:

Cronache delle scoperte. Daguerre ha potuto colla scintilla elettrica fissare le immagini fotografiche sulle lastre metalliche del suo strumento [...] ponendo nella Camera oscura due lenti e dando alla lastra il cloruro di jodio [...] fa il ritratto di qualunque individuo²⁷.

Considerato che la comunicazione all'Accademia di Parigi era stata fatta il 7 gennaio 1841, le miglione di cui sopra sono senz'altro ascrivibili nel corso del 1840. Daguerre ha quindi sperimentato la sua nuova tecnica a Firenze su alte personalità? Probabile e possibile anche se al momento non esistono altri dati oltre l'Avviso che annunzia la sua presenza in città e i ritratti di Leopoldo e di Fossombroni.

Anche l'indirizzo: Lungarno 1187 è significativo. Si tratta di un edificio confinante col palazzo Spini Feroni, sulla riva destra dell'Arno presso il ponte a Santa Trinità, evidentemente molto gradito ai fotografi per l'esposizione a sud, sicura garanzia di riuscita fotografica. Anche il fotografo inglese Philpot vi stabilirà il suo studio nei primi tempi del suo arrivo in città tra il 1848 e il 1850, quando presumibilmente usava ancora la dagherrotipia²⁸. Subito accanto, due numeri prima al 1185 «vicino al Caffè dell'Arco Demolito» c'era inoltre il rinomato negozio di ottica "Gross e Waldstein" con sedi a Venezia e a Vienna: una vera nicchia ecologica per fotografi.

Negli anni '50 il rapporto Accademia/Fotografia si intensificò anche grazie all'avvento della nuova tecnica del negativo, prima su carta poi su vetro, la soluzione al limite tipico del dagherrotipo: il suo esser esemplare

26 In. L.J.M. Daguerre cit. pag.119.

27 "Il Giornale del Commercio", Firenze, 26 gennaio 1842, n. 4.

28 Si veda M. Falzone del Barbarò, *La calotipia in Toscana*, in *Alle origini della fotografia. Un itinerario Toscano. 1839-1880*, catalogo della mostra (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 28 settembre- 26 novembre 1989), a cura di M. Falzone Del Barbarò, M. Maffioli, E. Sesti, Firenze, Alinari, 1989, p. 33.

unico, non suscettibile di copie. Le due tecniche però convissero ancora a lungo perché i nuovi tipi di fotografie non riuscivano a garantire la nitidezza di linee e la precisione del dettaglio tipica della dagherrotipia. Nessuna delle due tecniche era peraltro riuscita ancora a risolvere il problema della trasposizione fedele dei colori in corrispondenti scale di grigi, di modo che la riproduzione di quadri o affreschi era ancora affidata alle tradizionali incisioni che venivano a loro volta fotografate per la diffusione sia a scopo commerciale che didattico. E' ancora attiva la pratica del "trar copie dal vero" col disegno²⁹.

Il 20 gennaio 1850 scomparve Lorenzo Bartolini lasciando incompiute varie opere tra le quali il *Cristoforo Colombo che scopre l'America* commissionatogli nel 1845 dalla Commissione Municipale di Genova. Scrupoloso sino all'ultimo aveva voluto documentarsi accuratamente sull'aspetto fisico e il carattere morale del navigatore: per questo si era rivolto a vari studiosi italiani e stranieri perché gli inviassero notizie e ritratti. Questo ed altri contrattempi avevano fatto sì che il lavoro si protraesse oltre le scadenze (tipico del suo operare) sino a che non morì improvvisamente, lasciando incompiuto il *Colombo* che era in lavorazione nella sala di Scultura dell'Accademia.

Il modello era comunque giunto a compimento tanto che Bartolini aveva pensato di esporlo alla fine di gennaio. La Commissione di Genova inviò allora a Firenze un suo delegato, lo scultore G. B. Cevasco per regolare gli affari con la vedova Virginia Boni e trovare un artista per completare l'opera. La cosa fu meno facile del previsto³⁰.

In ogni caso Cevasco si rivelò un abile diplomatico e condusse il tutto a buon fine proponendo lo scultore Pietro Freccia, già allievo di Bartolini e anch'esso iniziato alla pratica della dagherrotipia come strumento di documentazione d'arte. Ce lo conferma lo stesso Cevasco che scrivendo il 12 marzo a Genova diceva tra l'altro:

Desidero vediate i suoi lavori [...] io stesso recherò a Genova alcuni dagher-

29 Come si nota da una lettera del prof. Pollastrini al presidente dell'Accademia di Belle Arti del marzo 1854: "Desiderando di corredare sempre più di originali la Scuola del Disegno [...] alla mia direzione affidata, sarei determinato di commettere agli artisti Marubini e Tricca che a mie spese copiassero [...]", in AABAFi, f. 43B (1854), ins. 90.

30 Per maggiori notizie si veda: A. Greco, *Pietro Freccia* cit.

rotipi di sue opere e vedrete se dissi il vero³¹.

Freccia aveva evidentemente prodotto una campionatura, un port-folio dei propri lavori, dimostrando di avere già da tempo una marcata attenzione per la nuova tecnica. Quando il 30 marzo 1850 riuscì infine ad avere accesso alla sala di Scultura dove si trovava il modello in creta del *Colombo*, per prima cosa volle documentarne lo stato, non con una serie di disegni opinabili e soggettivi, ma con delle riprese fotografiche fronte/retro, destra/sinistra, quasi con taglio da foto segnaletica, anche in funzione delle modifiche che aveva intenzione di apportare:

Delle quali appunto l'onesto suo animo volendosi assicurare la creazione, senza appropriarsi del concetto originale del Bartolini, il Freccia per prima cosa ebbe cura che una buona fotografia fermasse lo stato in cui il Fidia toscano lasciava il modello³².

Gesto del tutto moderno e rivoluzionario che ci consente oggi di vedere per la prima volta un'opera di Bartolini così com'era uscita dalle sue mani nella fase nascente, la più effimera e vera, quella del modello in creta, che viene inesorabilmente distrutto al momento di trarne il calco in gesso (figg. 8 e 9). In più possiamo anche rilevare le precarie condizioni in cui versava al momento, con parti disgregate e con i puntelli posti da Freccia. La sua scelta documentaria denotava nella sua naturalezza e nel suo rispetto per l'opera del maestro, un *habitus* mentale tipico di chi da tempo aveva inserito la fotografia tra gli strumenti utili all'arte; di questo suo atto egli era particolarmente orgoglioso tanto che era solito mostrare i dagherrotipi ai visitatori dello studio in Accademia, tra questi lo scultore Cristian Rauch e lo stesso Granduca e consorte, accolti nel settembre 1853 quando il modello in gesso era infine stato portato a termine³³.

A quella data comunque la diffusione della fotografia su carta era già un fatto compiuto ed aveva prodotto in Firenze e in Accademia una quantità di cambiamenti nel mondo artistico, cambiamenti che avrebbero innescato quella serie di iniziative che si concretizzarono poi nel 1871 con l'inau-

31 Archivio Storico Comune di Genova, ms. 792, c. 291, G.B. Cevasco, a Pareto, Firenze, 20 marzo 1850.

32 G. Benericetti Talenti, *A proposito del gruppo del Colombo. Lettera al direttore de "Lo Spettatore"*, "Lo Spettatore", 20, Firenze 15 maggio 1857, p. 231.

33 Pietro Freccia al presidente dell'Accademia di Belle Arti. Firenze 26 settembre 1853, in ABAFi, f. 42B (1853), ins. 87.

gurazione della Galleria di Fotografie citata in apertura. Una di queste iniziative e di certo la più interessante per il suo aspetto pionieristico, fu il tentativo di alcuni docenti d'Accademia di avvalersi del nuovo *medium* per promuovere e diffondere l'opera di artisti operanti in Firenze ma sconosciuti altrove. Come si apprende dal *Programma* dell'iniziativa, la loro fu anche una risposta a precise critiche venute dall'estero in merito alla partecipazione toscana all'Esposizione Universale di Parigi del 1855:

Un giornalista straniero nel render conto dell'Esposizione di Parigi, parlando della Toscana, affermava che Firenze un tempo città degli Artisti adesso è diventata la città delle fioraie (sic). Alla invereconda sentenza alcuno dei nostri scrittori rispondeva con isdegnose e virulenti invettive [...]. Se non che meditando su pacatamente, l'oltraggio più che da cattività [...] nasceva dall'ignorare perfino i nomi de nostri più insigni Artisti contemporanei [...]. Precipua ragione di siffatta ignoranza è che gli Artisti viventi non hanno mai avuto tra noi un organo di pubblicità, il potentissimo mezzo della stampa che ne faccia conoscere il merito.

Per tali ragioni a una Società di Amatori delle Arti è venuto in mente il pensiero di pubblicare un'opera col titolo Ricordi fotografici degli Artisti Contemporanei in Toscana la quale conterrà riprodotti in fotografia i migliori lavori degli Artisti dell'età nostra dimoranti in Toscana. Ciascuna fotografia sarà corredata da una illustrazione critica che ne farà rilevare pregi e difetti. In tal guisa la fotografia e la stampa coadiuvandosi vicendevolmente, la fama dell'Artista si stabilirà sopra argomenti di fatto [...]³⁴ (figg. 10, 11 e 11b).

Gli ideatori dell'iniziativa, i professori Mussini, Pollastrini e Puccinelli, proposero al livornese Silvio Giannini di farsi carico dell'impresa dal lato editoriale³⁵. Dopo una serie di riunioni nel dicembre 1857 il *Programma*

³⁴ *Ricordi fotografici degli Artisti Contemporanei in Toscana*, Firenze, presso la Società Editrice, 1858, Tipi di Felice Le Monnier (dal *Programma*). Alla Società aderirono praticamente tutti gli artisti operanti in Firenze nei vari rami, da Fattori ai Markò, da Banti a Cabianca, da Signorini a Fedi e Costoli. Si unirono inoltre architetti come De Fabris e Falcini e persino una pittrice, Adele Cucchi. Si veda il primo elenco pubblicato nel *Programma* premesso al primo fascicolo. L'unica raccolta di tutto il pubblicato (quattro fascicoli e dodici fotografie) è conservata nella Biblioteca Nazionale di Firenze, altra copia (incompleta) si trova alla Classense di Ravenna.

³⁵ Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, Roma 2000, *ad vocem*. L'iniziativa dei *Ricordi fotografici* (peraltro omessa dai suoi pochi biografi) fu il suo ultimo tentativo editoriale di portata potenzialmente "italiana" come spesso da lui ricordato e auspicato nel *Programma*. Il fallimento dell'iniziativa si accompagnò e si sovrappose

definitivo venne pubblicato il 2 gennaio seguente con il lancio della campagna associativa. Si prevedeva di pubblicare alla fine di ogni mese una dispensa con tre fotografie e relative note critiche:

Tranne qualche eccezione [...] gli Editori alterneranno [...] la riproduzione in fotografia di due opere di scultura e una di pittura e viceversa [...] né saranno esclusi gli intagli, i disegni, i monumenti di Architettura e altre opere d'arte³⁶.

Come si vede, un programma organico e ben strutturato che comprendeva in progetto una gamma di interessi estesa sino alle arti minori.

Il primo fascicolo sarebbe dovuto uscire alla fine del gennaio 1858; non tardarono però a manifestarsi le prime obiezioni all'interno della stessa Presidenza dell'Accademia, questo proprio in conseguenza di trarre copia in fotografia di proprie opere da parte di Puccinelli e Mussini. Il punto stava proprio nella "infedeltà" della fotografia a riprodurre i colori dei dipinti. Si obiettava da parte della Presidenza che:

[...] le copie che si cavano dalle pitture [...] riescono per l'ordinario prive di accordo e manchevoli in molte parti in conseguenza che invece di dare una favorevole idea degli originali, piuttosto ne scemerebbero la stima³⁷.

al trapasso dal regime lorenese al governo provvisorio di Ricasoli, governo nel quale Giannini cercò invano una collocazione, come documentato dalle varie lettere di supplica dirette a politici del suo tempo, conservate nella sezione manoscritti della BNCFi. Si spense poco tempo dopo, nell'ottobre 1860, a 45 anni presso Pisa.

36 Il pubblicato dei *Ricordi* è costituito in tutto da quattro fascicoli con tre fotografie incollate in ognuno, corredate da critiche artistiche, misura delle opere, eventuale proprietà delle stesse, e notizie d'arte estratte da periodici locali e nazionali. I fascicoli uscirono nei mesi di febbraio e giugno del 1858 e del 1859. Si alternavano pittori e scultori con una buona prevalenza di Professori d'Accademia come Pollastrini, Mussini, Dupré, Fantacchiotti, più che artisti "free lance". Tra questi ricordiamo Michele Rapisardi, Niccola Sanesi, Annibale Gatti e lo scultore Enrico Pazzi. Il volume è attualmente digitalizzato e consultabile in rete sul sito di Google Books a cui rimandiamo.

37 Carteggio riguardante la richiesta di Antonio Puccinelli di trarre fotografia dal suo dipinto *Un episodio della strage degli Innocenti* conservato nell'Accademia di Belle Arti ABAFi, f. 47B (1858), ins. 78. In un precedente regolamento per i permessi di riproduzione fotografica emesso dal presidente Bourbon del Monte si proibiva espressamente la riproduzione di affreschi e quadri. Si citava al caso un fallimento precedente degli Alinari sul Beato Angelico in Accademia e i ripetuti tentativi del fotografo inglese Philpot di riprodurre l'affresco del Cenacolo di Fuligno. Cfr.

Per questo nel regolamento dell'Accademia era stabilito che non si dava permesso a trarre copia fotografica se non di statue, disegni e simili oggetti privi di colore. Questo avrebbe ristretto fortemente i progetti della Società dei Ricordi Fotografici. Si giunse comunque ad un accomodamento nel senso di permettere: "ai fotografi di trar copia dalle pitture moderne purché vi concorra il consenso dei rispettivi autori. Con questa risoluzione verrà esaudita la domanda non solo del Puccinelli ma di chiunque altro fosse a presentarsi in seguito"³⁸.

Ma l'iniziativa partì subito con il piede sbagliato. Il primo fascicolo previsto a fine gennaio, uscì invece a febbraio inoltrato e fu un fiasco clamoroso nella parte fotografica, al punto che gli associati respinsero le tavole. Tra questi Ubaldino Peruzzi al quale così replicava l'editore Silvio Giannini, celando tra le righe il suo imbarazzo:

Ricordi Fotografici degli Artisti
Contemporanei in Toscana Firenze, 25 febbraio 1853
Direzione via Larga 6040 Piano Terreno

Illustrissimo

Ho ricevuto questa mattina la pregiatissima sua del 23 diretta ai componenti la Società Editrice dei Ricordi Fotografici.

Io che rappresento questa Società devo affrettarmi a risponderle.

È ragionevole, e non è la sola, la lagnanza che Ella mi muove sulla Fotografia nella quale fu riprodotto il quadro del Rapisardi. Ma questi che ne è l'Autore pur l'approvò [...] e l'approvò con lui il Comitato Artistico di cui si parla nel nostro Programma [...].

Del resto son grato a Lei come ad altri delle osservazioni fattemi [...]. Anch'io mi adopererò quanto posso riproducendo anche il quadro del Rapisardi in una nuova Fotografia [...] Intorno al Fascicolo pubblicato La prego di riflettere [...]. Desidero e confido di recuperarla quando che sia fra gli associati. E frattanto accusando ricevuta del Fascicolo che mi ha rimandato colgo l'occasione per dichiararmi con sincera stima suo Silvio Giannini³⁹.

Era successo che Gaetano Bianchi, il pittore restauratore al quale era

AABAFi, f. 46B (1857), ins. 97.

38 AABAFi, f. 47B (1858), ins. 78.

39 Silvio Giannini a Ubaldino Peruzzi, Firenze 25 febbraio 1858 in BNCFi, *Carte Ubaldino Peruzzi*, XXVII, 17. Con altra del marzo seguente Giannini inviava a Peruzzi un saggio delle nuove fotografie puntando sulla sua approvazione per pubblicarle.

stato affidato l'incarico di fotografare le opere, aveva clamorosamente fallito nel suo compito e Giannini fu costretto a ritirare i fascicoli già spediti, avvertendo il pubblico con un "Avviso agli Associati" che apparve più volte sulla Gazzetta di Firenze e altri fogli locali. Nell'avviso si diceva inoltre che nuove fotografie sarebbero presto eseguite a cura del fotografo Alphonse Bernoud e presto inviate in cambio delle fallate. Questo cattivo esordio fu un brutto colpo per Giannini e l'iniziativa tutta. Sua intenzione era infatti estendere e coinvolgere nell'impresa altri soggetti "forestieri" per far sì che:

invece di essere solamente toscana possa diventare italiana e quindi pei viventi e posterì sarà il più sicuro e compiuto documento che racchiuda la storia artistica de' tempi nostri⁴⁰.

Un progetto molto ambizioso nel quale Giannini aveva già coinvolto il suo antico amico Domenico Guerrazzi che si era associato e che, trovandosi in quel tempo esule a Genova, venne incaricato di stabilire dei contatti con l'Accademia Ligustica di Belle Arti nella persona del pittore prof. Giuseppe Isola:

Carissimo professore e amico Isola
non so s'ella lo sappia [...] come in Toscana abbiano impreso un Giornale in cui si vuol dare ragguaglio degli artisti e dell'arte in Italia, aggiungendo tavole fotografiche dei loro eccellenti lavori.
Si fa l'impresa da persone amiche [...] le quali mi cercano di cooperarvi mandando notizie dei moderni artisti genovesi [...]. Ond'è che io prego lei a somministrarmi sul conto suo e dei suoi fratelli genovesi in arte, tutto quello che vuol dirmi per farmi capace di dettare alcuni articoletti biografici dove io metterò un po' di pepe e un po' di sale.
Genova 24 marzo 1858

Suo D. Guerrazzi⁴¹.

Non conosciamo le risposte di Isola ma non devono essere state negative se ancora per altre tre lettere Guerrazzi continua ad aggiornarlo su quanto accade in Firenze, facendosi tramite di Giannini. In una seconda missiva lo informa infatti della pessima riuscita del primo fascicolo, corretta col

⁴⁰ In *Ricordi* cit., *Programma* cit.

⁴¹ Domenico Guerrazzi a Giuseppe Isola, Genova 24 marzo 1858, in Biblioteca Civica Berio Genova, sez. Conservazione, *Carte Giuseppe Isola*, plico IV.

cambio del fotografo, e lo invita a mettere il suo nome tra i sottoscrittori:

affinché la impresa di Toscana diventi Italiana⁴².

Con altra del 23 aprile gli gira e gli illustra: “due saggi fotografici prova delle miglorie ottenute [...] son tolte da un quadro dell’Altamura [...] una trilogia di pittura. Idea bella e nuova, almeno in Italia”⁴³.

Lo invita ancora a sottoscrivere. Isola è evidentemente restio ad aderire all’iniziativa o a promuoverla in seno alla Ligustica. Infine, segno che il tentativo è andato a buon fine, così gli scrive Guerrazzi nel luglio seguente:

Genova 17 luglio 1858

Le mando due fascicoli che mi invia per Lei il sig. Giannini di Firenze. Mi sembra che l’opera per la bellezza delle fotografie, la eleganza dei tipi, e la copia delle notizie artistiche meriti esser promossa efficacemente dagli Artisti. Di ciò mi si raccomanda il sig. Giannini a cui già questa impresa costa cure e denari infiniti. Se al nome suo e quello del Frascheri, potrà aggiungersi, sua mercé, il nome di qualche Statuario Genovese sarà cosa che tornerà sommamente gradita ai Toscani. La riverisco e mi confermo.
Suo D. Guerrazzi⁴⁴.

Dell’attaccamento del Giannini a quella che considerava una sua creatura fa ancora fede questo brano di lettera scritta nello stesso periodo alla nota improvvisatrice in ottave Giannina Milli con la quale era in consuetudine da vario tempo. Proprio quest’amicizia gli consentiva di manifestarle coi toni se non *apertis verbis* lo scoraggiamento che lo cominciava a pervadere:

Firenze 9 aprile 1858

[...] le mando copia del Programma etc. che già le diedi di questi poveri Ricordi Fotografici i quali mi danno grandi pensieri. Ma il concetto dell’opera è buono, e finché avrò fiato e vita l’opera andrà, non ostanti le contrarietà infinite colle quali ho dovuto e devo combattere [...] vorrei porgerle una copia del primo fascicolo dei Ricordi Fotografici ma in questo momento io non le ho.

42 *Ivi*, non datata.

43 *Ivi*, Genova 23 aprile 1858. Si tratta del quadro *Buondelmonte. Ovvero l’origine delle parti cittadine in Firenze*.

44 *Ivi*, Genova 17 luglio 1858.

Son lieto di poter fregiare uno dei Fascicoli successivi del nome Suo e delle sue belle ottave al Giordani relative allo Sgricci. Ella me ne diede il permesso ed io ne profitterò [...]⁴⁵.

Giugno 1859. I Francesi alle Cascine.

Il quarto e non a caso ultimo fascicolo dei *Ricordi Fotografici* uscì ai primi di giugno del 1859, proprio nel bel mezzo di quel cambiamento epocale vissuto in Firenze a seguito della caduta del regime lorenese e all'instaurazione di un governo provvisorio guidato da Bettino Ricasoli. Questo in conseguenza dell'entrata in guerra delle truppe franco-piemontesi contro l'Austria, inizio della II guerra di indipendenza. Nel vuoto di potere che ne seguì Ricasoli pensò bene di offrire a Vittorio Emanuele II la dittatura provvisoria in attesa degli eventi. Il re, ritenendo poco opportuna l'offerta per rispetto al suo alleato Napoleone III si limitò ad inviare un commissario regio al comando di poche truppe. Alcuni membri del Governo Provvisorio pensarono a loro volta di chiedere in segreto anche l'intervento delle truppe francesi nel timore di tumulti popolari di matrice democratica. Giunse così in Toscana il V Corpo d'Armata al comando di Girolamo Bonaparte, cugino dell'imperatore. Nel timore che questa presenza militare fosse scambiata per un'occupazione, il 23 maggio questi si affrettò a pubblicare un editto nel quale si affermava tra l'altro:

Toscani, l'Imperatore a richiesta de' vostri rappresentanti mi invia nei vostri paesi. La mia missione è unicamente militare. Non debbo occuparmi né mi occuperò del vostro ordinamento interno⁴⁶.

Il Governo Provvisorio prese degli ulteriori provvedimenti: fu questa l'idea di un accantonamento separato delle truppe vicino alla città, ma fuori delle mura. Fu scelto il luogo detto i Prati delle Cascine dell'Isola. Il quieto vivere dei fiorentini già messo a dura prova dai moti del 27 aprile dovette far fronte ad una nuova serie di avvenimenti che non fecero altro

45 Silvio Giannini a Giannina Milli, Firenze 9 aprile 1858 in BNCFi., *Manoscritti*, c.v. 445.39. Era prevista la pubblicazione della foto della statua che lo scultore Gatteschi aveva scolpito per Tommaso Sgricci, un famoso improvvisatore in versi a cui Pietro Giordani aveva dedicato un saggio. La Milli, nota improvvisatrice anch'essa, avrebbe dovuto commentare l'illustrazione con versi in lode di Giordani e del suo scritto.

46 *Girolamo Napoleone ai Toscani*, manifesto del 23 maggio 1859, Biblioteca Labronica Livorno, *Avvisi e manifesti 1861-1859*, fascicolo 1859.

che del bene all'atmosfera stagnante degli ultimi anni del governo lorenese.

Dal 28 maggio al 2 giugno cominciarono ad affluire nei prati delle Cascine le truppe francesi portando con sé colore ed esotismo.

Erano infatti truppe provenienti soprattutto dalle colonie francesi dell'Africa del Nord, molto pittoresche quanto a divise e caratteri fisici: Spahis, Zuavi, Turcos eccetera. Non potevano non intrigare la curiosità dei fiorentini abituati alla rigidità e compostezza degli "Omini di gesso" come venivano popolarmente chiamate le truppe austriache di guarnigione in città, le accoglienze furono entusiastiche:

Nella primavera del 1859 incominciò il passo delle Truppe Francesi attraverso la Toscana seguendo la via di Pisa, Empoli, Firenze.

Ogni mattina arrivavano in paese migliaia di quei soldati dai lunghi calzoni rossi, dalle facce spavalde e dall'aspetto marziale [...].

Era un delirio, era una febbre, era un'ossessione che portava tutti ad abbracciarsi [...] Tutto era pagato per i nuovi arrivati, cibo, vino, liquori, ogni casa era aperta per essi e in ogni casa eran accoglienze festose [...]⁴⁷.

Questa testimonianza di Fucini rende bene il clima delle accoglienze, ma anche le cronache dei numerosi fogli periodici che allora si pubblicavano in Firenze furono concordi nel descrivere l'entusiasmo degli abitanti al passaggio dei Francesi.

Spunti, sottolineature ed aneddoti variano col variare degli osservatori, tutti però sono unanimi quando dal particolare si passa al generale: da Livorno a Porta San Frediano tutto un popolo accolse con gioia e accompagnò le truppe in marcia. Giunsero a Firenze un'intera divisione del V corpo con una brigata di cavalleria, vari reparti di artiglieria e genio, molti squadroni, quanto mai pittoreschi e multicolori di Ussari e Spahis. Si accamparono in quello che era chiamato allora il Pratone delle Cascine, come si può vedere dalla fotografia (fig. 12).

L'afflusso dei fiorentini e degli abitanti del contado fu in quei giorni veramente notevole, spontaneo e del tutto libero: per ordini superiori non era stato posto alcun veto di accesso e chiunque poteva aggirarsi fra le tende per osservare la vita quotidiana dei soldati nei suoi vari aspetti. Questo valeva anche per i riti più tipicamente militari come le ispezioni e le riviste:

47 R. Fucini, *Foglie al vento*, Firenze, Le Monnier, 1850, p. 78.

Dopo cena torno al campo e assisto alla venuta del generale Ulrich. Una folla enorme di popolo lo segue ed egli fa la sua ispezione in mezzo a tutta questa gente; circostanza assai scomoda perché non ha potuto rendersi conto di niente. L'ispezione si è conclusa in mezzo ad un mare di donne [...] ⁴⁸.

Quell'anno ad incentivare l'afflusso ci fu anche la festa dell'Ascensione che cadde il 3 giugno. A Firenze tale festa religiosa si sovrapponeva da tempo ad un'altra di origine più popolare e paganeggiante, la Festa del Grillo. Facile immaginare l'affollamento del Pratone quel fine settimana di giugno, tra truppe francesi, famiglie fiorentine e curiosi del contado:

Dalle Cascine, 3 giugno 1859

[...]Tutti i fiorentini venivano a processione per visitare l'accampamento; si fermavano a veder mettere su le marmitte, cuocere il cavolo con il riso e andavano in estasi per la meraviglia. Tutti facevano a gara ad accendere il sigaro a quei bravi uomini per intavolare discorso [...]. Le donne in specie facevano le più alte meraviglie che quegli uomini abbronzati dal sole, con due gambe come sono, con un naso come il loro, dormissero placidamente all'ombra di quelle piccole tende che parevano casotti da cani di pagliai [...]. Ed il rullo dei tamburi, lo squillo delle cornette, le gioiose canzoni facevano un insieme che era cento volte meglio dei nostri canti di maggio o giugno. Ma tutto ciò in confronto del giorno dell'Ascensione fu una bagattella ⁴⁹.

Mescolati tra la folla non potevano certo mancare i rappresentanti del milieu artistico fiorentino e in particolar modo i frequentatori del Caffè Michelangelo. Già l'Esposizione Universale di Parigi era stata una prima occasione per alcuni di loro per confrontarsi con l'arte francese ed europea. L'apertura al pubblico delle sale della collezione Demidoff nella villa di San Donato avvenuta poco tempo dopo rappresentò un'ulteriore occasione per gli artisti fiorentini. Tali circostanze e il confronto stilistico conseguente non passarono senza esito nella Firenze artistica del tempo ancora molto legata alla pittura storica e ai vari stilemi accademici. Un'ulteriore spinta al cambiamento venne proprio dall'arrivo dei Francesi alle Cascine. Ecco quindi Lega, Signorini, Borrani sul campo a ritrarre "dal vero" truppe, ten-

48 *29 maggio 1859, Notes et croquis de Raffet, Paris, 1878 in La giovinezza di Fattori cit., Roma, De Luca, 1980, pp. 370-71.*

49 *Gingillino. Lettera di un grillo fiorentino a un grillo di Val di Pesa, "L'Indicatore", Firenze, 15 giugno 1859.*

de, particolari degli equipaggiamenti, impressioni d'insieme, praticando attivamente quella pittura all'aria aperta che già per alcuni di loro costituiva un'attiva ricerca di nuove modalità espressive.

Ma cosa videro di così interessante i nostri artisti nelle divise, nel movimento di uomini, di animali, di tende, di attrezzi e cucine?

Ce lo suggerisce un altro brano di un cronista anonimo, anch'esso evidentemente partecipe della tensione emotiva del momento:

Chi non ha visto i Francesi al bivacco [...] non ha mai visto niente di poetico. Bisogna sopraggiungere un'ora prima del pranzo e fermarsi fino alla fine di questo. Chi corre da una parte chi dall'altra, chi va a prendere legna, chi l'acqua, chi ha cura delle marmitte chi del fuoco, chi sminuzza il pane per la zuppa, chi si stropiccia gli occhi grevi di fumo, chi grida, chi fa capriole [...]. Chi li vede a trastullarsi con tanta puerilità e domestichezza non sa concepire come poi in guerra siano tanto gagliardi da diventar leoni⁵⁰.

Già quest'analisi minuziosa di dati del quotidiano è indice anche nel cronista di un diverso sguardo, di una diversa sensibilità verso una figura come quella del soldato, vista finalmente senza retorica nella sua identità singola, reale, oltre gli stereotipi dell'oleografia marziale. La scoperta dello spessore umano, lo stupore del cronista si traducono in un'immagine più profonda, in questa "poetica" che è poi alla base di tanta pittura macchiata successiva, vicina al reale quotidiano. Ma chi riuscì con più immediatezza a riconoscersi in questo nuovo tipo di sguardo fu il giovane Giovanni Fattori.

Sul finire del maggio 1859 egli si trovava infatti a Livorno, circostanza che gli permise di assistere allo sbarco dei Francesi. È certo poi che seguì le truppe nel loro avvicinarsi a Firenze, come testimoniato dai bozzetti che eseguì nell'occasione⁵¹.

Come poi ribadì spesso nei suoi ricordi autobiografici, alle Cascine fu un assiduo frequentatore del campo, riempiendo pagine e pagine di bozzetti e annotazioni visive. Probabilmente quei soggetti militari, visti nella raccolta Raffet delle collezioni Demidoff a San Donato, dovevano avergli ispirato più di una riflessione e verosimilmente poteva aver incontrato lo stesso Raffet che in quei giorni era ospite nella villa, non distante dalle

50 *Cronache*, "Lo Spettatore", n. 46, Firenze, 9 luglio 1859.

51 Ora conservati in parte alla Galleria d'Arte Moderna di Livorno, ed in parte al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

Cascine, lapis alla mano:

Ma a gran differenza di quest'ultimo [...] attratto piuttosto dalla illustrazione briosa [...] e dalla curiosità del singolo avvenimento, il Fattori trasse motivo da questa esperienza [...] per dare forma a un sentimento in lui frattanto maturato, di quella nuova realtà del tempo per giungere ai suoi primi e felicissimi avvenimenti di macchia⁵².

Fattori non mancava mai di ritornare al ricordo di quei giorni alle Cascine. Mentre molti dei suoi amici del Caffè Michelangelo erano poi partiti volontari, egli era rimasto a Firenze, ignaro di guerre e battaglie e ne faceva spesso oggetto di autoironia:

Quali sono i primi soldati che ho studiato? I Francesi. Mi rincresce. Non mi dovetti scomodare molto. Li vuoi vedere? Gioacchino prendi quegli album sulla scansia. [...] lavoravo allora ad un quadro raffigurante Maria Stuarda [...]. I Francesi se arrivarono troppo tardi per salvare la Toscana che s'era salvata da sé, arrivarono in tempo per salvare me dalle regine inglesi⁵³.

Così ogni giorno Fattori rientrava coi suoi taccuini pieni di bozzetti militari (fig. 13) e furono proprio questi che attirarono l'attenzione del pittore romano Nino Costa in visita nel suo studio. Il resto fa parte del mito Fattori: le gite in campagna col Costa a dipingere dal vero, il concorso Ricasoli e la vittoria con *La Battaglia di Magenta*, la nascita della Macchia. Tutto nel 1859 come indiretta conseguenza dell'arrivo dei Francesi alle Cascine che la fotografia di Bernoud ci ha fortunatamente documentato.

La complessa attività di questo professionista ci esime dal trattarne in particolare, compito che esula da queste note⁵⁴. Ciò che qui importa è sottolineare la vocazione all'attualità che caratterizza la sua opera ben dimostrata anche in questa circostanza. Certamente l'immagine proposta faceva parte di un più ampio servizio come nel suo stile di reportage, per cui ci si augura che presto anche questo avvenimento, così importante per la storia della Macchia possa essere più ampiamente documentato col reperimento di altre immagini sue o di altri autori, non parendoci probabile che Bernoud fosse il solo presente in quella circostanza. Del resto la familiarità

52 Cfr. *La giovinezza di Fattori* cit., nota 9, p. 366.

53 *Giovanni Fattori* in U. Ojetti, *Ritratti di artisti italiani*, Milano, Garzanti, 1948.

54 Cfr. G. Fanelli, B. Mazza, *Alphonse Bernoud*, Firenze, Polistampa, 2012.

e l'attenzione di questo professionista per il mondo artistico fiorentino e in particolare per l'Accademia sono già ben acquisite a partire dalla sua partecipazione ai *Ricordi Fotografici*, sono molti inoltre i ritratti di artisti fiorentini e non a firma Bernoud presenti nel fondo Vitali della Biblioteca Marucelliana a Firenze. Più tardi sempre su incarico dell'Accademia riprese il cenacolo di Andrea del Sarto in San Salvi e gli affreschi del Chiostro dello Scalzo, nonché alcuni gessi⁵⁵.

Nel 1870 sempre l'Accademia acquisterà dal lui un cospicuo numero di fotografie che confluiranno poi nel 1871 nella Galleria delle Fotografie. Dal suo catalogo del 1864 (l'unico per ora rintracciato) emergono altri dati che confermano la sua attenzione all'arte contemporanea, cioè ad avvenimenti della II Guerra di Indipendenza "illustrati dai più egregi artisti". Tra questi, unico tra i macchiaioli ritroviamo Fattori con *La Battaglia di Montebello* del 1862.

Ancora un indizio che avvicina i due artisti e che trova ulteriore conferma nel 1865 con il primo ritratto fotografico conosciuto del pittore livornese: autore Alphonse Bernoud.

Il mercante d'arte Angiolo Gatti

Tra i sottoscrittori della società dei *Ricordi Fotografici* era presente anche il nome di Angiolo Gatti, un mercante d'arte di cui sino ad oggi si avevano scarse notizie⁵⁶.

Tutte le statue presentate e descritte nei fascicoli della pubblicazione fiorentina erano state eseguite su sua commissione e destinate al mercato estero. Tra il 1856 e il 1862 il Gatti infatti si era affermato come uno dei maggiori mercanti di statuaria presenti in Italia, giungendo ad organizzare esposizioni d'arte nelle principali città europee, quali Vienna, Berlino, Hannover, Mosca, Karkof, San Pietroburgo, spingendosi sino ai bordi degli Urali.

Non è chiaro come egli fosse riuscito a movimentare un tale volume di affari, mancando a tutt'oggi le fonti archivistiche⁵⁷, rimane però il fatto

55 AABAFi., f. 59 (1870), n. 19.

56 Una prima nota sul Gatti si trova nel saggio di Ettore Spalletti *La documentazione d'arte degli Alinari sull'arte del XIX secolo*, in *Gli Alinari, fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), a cura di W. Settimelli e F. Zevi, Firenze, Alinari, 1977, pp.184-197.

57 Angiolo Gatti (Pistoia 3 aprile 1815-?). La maggior parte dei dati qui proposti

verificabile tramite la stampa del tempo di come e quanto la sua presenza a Firenze e le sue commissioni agli scultori in Accademia e fuori, fossero di una quantità fuori del comune, tanto che gli scultori Costoli, Dupré, Fedi, Santarelli, Fantacchiotti e Cambi spesso lavoravano solo per soddisfare i suoi ordinativi.

Anche fuori dell'Accademia non mancavano ordinazioni per artisti di provato valore quali Romanelli, Casoni, Consani, Villa.

Nel solo 1858 Gatti commissionò trentatré opere di statuaria (spesso in più copie e formati) che contribuirono in modo rilevante a movimentare l'economia toscana e a dare impulso all'arte e alle botteghe.

Nel giugno di quell'anno poi, con l'autorizzazione del Ministero della Pubblica Istruzione, indisse un concorso per giovani artisti di scultura per il conseguimento di premi di varia natura ed entità:

Le Belle Arti furono sempre mai una gloria della Toscana e a buon diritto [...] La Scultura in specie ebbe di tratto in tratto fra noi ingegni potentissimi [...] del che fanno fede le opere immortali di un Michelangelo tra gli antichi e tra i moderni, per non dir d'altri, di Lorenzo Bartolini [...]. Chiunque senta alcun poco l'orgoglio nazionale deve desiderare che questa gloria si conservi al paese, ma per conser-varla rendesi necessario alimentare i giovani ingegni [...]. Se non che mentre le commissioni d'arte abbondano negli studi di primari artisti, all'opposto pressoché inoperoso rimane lo scalpello del giovane scultore. Di questa verità penetrato, il signor Angiolo Gatti [...] benemerito come tutti sanno dell'arte scultoria [...] ha aperto un concorso ai giovani artisti di scultura statuaria per il conseguimento di premi a tale effetto costituiti⁵⁸.

sono desunti dallo spoglio dei periodici fiorentini dell'epoca e da un opuscolo celebrativo che comparve in modo anonimo nel 1861 a Firenze: *Cenni biografici e relazione delle imprese artistico commerciali di Angiolo Gatti di Pistoia*, p. 21, IL. Da un'attenta lettura del testo si è potuto capire che l'autore è lo scultore Ignazio Villa che del Gatti fu il braccio destro in Firenze, curandone i contatti con gli scultori d'Accademia e con gli ambienti legati alla lavorazione del marmo e della pietra. La Casa Studio del Villa sul Prato era infatti il luogo espositivo e di raccolta degli acquisti periodici di statuaria effettuati da Gatti a Firenze e dintorni: "Avviso. Il sottoscritto previene che nell'occasione di fare la spedizione a Pietroburgo di tutti i suoi lavori in marmo acquistati dal sig. Angiolo Gatti terrà aperto il suo studio sul Prato con una generale esposizione di tutte le opere scientifiche e artistiche [...]. Il Prof Bianchini approfittando di tale circostanza [...] vi unirà alcuni dei più pregevoli mosaici usciti dal suo onorato Stabilimento ed acquistati pur essi dal sig. Gatti", "La Nazione", 17 agosto 1860.

58 "Il Momo", Firenze 17 giugno 1858, n.24. Per il concorso si veda anche;

Lo stesso Granduca consapevole dei grandi benefici che le imprese del Gatti avevano apportato all'arte e all'economia toscane, lo insignì della medaglia d'oro di prima classe per il merito industriale con decreto 17 giugno 1858. Dette inoltre disposizione al Legato di Toscana presso la regina Vittoria di raccomandare il Gatti presso le autorità inglesi onde facilitare e pubblicizzare la grande mostra mercato che stava per aprire a Londra alla Prince of Wales Hall con più di 40 statue di artisti fiorentini e numerosissimi oggetti d'arredo in onice, alabastro e verde di Prato. Da Londra l'anno di poi passò a Pietroburgo dove ottenne di esporre nelle sale dell'Imperiale Accademia di Belle Arti. Le ordinazioni e gli acquisti che fece nell'occasione per rendere ancora più grandiosa la mostra furono più impegnativi di quelli dell'anno precedente: nella sola Carrara fece acquisto di 50 tra statue e gruppi, in Volterra numerosi alabastri, senza contare gli studi fiorentini nei quali estese le ordinazioni non solo alla statuaria ma anche ai mosaici. Questa serie di circostanze che a buon titolo si potevano annoverare come indice di mecenatismo più che di commercio, indussero i principali scultori fiorentini a fargli una pubblica dichiarazione di riconoscenza che fu stampata nell'agosto 1860 su "Il Monitore Toscano"⁵⁹.

La mostra di Pietroburgo gli aprì le porte del mercato russo che lo accolse ancora a Mosca (1861) Karkov e Nijni Novgorod (1862). Rientrato in

AABAFi, f. 47A (1858), ins.69. Così scriveva il Presidente dell'Accademia al ministro della Pubblica Istruzione Meini (minuta): "Eccellenza il pensiero di Angiolo Gatti di aprire un privato Concorso per incoraggiare i giovani Scultori dimoranti in Firenze mi sembra nobile e generoso e perciò meritevole d'ogni favore [...]. Ond'io sarei di rispettoso parere che potesse essere al medesimo conceduta la domandata facoltà di aprire il detto Concorso nei termini del Programma del quale egli unisce alla Supplica la minuta [...]".

59 Ne riportiamo alcuni brani significativi: "Se benemerito della Patria deve chiamarsi colui che colle sue imprese contribuisce al di lei maggior lustro e decoro, a questo titolo senza dubbi ha diritto il signor Angiolo Gatti di Pistoia che colle sue incessanti e numerose committenze d'opere di statuaria e d'ornato in marmo [...] ha dato [...] fra noi il più potente impulso all'arte della scultura". La dichiarazione, dopo aver passato in rassegna i meriti passati, sottolinea il valore dell'opera di Gatti nel presente: "La venuta di Gatti in Toscana è stata un vero bene per i molti artisti che non potendo sfogare i parti del loro ingegno venivano costretti all'inoperosità. Il Gatti tutto acquistando, spogliando interi studi ha fatto di creare opere nuove [...] rianimando così l'arte e gli artisti", "Il Monitore Toscano", n.199, Firenze 9 agosto 1860. A conclusione del lungo articolo seguivano le firme degli scultori Aristodemo Costoli, Emilio Santarelli, Ulisse Cambi, Pio Fedi, Odoardo Fantacchiotti, Giovanni Dupré, Ignazio Villa e dei mosaicisti Gaetano Bianchini e Enrico Bosi.

Toscana il Gatti pensò di attuare un progetto per rendere stabile e visibile il suo amore per l'arte:

Acquistato un terreno posto nella zona dei nuovi lungarni in cui fervevano progetti, pensò di costruirvi a proprie spese una Galleria Artistico Nazionale [...] ove dovrebbero accogliersi e concentrarsi tutte le opere d'arte che dagli artisti vi venissero inviate [...]. Il Governo accolse con favore detto progetto il quale avrebbe accresciuto il decoro di questa città sede delle arti [...] col richiamare in Firenze un maggior concorso di stranieri [...] e mediante il più facile smercio di opere artistiche [...] avrebbe permesso lo sviluppo degli ingegni. [...] Un Comitato d'Arte avrebbe dovuto soprintendere a questa istituzione [...] che lungi ogni idea di speculazione mercantile, avrebbe per scopo esclusivo l'incremento dell'arte e l'incoraggiamento degli artisti italiani⁶⁰.

Ottenuti i necessari permessi e fatto il progetto a cura dello scultore architetto Ignazio Villa (1813-1895), i lavori iniziarono sul finire del 1861 ma si bloccarono dopo appena un anno e mezzo a causa di sfortunate speculazioni finanziarie che impedirono al Gatti di far fronte ai pagamenti dovuti all'impresa costruttrice.

Due anni dopo Villa, visto il fallimento dell'idea, tentò di rilanciare l'iniziativa tramite una *Società Nazionale* con azioni da mille franchi l'una, diffondendo il progetto e il *Programma* anche tramite copie fotografiche (fig. 14) ma la cosa non ebbe seguito.

Dopo i Ricordi Fotografici

Nel 1858 la sfortunata iniziativa del Giannini aveva comunque indicato un metodo, uno stile, che furono poi ripresi con maggior successo nel rinnovato clima dell'Unità. La tecnica fotografica era progredita ulteriormente come si vide in occasione dell'Esposizione Italiana che si tenne a Firenze nel 1861. Nel contesto degli entusiasmi postunitari e immediatamente a ridosso dell'Esposizione, nacque a Firenze una nuova iniziativa editoriale sul solco tracciato in precedenza, ma con altri fini più dichiaratamente didattico/patriottici come si intuiva facilmente dall'intestazione programmatica:

Fiorilegio Storico-Artistico-Fotografico
Collaborato
Da Valenti Artisti

60 In *Cenni biografici e relazione delle imprese* cit., p. 20.

Contenente
Varii Fatti più interessanti della Storia
A spese della Società
Fotografica Editrice

Un titolo quasi “epigrafico” che indicava esplicitamente il fine di educare alla Patria e alla Storia, unendo il richiamo della pittura storica alla popolarità e alla democraticità della fotografia. L’iniziativa editoriale era infatti pervasa da un marcato fervore didattico che trovava nel Romanticismo storico di stampo guerrazziano il suo referente più prossimo⁶¹.

Destinata alla media borghesia nascente, la pubblicazione era strutturata però in modo da esser di profitto anche a una più ampia fascia popolare tramite i caratteri tipografici chiari e grandi, la stampa ben curata, le fotografie di grande formato applicate su tavole adorne di fregi litografici in oro. Il tutto ne faceva un oggetto di bell’aspetto e pratico uso, particolarmente adatto alle letture “a veglia”, animate da un fine lettore e popolate da un attento pubblico, spesso illetterato. Uscì a fascicoli periodici come la pubblicazione del Giannini della quale ricorda l’impostazione grafica e il taglio editoriale; conobbe però miglior fortuna e fu pubblicata regolarmente dal 1863 sino agli anni ’80 in più tirature (figg. 15-16). Se ne conoscono al momento due serie, quella fiorentina (la prima) e quella livornese, lievemente diverse nel formato, nei testi e nelle fotografie. Per la parte illustrativa sono indubbi i legami con gli ambienti artistici fiorentini riferibili sia alla Accademia che alla Società Promotrice di Belle Arti. Le fotografie riproducono infatti quadri e scene storiche di autori dei quali non sempre viene indicato l’autore ma che gravitavano intorno ai concorsi periodici di tali istituzioni. Tra quelli immediatamente riconoscibili per i soggetti o per le firme si ricordano Cristiano Banti, Niccolò Sanesi, Stefano Ussi⁶². L’edizione fiorentina, edita a cura della Società Fotografica Editrice,

61 Le storie spaziano da Dante Alighieri a Napoleone Bonaparte, con forte nucleo di episodi legati al Medio Evo e al Rinascimento, tutti caratterizzati da fosche tinte, dense di amore e morte, di eroismi patriottici e di esempi di virtù domestiche e religiose. Nell’edizione consultata (Livorno, tipografia La Minerva) sono contenute trenta storie con altrettante tavole fotografiche nel formato 21x25, per un totale di 269 pagine formato folio. Alcuni titoli: *Dante Alighieri, Pia de’ Tolomei, Francesco Ferrucci, Marin Faliero, Veronica Cybo, Cristoforo Colombo*. Non mancano però storie legate ai grandi fatti del XIX secolo anche esteri, come: *L’incendio di Mosca, Luigi XVI, L’addio di Napoleone I a suo figlio, Il giuramento degli Elleni* e altre.

62 Tra i pittori quello che domina nelle scene di storia è il prolifico Niccolò Sanesi, ma sono presenti appunto Stefano Ussi con *La cacciata del Duca d’Atene*, Cristiano Banti

pare molto più corretta nell'attribuzione dei crediti degli autori, tanto dei quadri che delle fotografie che sono quasi tutte a cura della Società Fotografica Toscana di Pietro Semplicini e dei fotografi Angelo Sollazzi e Renato Paoletti. Dal confronto con le due edizioni risulta che, pur mantenendo la stessa intestazione, foto e quadri variavano, evidentemente secondo la disponibilità. Le stesse storie (ad es. *Galilei* e *Anna Bolena*) sono narrate con testi diversi, sempre anonimi o semplicemente siglati. Anche le stesse foto spesso sono tagliate diversamente, indice di un metodo artigianale di composizione dell'opera, spesso quasi piratesco, segno certo del successo popolare. Questo può anche spiegare la relativa facilità con la quale il *Fiorilegio* è ancor oggi reperibile sul mercato antiquario a differenza dei *Ricordi Fotografici* di assoluta rarità.

L'autore ringrazia:

- la Direzione ed il personale della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
- la dott.ssa Simonetta Luti e il personale della Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Firenze;
- la Direzione e il personale della Biblioteca e dell'Archivio del Risorgimento di Firenze;
- la Direzione e il personale del Museo della Scienza e della Tecnica dell'Istituto Gaetano Salvemini di Firenze;
- la dott.ssa Emanuela Ferro della Biblioteca Civica Berio di Genova;
- Auro Lecci e Silvano Guerrini per i preziosi consigli tecnici per l'impaginazione.

con *Galileo davanti al Tribunale dell'Inquisizione*, quadro che aveva vinto il primo premio alla Promotrice del 1857, opera che venne scelta per essere riprodotta nella stampa annuale. È appunto quella stampa che fu usata per la riproduzione fotografica nel *Fiorilegio*. Troviamo poi Gaspare Martellini con il *Colombo col figlio Diego che chiede ospitalità ai frati*, Giorgio Mignaty con *Morte di Carlo Botzaris* e molti altri, densi di insegnamenti e di ammonimenti.



fig. 2. Lorenzo Bartolini, *Busto di Vittorio Fossombroni*, 1843.
Arezzo, Galleria d'Arte Medievale e Moderna, inv. sc. 56.



fig. 3. A sinistra: profilo di Vittorio Fossombroni, 1840 circa.
Dagherrotipo, particolare. Firenze, collezione Greco.
A destra: maschera funeraria di Vittorio Fossombroni, calco formato in gesso, riprodotta in Sandra Pinto, *Curiosità di una reggia*, catalogo della mostra, Firenze, Centro Di, 1979, p. 182, fig. 45.



fig. 4. Lorenzo Bartolini, *busto di Leopoldo II di Lorena*, ante 1841.
Prato, Museo Civico, lascito Pianetti, inv. 287.

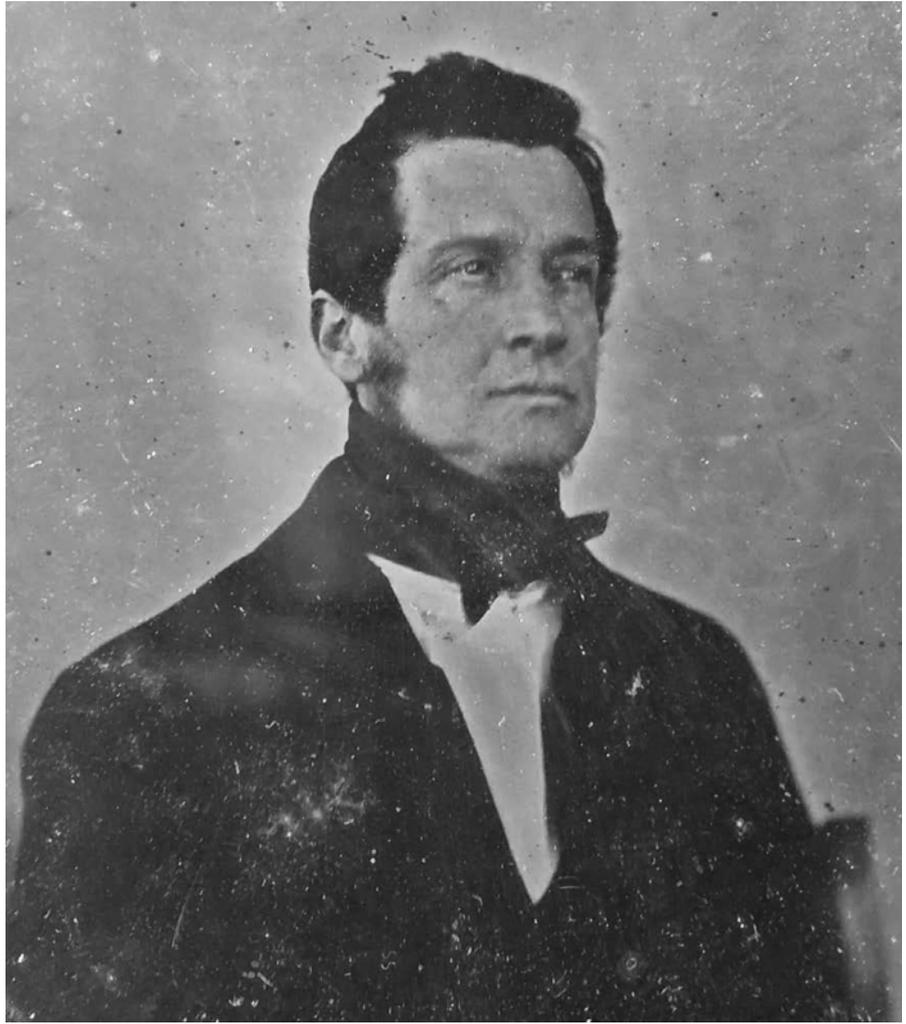


fig. 5. *Ritratto di Leopoldo II di Lorena*, 1840 circa. Dagherrotipo, particolare. Firenze, collezione Greco.



fig. 6. *Leopoldo II di Lorena*, 1841.
Firenze, Archivio e Biblioteca del Risorgimento.

riavato il nono volume contenente le *Nozze di Figaro*, di Mozart.
I suddetti nove volumi si trovano vendibili presso Giuseppe Molini al prezzo di Paoli 14. per ciascheduno. Chi ne acquisterà sei in una sola volta, riceverà gratis il settimo.

SEDUTA DAGUERROTIPA

Come è stata data all'Accademia Francese dal *fig. Daguerre*, il quale trovasi di passaggio per questa Capitale.

Avrà luogo nei giorni di Giovedì e Venerdì 9. e 10. corrente, dalle ore 11. antemeridiane alle 2. pomeridiane, nell'abitazione del medesimo, posta lungo l'Arno Num.° 1187. primo piano.

Molti Saggi dell'Arte Daguerrotipa sono esposti nella Sala della Seduta. Il prezzo del biglietto d'ingresso è di Lire 2. — Per una Seduta particolare, o per istruzione di un Collegio o altro Stabilimento L. 30. — I Biglietti sono vendibili presso Ricordi sulla Piazza del Duomo.

STRUMENTI MUSICALI

A Fiato ed a Corda dei migliori Autori Francesi. — Spartiti per Piano-Forte e Canto di Opere moderne Italiane a prezzi discreti. — Si trovano vendibili nella suddetta Casa Lung'Arno N.° 1187.

fig. 7. Avviso sulla "Gazzetta di Firenze" del 10 aprile 1840.

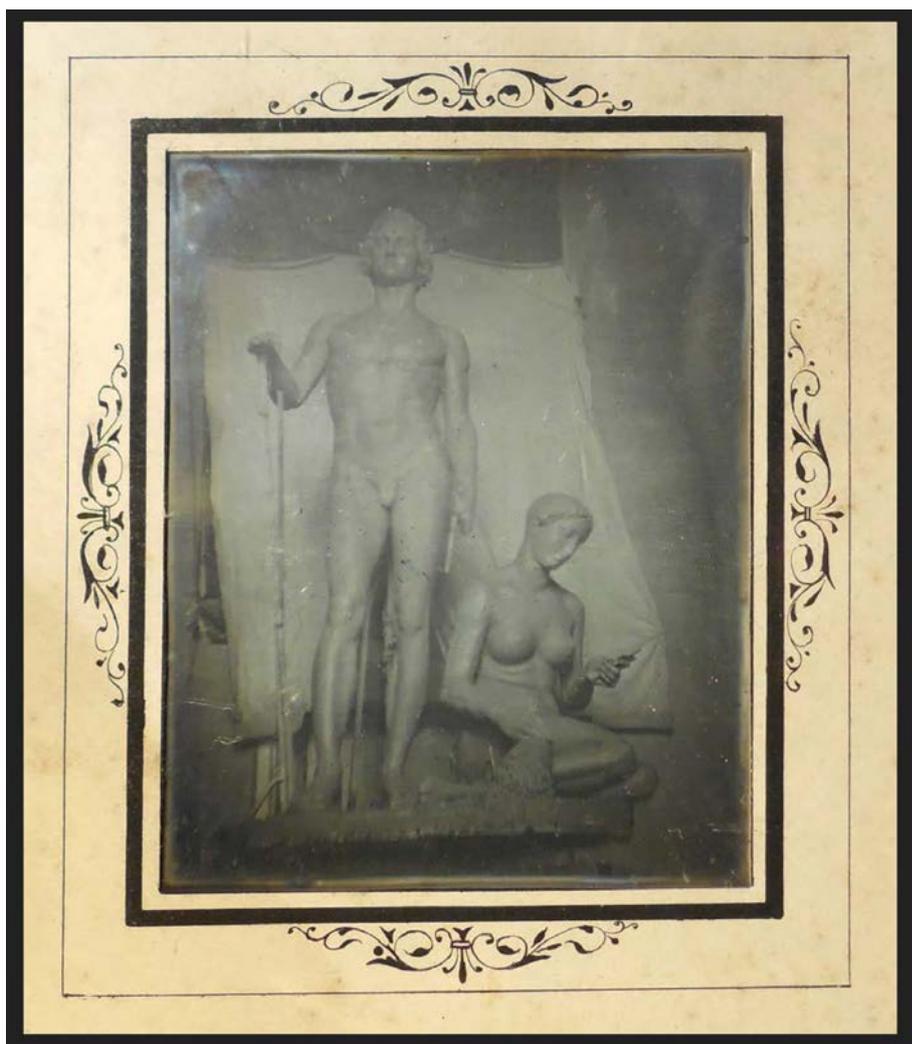


fig. 8. Lorenzo Bartolini, veduta frontale del modello in creta del *Cristoforo Colombo* presente nell'aula di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Dagherrotipo, 1850. Firenze, collezione Greco.

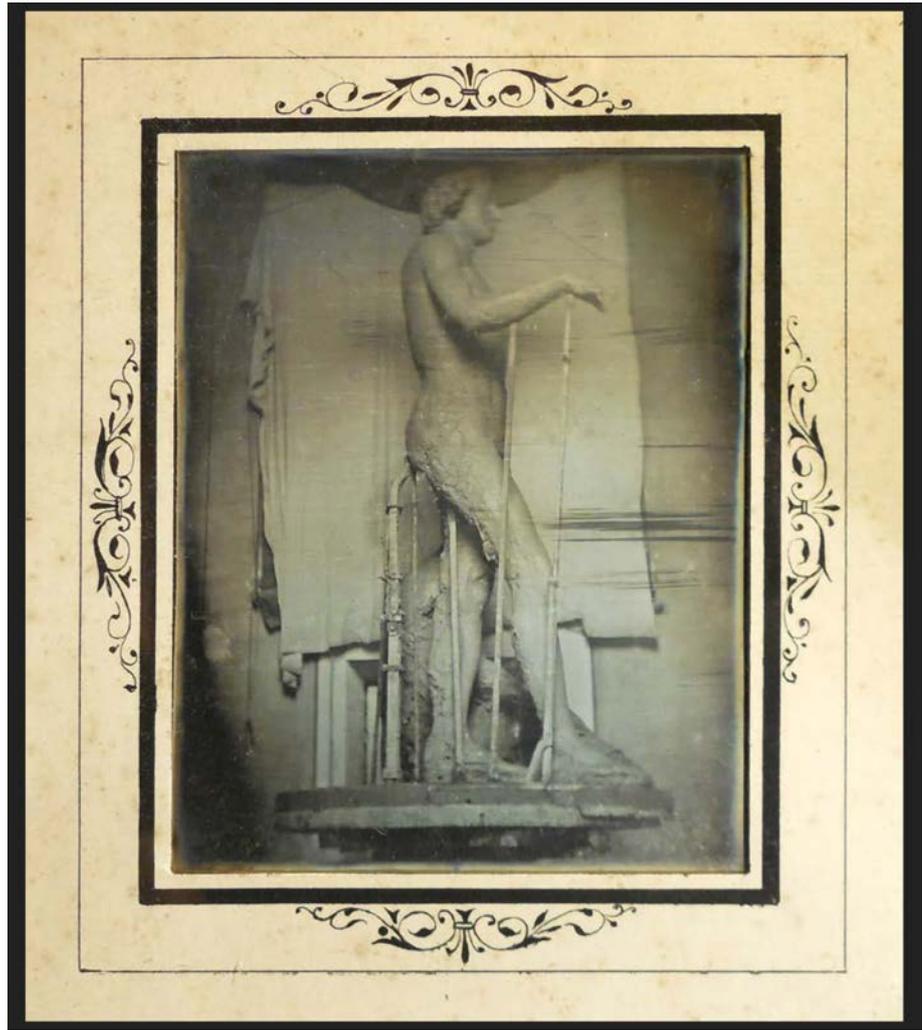


fig. 9. Lorenzo Bartolini, veduta laterale del modello in creta del *Cristoforo Colombo* presente nell'aula di Scultura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Dagherrotipo, 1850. Firenze, collezione Greco.

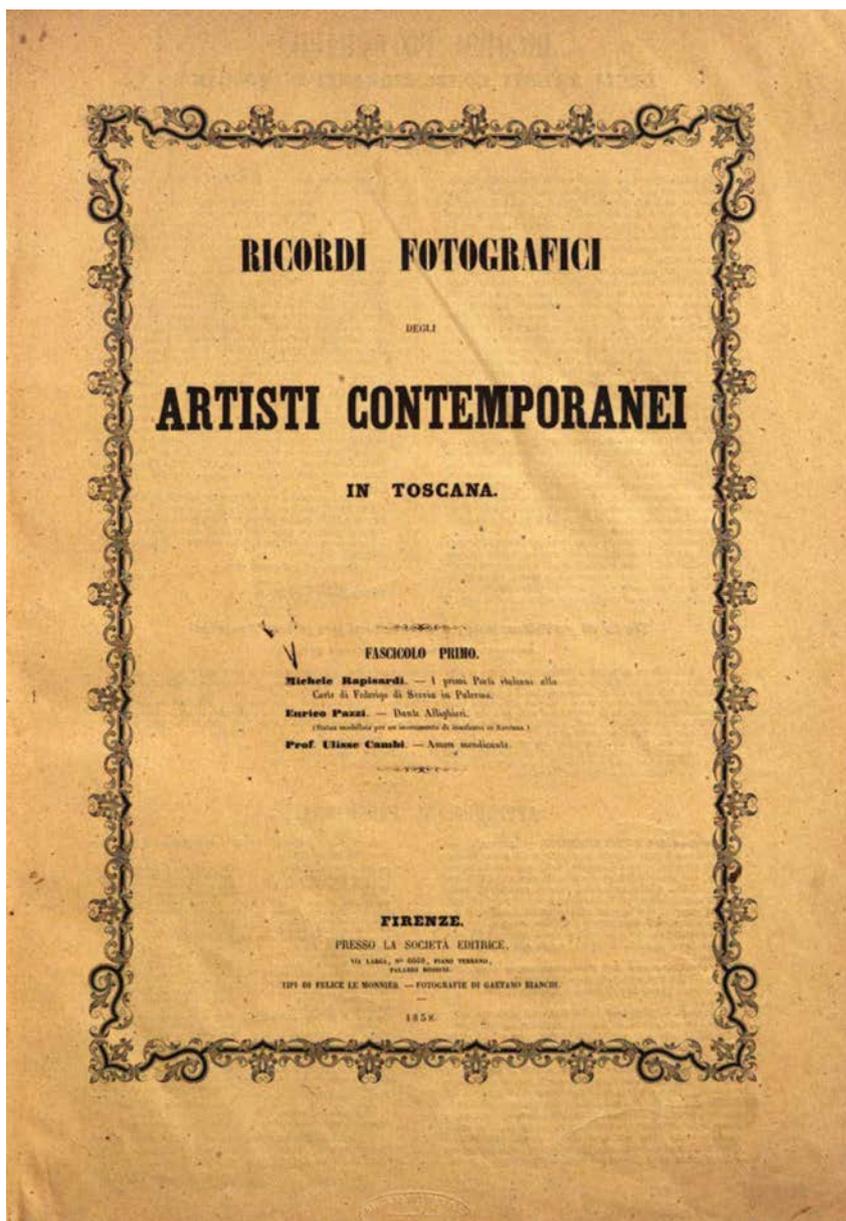


fig. 10. Frontespizio dei *Ricordi Fotografici degli Artisti Contemporanei in Toscana*, 1858. Dall'esemplare conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale.

PROFESSORE ODOARDO FANTACCHIOTTI.

LA MUSIDORA.

Libra in music, alla metri 186

PER COMMISSIONE DEL SIGNOR AUGUSTO BELMONT DI NEW-YORK.

Giacomo Thomson in un episodio delle sue celebri *Stagioni* racconta come Damone, all'ombra di una selvetta di nocciuoli, presso al margine di un ruscello, si dolesse del rigore di Musidora, leggiadrissima fanciulla da lui teneramente amata. Mentre egli sfogava il suo dolore tessendo un amoroso carme, la ninfa per temperare gli ardori della state si appressa improvvisamente al ruscello, depone le vesti;

E paventosa fin dell'aura, il volto
Di bell'ostro colora, e in sè si stringe.
Quasi cervetta saltellante, il margo
Alfin lascia, e nell'acque i membri attuffa.
Guizza la ninfa, e nuove grazie svela.
A giglio, o rosa di rugiada aspersa
Nell'arida stagion per man dell'alba,
Tra i liquefatti argenti ella rassembra:
E mentre del ruscel nel imo grembo
Di più fresco lavaero in traccia ir gode,
Sparte a fior d'onda le lucenti chiome
Il bel tergo ne velano. Ella sorge;
E dell'ascoso pastorel piagato
È ognor più il petto. A temeraria impresa
L'interna ebbrezza lo sospinge: onesta
Idea, non mai dal vero amor disgiunta,
L'ardir ne affrena. Il sol pensier d'un furto
È colpa agli occhi suoi, se ha colpe amore.
Vince modestia alfin. Rapido fugge;
Ma queste note in pria, con man tremante
Da lui vergate, sulla sponda gitta:
» Ti bagna in securtà, vergin leggiadra,
» Dai santi rai di fido amor sol vista.
» A custodir la via, sì che importuno

10

fig. 11. Pagina interna dei *Ricordi Fotografici degli Artisti Contemporanei in Toscana*, 1858. Tratta dall'esemplare conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale.

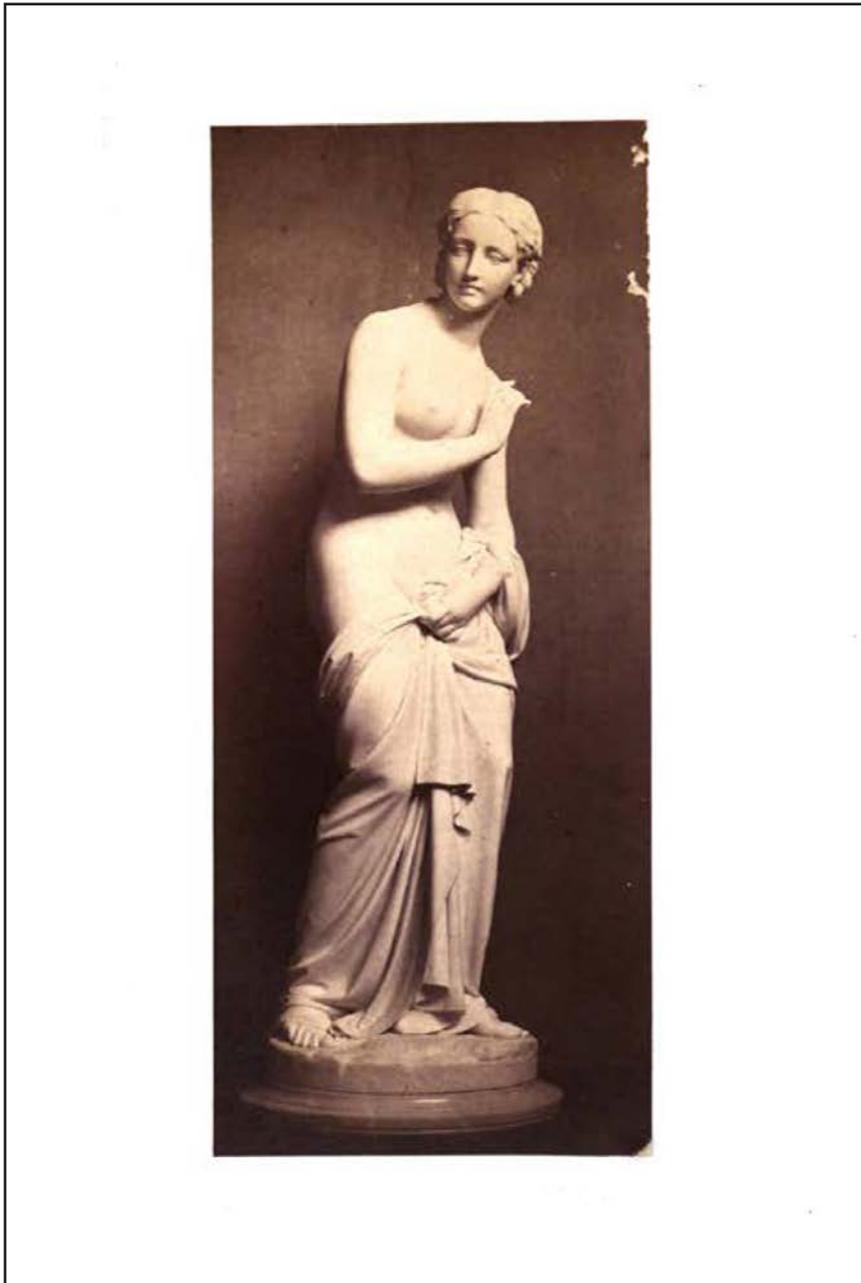


fig. 11b. Pagina interna dei *Ricordi Fotografici degli Artisti Contemporanei in Toscana*, 1858. Tratta dall'esemplare conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale.

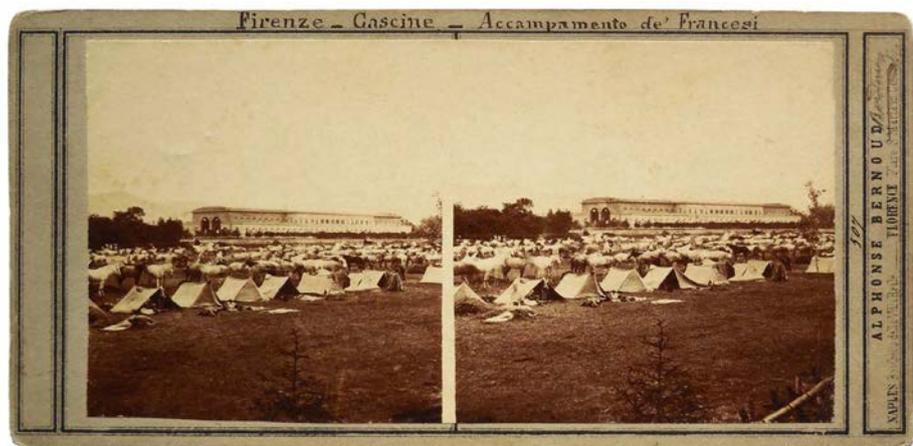


fig. 12. Alphonse Bernoud, Firenze, *Cascine*,
Accampamento de' Francesi, 1859. Foto stereo. Firenze, collezione Greco, n. 507.

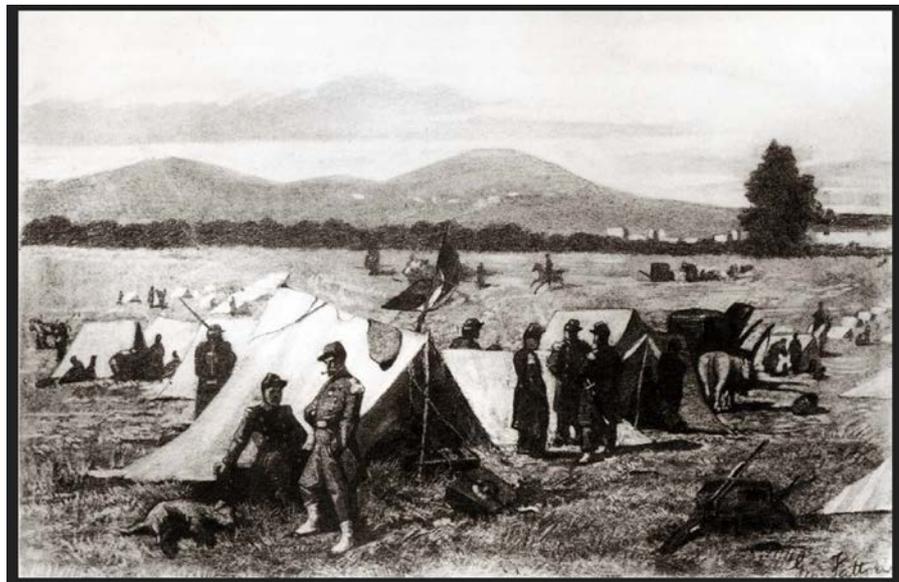


fig. 13. Giovanni Fattori, *Francesi alle Cascine*, 1859. Olio su tavoletta.
Montecatini, collezione Dini.

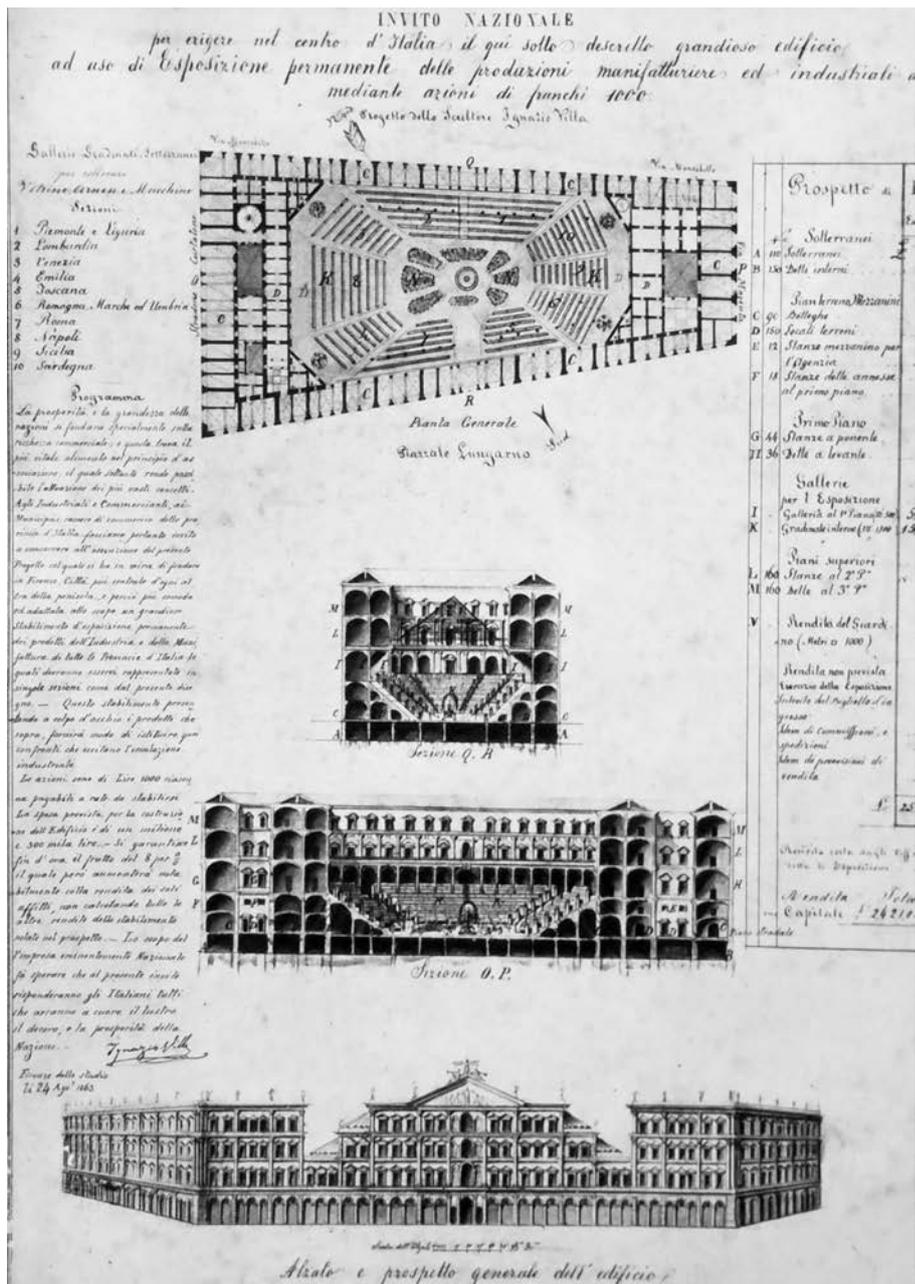


fig. 14. Ignazio Villa, *Progetto per Edificio ad uso di Esposizione permanente delle produzioni manifatturiere e industriali d'Italia*, 1863. Riproduzione fotografica d'epoca. Firenze, collezione Greco.



fig. 15. Frontespizio dal *Fiorilegio Storico - Artistico - Fotografico*, fascicolo *Francesco Ferrucci*, Firenze, 1863.

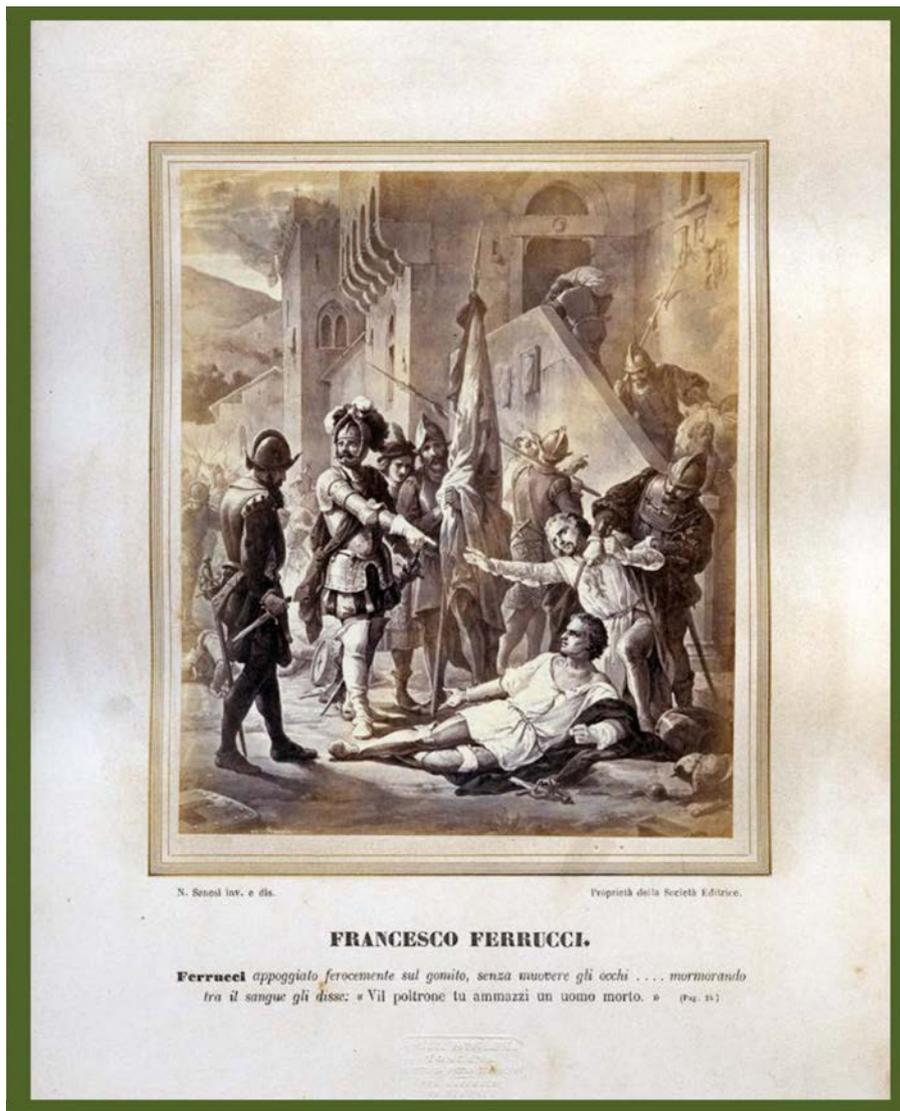


fig. 16. Tavola interna dal *Fiorilegio Storico - Artistico - Fotografico*, fascicolo *Francesco Ferrucci*, Firenze, 1863.



Adolphe Braun?, *Chiostro dello Scalzo*, 1870 circa.
Stampa all'albumina cm. 37x48 montata su cartonatura originale cm. 48x63.
Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.

*“Del metodo del fare e del metodo del vedere”:
la fotografia all’Accademia di Belle Arti di Firenze
nella seconda metà dell’Ottocento*

Il precoce e attivo interesse del mondo scientifico e accademico fiorentino alle nuove tecniche di riproduzione messe a punto prima da Daguerre e poi da Talbot, tra l’autunno del 1839 e i primi mesi del 1840, non sembra aver favorito una reale apertura nei confronti della fotografia da parte della cultura artistica accademica, relegando ancora per molti anni il nuovo procedimento di ripresa nei confini della meccanica e delle applicazioni scientifiche. All’Accademia di Brera la presenza del pittore e fotografo Luigi Sacchi aveva sollecitato fin dal 1851 il Consiglio dei docenti ad acquisire alcune fotografie come strumento didattico, per affiancare e in parte sostituire l’uso delle incisioni¹. Nel 1852, all’Accademia di Venezia, Pietro Selvatico Estense si faceva promotore, in occasione di un suo intervento su *L’arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*², di sottolineare con forza la necessità di adottare nell’insegnamento la fotografia, in particolare per gli studi di architettura; gli allievi, egli afferma, “meglio giudicando gli effetti delle proporzioni reali degli edifizii, e la spiccatezza dei loro particolari impareranno a non perdere il tempo sulle arbitrarie regole di un trattato [...]”, ed ancora, gli studenti di disegno “si accorgeranno che le drapperie gettate sull’uomo vivo, e riprodotte sulla carta fotografica, offrono ben altra apparenza di verità che non quelle composte artatamente sopra il fantoccio”. Se vi era, dunque, chi, come il Selvatico, riconosceva nel nuovo strumento di riproduzione un alleato necessario alla formazione di un nuovo modo di ‘vedere’ e quindi di riconoscere nel *medium* fotografico l’indispensabile ausilio necessario alla formazione di una diversa conoscenza che si amplia, al di là del sapere fondato sulle

1 Cfr. R. Cassanelli, *La fotografia nell’Accademia di Brera. Le prime acquisizioni, 1850-1860*, in *Luigi Sacchi lucigrafo a Milano, 1805-1861*, a cura di M. Miraglia, Milano, Federico Motta Editore, 1996, pp. 31-38.

2 P. Selvatico Estense, *L’arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti dell’Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de’ premi fatta in giorno 8 agosto 1852*, Venezia, co’ tipi di Pietro Naratovich, 1852, pp. 7-31.

regole teoriche, sui principi della 'realtà' della riproduzione fotografica, in generale gli ambienti accademici non nascondono forti resistenze ad accettare questa nuova forma di produzione grafica, 'meccanica' e dunque ancillare rispetto alla produzione artistica.

Tuttavia, negli ambienti artistici fiorentini, si fa strada già alla fine degli anni Cinquanta del XIX secolo, grazie alle istanze di ricerca di nuovi linguaggi formali promosse dagli artisti, una diversa percezione delle potenzialità apportate dalla fotografia in favore di un nuovo modo di 'vedere' e di registrare l'epifania del reale. Mentre alcuni esponenti del collegio accademico fiorentino, come l'avvocato Giuseppe Cosci³, nel suo discorso sulla *Meccanica nelle Arti del Disegno* del 1858, o Francesco Paolo Perez⁴ nel suo pamphlet *Sul riordinamento degli studi della fiorentina Accademia di belle Arti* del 1859, professano un'accesa difesa delle Arti minacciate dalla fotografia, "un avvenimento che si svolge sotto i nostri occhi e che non manca di gravità e d'importanza per l'avvenire delle Arti", tra gli artisti è altrettanto aperto il dibattito sull'utilità della fotografia. Rispetto ai teorici della supremazia delle tre Arti sorelle, le cui opere maturano e si connotano per il 'sentimento' e l'espressione' con cui l'artista vede e concepisce la natura, per usare le parole di Cesare Mussini⁵, una nuova generazione di artisti si avvicina alla fotografia alla ricerca di quegli elementi formali e estetici che incardinano le istanze e le riflessioni della 'macchia': la fotografia, spesso praticata in prima persona dai pittori, come nel caso di Odoardo Borrani, Cristiano Banti, Vincenzo Cabianca, Telemaco Signorini, consente loro di acquisire le conferme necessarie per un diverso modo di vedere e tradurre la 'realtà' nella forma pittorica, riconoscendo nello spazio delimitato dall'inquadratura dell'obiettivo della camera oscura, l'apparizione di una natura definita per giustapposizione di macchie, più o meno scure, che corrispondono alla diversa intensità

3 Cfr. G. Cosci, *Della Meccanica nelle Arti del Bello. Discorso letto dall'Avvocato Giuseppe Cosci all'Imp. E Reale Accademia fiorentina di Belle Arti il dì 19 settembre 1858 nella solenne distribuzione de' premi*, Firenze, Tipografia Calasanziana, 1858.

4 F. Paolo Perez, *Sul riordinamento degli studi della fiorentina Accademia di belle Arti*, Firenze, Barbèra Bianchi e Comp., 1859; è anche suo il saggio *Della Imitazione della Natura e del vero nell'Arte. Saggio di Francesco Perez*, Firenze, Barbèra Bianchi e Comp., 1855. Politico e scrittore palermitano, Francesco Paolo Perez (1812-1892) trascorse diversi anni in esilio tra Genova e Firenze fino alla dichiarazione del Regno d'Italia. Ebbe l'incarico di Ministro della Pubblica Istruzione da luglio a novembre del 1879.

5 Cfr. Perez, *Sul riordinamento* cit., p. 14.

della luce riflessa dai vari elementi del raffigurato. Una ‘realtà’ del mondo naturale che la fotografia aveva erroneamente fatto credere ‘oggettiva’ allorché si era presentata per la prima volta al pubblico, ma che ben presto, paradossalmente, si dimostra come il mezzo per rivelare quanto invece sia soggettiva la scelta di colui che la usa, strumento per nuovi possibili codici visivi e estetici⁶.

Fino alla fine degli anni Sessanta del XIX secolo, sembra che gli ambienti accademici fiorentini – salvo alcune singole iniziative di cui ci ha riferito Andrea Greco – non interagiscano con la produzione fotografica italiana e in particolare fiorentina, che viceversa, proprio in quel periodo, è impegnata a costruire un lessico formale autonomo, benché fortemente radicato ai codici della tradizione pittorica. Dai riscontri archivistici svolti in quest’occasione⁷, si evince che fino alla fine degli anni Ottanta l’Accademia ha rapporti con i fotografi solo in base al suo ruolo di tutela e gestione del patrimonio custodito, rispondendo ai molti operatori che, al di là delle specifiche finalità commerciali, domandano di poter riprodurre le opere d’arte allo scopo di implementare la costruzione di quell’enciclopedico archivio iconografico che rappresenterà il primo programmatico progetto di costruzione di un repertorio visivo identitario della nostra nazione. Per regolamentare il costante flusso di domande indirizzato all’Accademia da parte dei ‘copiatori’ – termine usato indistintamente per indicare coloro che professionalmente svolgevano l’attività di trarre copia delle opere d’arte pittoriche e scultoree per venderle alle raccolte accademiche e museali europee, e i fotografi, in quanto anch’essi produttori di copie⁸ – il Collegio si avvale delle indicazioni dettate dal Ministero della Pubblica

6 Sul tema del rapporto con la fotografia da parte dei pittori della macchia, si rimanda a *I Macchiaioli e la Fotografia*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 4 dicembre 2008-15 febbraio 2009) a cura di M. Maffioli con S. Balloni e N. Marchioni, Firenze, Fratelli Alinari, 2008.

7 In quest’occasione ho proceduto allo spoglio sistematico di tutte le voci del catalogo alfabetico conservato nell’Archivio storico dell’Accademia per cercare di individuare qualsiasi indicazione relativa all’oggetto fotografia o ai fotografi: tale spoglio era stato parzialmente già fatto da Chiara Migliorini che ne ha pubblicato il risultato in *La fotografia come modello. L’Accademia di Belle Arti di Firenze*, “AFT. Rivista di Storia e Fotografia”, a. X, 19, giugno 1994, pp. 43-51.

8 AABAFi, f. 66 (1877), ins. 40, *Fotografie da farsi nelle RR. Gallerie Istruzioni relative*. Al documento è allegato il regolamento a stampa pubblicato dal Ministero della Pubblica Istruzione, *Norme da osservarsi pei Copiatori delle RR. Gallerie*, datato 1 agosto 1877.

Istruzione, accompagnando, in alcuni casi, le istanze dei fotografi con delle considerazioni teoriche. È il caso, ad esempio, della richiesta presentata nel gennaio del 1858 dal pittore Antonio Puccinelli perché venga concesso il permesso di far fotografare il suo dipinto *Un episodio della Strage degli Innocenti*: in quest'occasione il presidente dell'Accademia, Giovanni Masselli, sottopone al Ministero la decisione di derogare dal principio fino a quel momento sostenuto dall'Accademia di non concedere la riproduzione dei dipinti in quanto, egli dice, “le copie che si cavano dalla pitture col mezzo della fotografia, riescono per ordinario prive d'accordo e manchevoli in molte parti, in conseguenza di che invece di dare una favorevole idea degli originali piuttosto ne scemerebbero la stima presso coloro che gli avessero veduti [...]. Ciò premesso mi farei lecito di rilevare che l'accennata consuetudine sembrami ragionevolissima rispetto alle pitture degli antichi Maestri e dei moderni che più no vivono, essendo noi superstiti obbligati a tutelarne la fama; ma crederei che si potesse dalla medesima recedere allorché si tratta di opere di Autori viventi, quando essi siano contenti di assoggettarle alla operazione fotografica”⁹. Lo spartiacque indicato dall'Accademia, che vede l'esclusiva possibilità di riprodurre i quadri degli autori viventi, previa loro autorizzazione, sembra confermare l'orientamento fortemente conservatore dell'Accademia fiorentina¹⁰, tanto da costringere l'intervento, nel 1867, del Ministero dell'Istruzione Pubblica: per dirimere la questione il Ministero afferma “l'essere un quadro d'autore vivente non può mutare la regola comune, sempre che nel vendere il quadro allo Stato l'Artista non si sia riservata la facoltà di farne levare le copie fotografiche”; pertanto invita la Galleria ad adeguarsi alla normativa che già da tempo è applicata “negli altri Musei del regno, perché non si può vietare in Firenze quello che in Napoli, in Venezia, in Milano è permesso”¹¹.

9 AABAFi, f. 47 (1858), ins. 78, *Puccinelli Prof. Antonio; permesso di trar Copia in fotografia di un suo dipinto appartenente all'Accademia*.

10 Si consideri che già dal 1860 i Fratelli Alinari avevano ricevuto dalla Direzione delle Gallerie degli Uffizi e di Palazzo Pitti la concessione di poter fotografare per un anno i principali quadri, consentendo alla ditta fiorentina di realizzare uno dei primi repertori di riproduzioni dei più importanti capolavori esposti nelle due gallerie, messo in commercio fin dal 1863. Cfr. Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, 1860 – filza n. LXXXIV, n. 51. La trascrizione dei documenti contenuti in questa filza si trova nell' *Appendice* del volume di A. Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 586-588.

11 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 46, *Fotografie da farsi nell'Accademia, regole per dare i*

Tra le condizioni dettate ai fotografi per ottenere la concessione di fotografare vi è l'obbligo che l'autore consegni due copie di ogni riproduzione eseguita, una per la Galleria e una per il Ministero e grazie al rispetto di questa clausola, dalla fine degli anni Sessanta l'Accademia inizia a ricevere alcune importanti serie di lavori fotografici, tra i quali quelli realizzati a Firenze, nel 1868, dal sig. Marmand¹², operatore della ditta alsaziana di Adolphe Braun, che aveva richiesto autorizzazione per riprodurre

permessi : "Firenze, addì 14 ottobre 1867/Ministero dell'Istruzione Pubblica/Al Sig. Presidente dell'Accademia di Belle Arti, Firenze/ Vengono a questo Ministero frequenti domande di fotografi, che chiedono di riprodurre i capi d'arte di codesta Galleria. Egli è perciò che io ho creduto di dover prendere una determinazione che fosse conforme al quanto si pratica negli altri Musei del regno, perché non si può vietare in Firenze quello che in Napoli in Venezia in Milano è permesso. Autorizzo adunque la S. V. a concedere tali permessi sotto le seguenti condizioni: 1. che la durata del permesso sia a tempo determinato. /2. che non si possa copiare se non nelle ore in cui la Galleria è aperta al pubblico. /3. che in nessun caso e per nessun motivo sia mai concesso di rimuovere dal posto ove è collocato, l'oggetto che si vuol riprodurre. /4. che di ogni fotografia una copia si dia alla Galleria e un'altra sia rimessa a questo Ministero. /5. che sia vietato di far traffico delle fotografie entro il locale della Galleria. /6. che non si conceda il permesso se l'ingombro delle macchine ed altro togliesse agio e comodità ai visitatori delle Gallerie. La S. V. si darà cura di far fare un modulo a stampa per tali permessi inchiudendovi (sic) le condizioni sopraccennate. E' inutile aggiungere che se trattasi di fotografare disegni e stampe quelle condizioni debbono modificarsi secondo il savio arbitrio della S. V. Il Ministro Natoli".

- 12 Nel catalogo edito nel 1948 dallo stabilimento Braun per celebrare il proprio centenario si afferma che "nel 1868 venne inviato a Roma per eseguire la riproduzione della cappella Sistina un operatore della ditta, un ex gendarme il quale rimase nella città due anni e mezzo, impiegando i primi sei mesi alla preparazione del lavoro e il resto a riprendere con entusiasmo tutto Michelangelo, tutto Raffaello, la Farnesina, gli affreschi delle chiese della città, tanto da richiamare anche l'interesse del Papa". Cfr. *Etablissements Braun & Cie. Un siècle de technique* / Paris, rue Louis-le-Grand/Mulhouse (Haute-Rhin)/Lyon, 2, quai Général Sarraill/Imprimeurs Editeurs, [1948], p. 12. Il nome di Marmand come operatore dello stabilimento Braun è confermato anche nel testo di S. Le Men, *Trois regards sur le Laocoon: la caricature selon Daumier, la photographie selon Braun, le livre d'Histoire de l'art selon Ivins*, "Revue Germanique International", 19, 2003, pp. 195-219, anche sul sito <http://rgi.revues.org> Il responsabile della campagna fotografica in Italia è Henri Braun, figlio del fondatore della ditta Adolphe. Per maggiori approfondimenti sullo stabilimento Braun vedi C. Kempf, *Adolphe Braun et la photographie. 1812-1877*, Valblor, Editions Lucigraphie, 1994; *Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun*, a cura di M. O'Brien, M. Ergstein, London, Thames & Hudson in association with Museum of Art, Rhode Island School of Design, 2000.

gli affreschi di Andrea del Sarto nel chiostro della SS. Annunziata e nel cenacolo di S. Salvi¹³ e, nel 1869, per le pitture nel chiostro dello Scalzo¹⁴. Si tratta, presumibilmente, del primo nucleo di opere che entreranno a far parte della “Nuova Galleria delle Fotografie” dell’Accademia, inaugurata il 9 ottobre 1871 dal Presidente Niccolò Antinori¹⁵.

Nel suo discorso inaugurale al collegio accademico, Antinori sancisce ufficialmente l’ingresso della fotografia all’interno dell’Accademia di Firenze. Egli ha ben presente il significato riformatore che riveste l’aver assegnato alla fotografia uno spazio espositivo autonomo nei locali della scuola e l’implicito contributo che essa può apportare all’insegnamento accademico fiorentino. Riconoscendo alla nuova forma di riproduzione il suo valore di traduzione visiva del soggetto rappresentato, un’opera d’arte piuttosto che un ritratto o un paesaggio, Antinori si sofferma sulla necessità per gli insegnanti e per gli studenti di approfittare delle caratteristiche specifiche della riproduzione fotografica per cogliere attraverso di essa un nuovo modo di studiare e vedere le opere, in particolare dei grandi maestri d’arte antica, osservando nei dettagli e nelle diverse sfumature il segno identificativo lasciato dagli artisti nelle loro opere, ma anche per riconoscere le specifiche forme strutturali e decorative delle architetture dalla classicità al contemporaneo, perché “il vedere non basta, che bisogna anche saper

13 AABAFi, f. 57 (1868), ins. 9, *Affreschi dell’Annunziata e del cenacolo di S. Salvi. Fotografie dei medesimi di Marmand*: segue scambio epistolare tra l’Accademia e lo Stabilimento Braun per la consegna delle copie delle fotografie fatte da Marmand. Braun risponde che saranno consegnate a Firenze da un suo addetto a quella data (10 maggio 1870) presente a Roma.

14 AABAFi, f. 58 (1869), ins. 34, *Fotografie delle Pitture nello Scalzo fatte da Marmand*: “A dì 9 di Febbraio 1868 / Si permette al Sig. Marmand fotografo Francese di riprodurre col mezzo della fotografia gli affreschi di Andrea del Sarto esistenti nel Chiostro della Chiesa della S.S. Annunziata, con questo che ci depositi due copie di ciascuna storia riprodotta a questa R. Accademia, e che ogni spesa occorrente sia per rimuovere le vetrate e altro, resti a totale carico del detto Sig. Marmand. Il FF di presidente; nello stesso foglio in basso a sx nota a matita: “Ebbe poi il 15 di marzo il permesso di fare le fotografie dello Scalzo. Le incominciò il giorno di S. Giuseppe e le fece in 3 giorni. Di’ 9 Giugno 69 scritto a Adolfo Braun a Parigi, 14, rue Cadet avere 2 esemplari delle fotografie fatte da Marmand”. Segue lettera da Dornach di Braun, datata 23 giugno 1869, con cui invia all’Accademia le copie personalmente eseguite della documentazione fotografica del chiostro dello Scalzo.

15 *Discorso letto dal Cav. Niccolò Antinori ff. di Presidente della R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze al Collegio Accademico nel dì 9 ottobre 1871 in occasione dell’apertura della nuova galleria di fotografie*, Firenze, Le Monnier, 1871.

vedere; che nelle arti ci vuole anche un metodo per imparare a vedere”. Per tale ragione, nonostante nella nuova galleria sia esposta una ridotta raccolta di stampe fotografiche, 148 riproduzioni “di Disegni e di opere di artisti celebri”¹⁶, in parte acquistate dallo stabilimento fotografico di Adolphe Braun di Dornach, l’auspicio del Presidente è che l’Accademia si doti di ampie collezioni per diventare “non tanto l’istituto dove si insegna il metodo del fare, quanto il metodo del vedere; chè nelle arti rappresentative il vedere è gran parte del fare, e l’artista tanto più sa, quanto meglio seppe vedere”¹⁷. E’ interessante notare che l’acquisto delle stampe fotografiche di Braun è stato fatto in deroga “al principio costantemente operato di non acquistare Fotografie di Disegni e Pitture Moderne”¹⁸, riconoscendo la straordinaria qualità del lavoro prodotto dallo stabilimento alsaziano in occasione della campagna di documentazione svolta in Italia e in particolare a Roma, tra il 1868 e il 1870, alle opere di Michelangelo e Raffaello. Delle 148 fotografie Braun ricordate da Antinori, da un mio recente riscontro risultano oggi conservate nelle raccolte fotografiche dell’Accademia delle Arti e del Disegno 34 stampe al carbone montate su cartoncina originale¹⁹, per lo più con soggetto le sculture di Michelangelo, e nei fondi fotografici della Biblioteca dell’Accademia di Belle Arti altre 40 stampe relative ai disegni di

16 AABAFi, f. 60 (1871), ins. 60, *Galleria delle Fotografie. Ricordi*. Nel documento si specifica che le fotografie presenti nella Galleria e acquistate da Braun sono “Dal n. 1 al n. 62 Disegni originali / Dal n. 63 al 115 Logge Vaticane / Dal n. 116 al n. 134 Cappella Sistina / Dal n. 135 al n. 148 Disegni del Sacramento e Scuola d’Atene”.

17 *Ivi*, p. 14.

18 AABAFi, f. 60 (1871), ins. 42, *Illustrazioni Dantesche in Fotografia non acquistate da Carlo Sacconi*: Lettera del 20 settembre 1871 dell’Accademia al fotografo editore di Parma Carlo Sacconi: “Il Consiglio Accademico ha preso in esame le Illustrazioni dantesche che ella si compiaceva di far pervenire a questo Ufficio con lettera del dì 6 antecedente e per quanto abbia riconosciuto i pregi distinti di tale pubblicazione ha peraltro deliberato di non farne acquisto per non derogare al principio costantemente operato di non acquistare Fotografie di Disegni e Pitture Moderne. In conseguenza viene ritornata a V.S.[...]”.

19 Le stampe in oggetto fanno parte del ‘Fondo Michelangelo’ conservato nelle Raccolte fotografiche dell’Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze. Per maggiori riferimenti si rimanda al testo di M. Maffioli, *Fotografia e scultura. Ri-conoscere Michelangelo*, in *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall’Ottocento a oggi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell’Accademia, 18 febbraio-18 maggio 2014) a cura di M. Maffioli, S. Bietoletti, Firenze, Giunti/Musei Firenze, 2014, pp. 37-61.

Raffaello e di Michelangelo²⁰, mentre non ho potuto rintracciare il lavoro dedicato a Andrea del Sarto, forse perché donato nel 1871 all'Accademia di Urbino, così come è documentato nelle carte d'archivio²¹.

In occasione della mostra promossa dall'Accademia di Belle Arti di Firenze per celebrare, nel 1875, il quarto Centenario della nascita di Michelangelo, la fotografia ebbe un importante ruolo, in molti casi unica testimonianza visiva dell'ampio catalogo di opere attribuite all'artista e conservate in diverse collezioni pubbliche e private europee²². I materiali

20 Si fa qui riferimento alle 17 tavole (64x49 cm) con stampe al carbone di vario formato con la riproduzione di alcuni disegni di Michelangelo; in basso a sx sul cartone il timbro "ADOLPHE BRAUN A DORNACH (Alsace)"; e nota a matita "disegni originali di M. A. Armand/ Musée de Weimar/Musée de Lille (6)/Musée du Louvre (9)". A queste si aggiungono 23 cartonature originali d'epoca (62x48 cm) con stampe fotografiche al carbone (48x37 cm) della ditta Adolphe Braun dedicate alla documentazione degli affreschi di Raffaello in Vaticano. Le opere sono attualmente conservate nelle raccolte della Biblioteca dell'Accademia e si presentano in pessimo stato di conservazione con evidenti presenze di muffe, lacerazioni e tracce di umidità, forse dovute ai danni procurati dall'alluvione del novembre 1966.

21 AABAFi, f.60 (1871), ins. 59, *Donativo all'Accademia di Urbino delle Fotografie del Chiostro dello Scalzo*.

22 Presso l'Archivio dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze si conserva un importante fondo di stampe fotografiche originali ricevute in occasione delle celebrazioni michelangioliche del 1875: 34 stampe fotografiche sono relative all'opera scultorea di Michelangelo e sono realizzate da Braun, Brogi, Alinari, Lombardi e da autore non identificato (AAAD-fondo fotografie michelangioliche, cartella 1); un'altra serie di 19 stampe fotografiche originali, inviate nel 1874 all'Accademia dal Department of Prints and Drawings del British Museum (AAAD - fondo fotografie michelangioliche, cartelle 2 e 3); una cartella formato album con coperta cartonata e titolo a caratteri in foglia d'oro "Photographs of Drawings by Michael Angelo at Oxford", contenente 48 tavole formato cm. 37 x 47 con fotografie originali di riproduzioni di disegni (AAAD-fondo fotografie michelangioliche, inv. A 13). Nella relazione a stampa sul *Centenario*, edita nel 1876, è citato l'elenco di tutte le fotografie che vennero presentate in mostra grazie all'invio dei materiali da parte di Istituzioni e di privati: "Centodiciotto fotografie della Cappella Sistina proprietà dell'Accademia; Due fotografie del S. Petronio e dell'Angelo dono del Municipio di Bologna; Sei fotografie dell'altare Piccolomini nella metropolitana di Siena, le cui cinque statue sono attribuite a Michelangiolo, dono del Rettore dell'Opera del Duomo di Siena; Fotografia d'un Cristo della stessa chiesa, statua attribuita a Michelangiolo, dono del Rettore dell'Opera del duomo di Siena; Otto fotografie di disegni di Michelangiolo dono del Governo Inglese; Sette fotografie da disegno originali (Museo di Lilla) dono del Governo Francese; Sedici fotografie da disegni originali (Museo di Weimar) dono del Governo di Sassonia Weimar; Quindici fotografie da disegni originali della colle-

donati in questa occasione sono in parte conservati presso l'Accademia delle Arti del Disegno, ma sono riferibili alla stessa provenienza anche una serie di stampe fotografiche conservate presso la Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti, come le quattro riproduzioni fotografiche realizzate da Charles Marville dei disegni di Michelangelo della collezione parigina di M. Gatteaux, bruciata nel 1871, e le riproduzioni dei disegni dei grandi maestri del Rinascimento appartenenti alla collezione Robinson di Londra.

Grazie alla direttiva ministeriale che imponeva all'Accademia di Firenze di adeguarsi alla normativa nazionale di concedere l'autorizzazione a riprodurre tutte le opere d'arte dei Musei e delle gallerie, i più importanti operatori fiorentini attivi negli anni Settanta a Firenze, come i Fratelli Alinari, Alphonse Bernoud²³, Giacomo Brogi, Vincenzo Paganori²⁴, o meno noti, come Giuseppe Nardi²⁵ e Giuseppe Borgiotti, implementano i loro repertori commerciali con le riproduzioni delle opere esistenti nella galleria fiorentina, consegnandone copia all'Accademia che, in questo modo, vede incrementare la raccolta dei suoi fondi fotografici: nel giugno del 1870 gli Alinari consegnano 338 fotografie di vario formato relative al loro lavoro svolto nell'Accademia e nella Compagnia dello Scalzo²⁶; nel

zione del Castello di Windsor dono della Regina d'Inghilterra; Venticinque fotografie da disegni originali (Museo del Louvre) dono del Governo Francese; Otto fotografie di disegno originali (gallerie private) dono del Governo Francese; Ventuno fotografie da disegni originali, da bozzetti in terra cotta, in marmo ecc. (Museo Britannico dono del Governo Inglese); Due fotografie di disegni, dono del sig. prof. Robinson; Sei fotografie rappresentanti: Il monumento di papa Giulio II, il Mosè, la Pietà, il Cristo della Minerva, il Giudizio finale e l'abbozzo di un'altra Pietà, dono di Sua Eminenza Monsignor Arcivescovo di Firenze; Fotografia della Fortuna, statua in pietra esistente nel palazzo degli Alessandri in Firenze, dono del conte Cosimo degli Alessandri". Cfr. *Relazione del Centenario di Michelangelo nel settembre del 1875*, Firenze, 1876, pp. 215-216 e la nota 33 nel saggio di chi scrive *Fotografia e scultura. Ri-conoscere Michelangelo*, in *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti* cit., p. 59.

23 AABAFi, f. 59 (1870), ins. 19, *Bernoud permesso di fotografare Gessi dell'Accademia*.

24 AABAFi, f. 64 (1875), ins. 20, *Fotografie, permesso di Paganori di Fotografare nell'Accademia 27 luglio 1875*.

25 AABAFi, Biglietto da visita contenuto nella f. 62 (1873), ins. 68 : "Giuseppe Nardi / Photographs of the Pictures in all the Galleries of Florence and of the Frescoes taken from the Originals in every dimension. / Via Ricasoli n. 71 on the left from the Royal Academy. / N.B. If required the collection can be sent to the house for inspection".

26 AABAFi, f. 59 (1870), ins. 19, *Alinari fotografo. Permesso di fotografare Quadri della Galleria di Moderna e le pitture di Benozzo Gozzoli*.

mezzo di agosto del 1874 la ditta Giacomo Brogi e Figlio invia 404 stampe fotografiche dei quadri riprodotti²⁷ e nel settembre del 1879 consegna 40 stampe fotografiche “rilevate da venti soggetti in terra robbiana esistenti in codesta Accademia”, rimandando a poche settimane dopo l’invio di altre 40 copie delle riproduzioni eseguite ai due quadri del Botticelli, *La primavera* e *Tobia con gli arcangeli*, e al dipinto *Cristo in Croce* di Luca Signorelli. Per realizzare la riproduzione di questi quadri Brogi aveva chiesto il permesso al Ministero di poterli staccare dalle pareti, autorizzazione negata per ragioni di sicurezza, lasciando facoltà al fotografo di potersi servire di eventuali specchi per poter riprendere meglio i quadri, ma si raccomanda, è necessario che “si sorvegli che non vi sia pericolo alcuno di danno al colore dei dipinti”²⁸.

È evidente che la documentazione fotografica delle opere d’arte presenti nella Galleria rimane marginale al fine dell’insegnamento poiché “il metodo del vedere” può essere facilmente appreso guardando direttamente l’originale; è quindi soprattutto grazie alle donazioni, non potendo acquistare direttamente, che l’Accademia incrementa i propri fondi fotografici con un’iconografia riferita al patrimonio artistico nazionale. Ne è testimonianza la miscellanea di stampe fotografiche raccolte in diverse cartelle con soggetti architetture, sculture e ornati di vari formati ed epoche, alcune di esse opera dei più noti fotografi attivi in Italia dalla seconda metà dell’Ottocento, come i veneziani Bresolin e Naya, il milanese Pozzi, il senese Lombardi, i fiorentini Fratelli Alinari e Giacomo Brogi, e molti altri di minore notorietà, come l’anconetano Diotallevi, per noi oggi altrettanto significativi per la conoscenza della capillare attività di riproduzione del patrimonio artistico nazionale svolta a livello territoriale.

Non essendo previsto in Accademia uno spazio specifico per custodire le fotografie, le donazioni erano in parte custodite nelle stanze di alcuni professori, e ciò ne ha facilitato la loro dispersione: presso lo studio del prof. De Fabris si trovavano le fotografie donate nel 1867 dallo scenografo Luigi Bazzani²⁹, mentre nella stanza della Presidenza si conservava l’album fotografico donato nello stesso anno dal pittore Gaetano Lodi³⁰ con la documentazione degli affreschi della Villa di Poggio a Caiano e la fotografia

27 AABAFi, f. 63 (1874), ins. 13, *Fotografie. Permesso a Brogi Giovanni (sic) di Fotografare, idem a Borgiotti.*

28 AABAFi, f. 68 (1879), ins. 36, *Brogi Giacomo, permesso di fotografare.*

29 AABAFi, f. 56 (1867), ins. 71, *Fotografie donate da Luigi Bazzani.*

30 *Ivi, Affreschi della Villa di Poggio a Caiano, Fotografie di Gaetano Lodi.*

del progetto di facciata per Santa Maria del Fiore regalato dall'Ing. Lasinio³¹. Nella Biblioteca, tra i fondi fotografici, è tutt'oggi conservata la cartella intitolata "Ornati scultorei della facciata della Chiesa dei Miracoli in Brescia del secolo XVI eseguite da Giacomo Rossetti fotografo", donata all'Accademia dal Ministero il 10 agosto 1875 affinché tali fotografie "con frutto potranno servire a codeste scuole"³². Alle "Scuole di Arti e Mestieri" è anche dedicata l'opera in cinque volumi, depositata presso l'archivio storico, edita da "Carlo Pini, conservatore dei Disegni e delle Stampe della Reale Galleria degli Uffizi", in cui sono raccolte 476 riproduzioni fotografiche di "ornamenti vari per servire a diverse arti [...] riprese dai disegni originali e dalle stampe rare della R. Galleria di Firenze", come si legge nel frontespizio del primo volume³³. La colossale opera sembra essere stata acquistata in via straordinaria dall'Accademia nel dicembre del 1876 per Lire 350, con il consenso del facente funzione dell'allora Presidente Emilio De Fabris, ma quando l'editore propose all'Accademia di completare l'opera con l'acquisto delle restanti settantaquattro fotografie, come si legge in una sua nota manoscritta nel primo dei 5 volumi, l'allora Direttore Giuseppe Castellazzi³⁴, rifiutò l'offerta benché, come sappiamo, egli sia stato uno degli accademici che ebbe più familiarità con l'uso della fotografia durante la sua formazione e l'attività professionale di architetto³⁵.

Contribuiscono ad ampliare il repertorio iconografico e fotografico dell'Accademia di Firenze i lasciti dei privati e delle istituzioni, oltre la

31 *Ivi*, Donativo dell'Ing. Ferdinando Lasinio di un suo progetto in *Fotografia della Facciata di S. Maria del Fiore*.

32 AABAFi, f.63 (1875), ins.1, *Fotografie degli ornati della Chiesa di S. Maria dei Miracoli di Brescia. Donativo del ministero della Pubblica Istruzione*.

33 I cinque volumi editi da Carlo Pini si trovano attualmente conservati nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Per maggiori approfondimenti sulla figura di Carlo Pini si veda il recente contributo di Chiara Naldi, *Carlo Pini (1806-1879. Conservatore, fotografo, editore*, "RSE. Rivista di Studi di Fotografia", n. 2, 2015, pp. 96-108.

34 Cfr. nota manoscritta di Carlo Pini posta sul retro del frontespizio del primo volume dove si trova anche allegato il catalogo delle riproduzioni offerte in vendita dall'editore.

35 Sulla raccolta fotografica dell'architetto Giuseppe Castellazzi, oggi conservata presso l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, si rimanda per le indicazioni bibliografiche e per la descrizione del fondo al recente saggio di chi scrive *Le Raccolte fotografiche*, in *Accademia delle Arti del Disegno. Studi, fonti e interpretazioni di 450 anni di storia*, a cura di B. W. Meijer, L. Zangheri, voll.2, Firenze, Leo S. Olschki, 2015, I, pp. 651- 659.

costante e sollecita attività del Ministero dell'Istruzione Pubblica nel promuovere all'interno delle Accademie l'acquisizione di alcune opere editoriali illustrate di grande rilevanza nazionale. Emblematica è la presenza nella Biblioteca della monumentale e raffinata impresa editoriale curata dall'abate cassinese Domenico Benedetto Gravina, *Il Duomo di Monreale illustrato*, pubblicata a Palermo tra il 1859 e il 1869, concepita a dispense con illustrazioni cromolitografiche di Richter e Frauenfelder e alcune fotografie di Giorgio Sommer³⁶. Sostenuta finanziariamente dal Ministero dell'Istruzione Pubblica, che per circa sette anni, dal 1863 al 1870, provvide all'invio anche all'Accademia di Firenze dei fascicoli via via completati, rappresenta un'opera chiave dell'uso dell'illustrazione grafica nell'editoria d'arte, proponendo per la prima volta la fotografia come *medium* visivo idoneo a documentare l'opera scultorea dei capitelli del chiostro e i bassorilievi bronzei di Bonanno Pisano per la porta del Duomo, mentre le cromie dei cicli di mosaici che decorano l'interno sono magnificamente rese dalle tavole cromolitografiche³⁷.

Non altrettanto a buon fine andarono le molte sollecitazioni giunte negli

36 Nella biblioteca dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze si conserva un esemplare completo in 2 volumi dell'edizione *Il Duomo di Monreale Illustrato da Domenico Benedetto Gravina abate cassinese, 1859*. In costa etichetta con numero di inventario "B.40 /5"; frontespizio e tavole delle illustrazioni realizzate in cromolitografia da Richter C. in Napoli, litografia Frauenfelder Palermo. Nel retro del frontespizio del vol. 1 si legge "N.B. A completare ciò che è detto nella *Ragione dell'Opera*, l'autore dichiara, che la presente Opera non sarebbe arrivata al suo compimento se fosse stata priva degli aiuti prestati dal Governo del Re d'Italia, che nel 1862 sottoscrisse per 100 copie, delle quali ha fatto generosamente dono a tutte le Biblioteche Nazionali del Regno, agli Istituti di belle Arti, ed a vari personaggi illustri per sapere, che ne hanno potuto apprezzare il valore". L'opera del Gravina è da considerarsi una delle prime pubblicazioni italiane illustrate con stampe fotografiche all'albumina incollate a mano all'interno di ciascun esemplare; le fotografie realizzate dal fotografo Giorgio Sommer, attivo a Napoli dalla fine degli anni Cinquanta del XIX secolo, sono così distribuite all'interno dei due volumi: Vol. I, tav. I, *Veduta di un lato del chiostro* (riproduzione litografica da fotografia); Vol. II, tav. II, *Colonne angolari del secolo XII* (quattro stampe fotografiche); tav. III, *Capitelli del secolo XII* (dodici stampe fotografiche); tav. IV, *Capitelli del secolo XII* (dodici stampe fotografiche); tav. V b, *Particolari della porta maggiore e della porta minore del Duomo* (due stampe fotografiche).

37 Gli esemplari dell'opera del Gravina donati all'Accademia risultano essere due, uno conservato nella Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti, composto solo dalle tavole illustrate, e un altro, completo di rilegatura originale e testi, si trova presso l'Accademia delle Arti del Disegno.

anni dal Ministero all'Accademia affinché questa provvedesse all'acquisto dell'opera editoriale del veneziano Ferdinando Ongania, *La Basilica di San Marco in Venezia*: un'impresa epica, durata oltre un decennio, dal 1877 al 1888, che, sotto la direzione di Camillo Boito, descrive nella storia e nell'arte la basilica, illustrandola nei dettagli con 425 tavole eliotipiche e cromolitografiche, basate sulle riprese fotografiche eseguite da Carlo Jacobi e Oreste Bertani³⁸. Purtroppo l'Accademia non ebbe mai modo di acquistare l'opera "perché non in grado di affrontare la spesa"³⁹, così come non poté procedere all'acquisizione della "Collezione di 200 tavole fotografiche relative al coro di San Pietro di Perugia e offerte in vendita dal fotografo di Perugia Cesare Polozzi. Il Ministero – si legge nel documento d'archivio⁴⁰ – "ne raccomanda l'acquisto alle Accademie nazionali ma quella di Firenze non prosegue nell'acquisto in quanto si dichiara gravata di spese varie"; ed ancora non risponderà alla proposta fatta nel 1886 dal Ministero di acquistare la riproduzione di dieci affreschi esistenti nel palazzo Zuccari di Roma, "rappresentanti la storia di Giuseppe Ebreo, che essi dichiarano opera dei pittori Overbeck, Veit, Cornelius, Schadow e Cattel"⁴¹, dipinti distaccati un anno dopo, nel 1887, e oggi esposti alla Alte Nationalgalerie di Berlino.

Nonostante ciò, proprio in quegli anni qualcosa stava cambiando nell'Accademia e la fotografia, che nell'ultimo ventennio dell'Ottocento aveva ormai conquistato una propria sintassi creativa autonoma, trovando ampi spazi di confronto nelle molte esposizioni nazionali ed estere, non poteva rimanere al di fuori dell'interesse di molti artisti che operavano all'interno della stessa accademia fiorentina. In occasione della Prima Esposizione Italiana di Fotografia Internazionale, tenutasi a Firenze nel 1887 nel periodo da maggio a luglio, tra i membri della Commissione

38 Cfr. P. Costantini, *Ferdinando Ongania editore veneziano e l'illustrazione della Basilica di San Marco*, in "Fotologia, quaderno di storia della fotografia a cura di Italo Zannier", 1, giugno 1984, pp. 4-10.

39 AABAFi, f. 70 (1881), ins. 22, *Basilica di S. Marco di Venezia; acquisto consigliato dal Ministero di quest'Opera*; f. 74 (1884), ins. 31, *Basilica di S. Marco. Opera raccomandata dal Ministero della Pubblica Istruzione*; f. 78 (1888), ins. 35, *Basilica di San Marco di Venezia. Opera di cui non può farsi l'acquisto*; f. 79 (1889), ins. 11, *Basilica e Tesoro di S. Marco di Venezia di Ongania. Raccomandatone l'acquisto dal Ministero*.

40 AABAFi, f. 69 (1880), ins. 15, *Fotografie del Coro di S. Pietro di Perugia offerte in vendita dal Ministero*.

41 AABAFi, f.75 (1886), ins. 36, *Fotografie offerte in vendita dal Ministero della Pubblica Istruzione riprodotte da Zuccari*.

esecutiva troviamo il prof. Camillo Jacopo Cavallucci e nel Comitato dell'esposizione altri otto professori accademici onorari, tra i quali i pittori Gaetano Bianchi, Tito Conti, Michele Gordigiani e Stefano Ussi⁴². L'ambiente accademico, dunque, non rimane indifferente a questa occasione di verifica delle molteplici modalità e qualità raggiunte dal lessico fotografico. Non credo casuale, infatti, che pochi mesi dopo la chiusura dell'evento, nel novembre del 1887, Jacopo Cavallucci prende contatto con il fotografo romano Mariano Costa, presente all'esposizione di Firenze con una serie di "ritratti in diversi formati; ingrandimenti e diretti al naturale senza ritocco; prove istantanee"⁴³. Al fotografo successore della "Reale Fotografia Montabone", con sede a Roma in piazza di Spagna, Cavallucci chiede di realizzare, con la collaborazione dello scultore fiorentino Emilio Gallori, delle prove fotografiche di modelli ripresi alla luce del sole e in particolare "la testa di un vecchio nelle dimensioni e nei modi precedentemente indicati, tenendo conto che lo scuro deve essere riflesso per non avere un nero uniforme nella massa di ombra. Se la prova riuscirà tale da rispondere al suo obiettivo, questa Direzione non si limiterà a darle commissione di una o due tavole, ma di quante sarà necessario per corredare di nuovi e buoni originali le nostre scuole di disegno"⁴⁴. Non è chiaro il motivo che spinge Cavallucci a commissionare a Roma le fotografie, visto che per lo stesso scopo aveva già preso contatto con lo stabilimento Brogi e il lavoro sarebbe stato più economico. Dopo alcuni mesi e diverse difficoltà per coordinare il lavoro con Gallori, Costa invia a Firenze due prove fotografiche di "testa dal vero, effetto chiaro-scuro"⁴⁵, auspicando di ricevere l'ordine di un numero superiore di prove. In risposta Cavallucci gli dichiara che "trattandosi di innovazione nel metodo di insegnamento conviene fare esaminare al Consiglio quei saggi affinché giudichi della convenienza di adottarli o no"⁴⁶. Purtroppo nelle nostre ricerche non abbiamo trovato traccia delle due stampe fotografiche per conoscere il risultato del lavoro ma dai documenti non sembra che sia stato dato seguito al programma di adottare le fotografie di modelli per l'insegnamento del

42 Cfr. *Prima Esposizione Italiana di Fotografia con sezione internazionale. Catalogo generale*, Firenze, Maggio-Luglio 1887, pp. 3-4.

43 *Ivi*, p.40.

44 AABAFi, f. 76 (1887), ins.43, *Fotografie occorrenti per la Scuola di Disegno di figura*, lettera di Cavallucci del mese di novembre 1887.

45 *Ivi*, lettera di Montabone al Direttore in data 5 giugno 1888.

46 *Ivi*, lettera della Direzione a Montabone datata 7 giugno 1888.

disegno nell'Accademia, benché ciò fosse da tempo in uso da parte di molti artisti. Rimane, comunque, a testimoniare l'interesse per la fotografia da parte di Jacopo Cavallucci, una sua raccolta intitolata "Album di fotografie delle principali chiese e monumenti"⁴⁷, un insieme iconografico dedicato alle principali architetture medioevali italiane, con stampe fotografiche di varie epoche e diversi autori, tra i quali forse lo stesso Cavallucci, al quale sembrano appartenere quattro stampe alla celloidina di carattere amatoriale per la tecnica e il taglio delle inquadrature che riprendono l'architettura dell'abbazia di San Galgano⁴⁸. Un 'corpus' di immagini che rappresenta la concreta testimonianza di come, sul finire del XIX secolo, la fotografia sia diventata un elemento imprescindibile dall'operare degli artisti e degli storici dell'arte, strumento indispensabile per creare dei repertori visivi capaci di stimolare nuove forme di confronto e di conoscenza, perché, come aveva affermato Antinori "nelle arti rappresentative il vedere è gran parte del fare".

47 Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, *Album di fotografie delle principali chiese e monumenti d'Italia*, inv. A.U.2.60: 108 stampe di autori vari tra i quali, Brogi, Alinari, Lombardi, per la maggior parte all'albumina formato cm. 21 x 27 circa, databili tra il 1870 e il 1900 circa con soggetto architetture medioevali. Su tutte le stampe fotografiche si trova il timbro ad inchiostro "CAVALLUCCI". Sul retro di una stampa fotografica con soggetto la chiesa di Badia a Settimo si legge manoscritto "All'Ill.mo Prof. Cavallucci con riverente affetto e riconoscenza l'allieva Beppina Masini 9 Giugno 1905".

48 Si tratta di 4 stampe alla celloidina, tutte con timbro a inchiostro CAVALLUCCI, con soggetto l'abbazia di San Galgano. Le stampe hanno un formato irregolare di circa cm.21x16. Si trovano all'interno dell'album appartenuto a Cavallucci e inventariato presso la Biblioteca come A. U. 2.60.



Adolphe Braun, Dettaglio della *Cacciata di Eliodoro* di Raffaello in Vaticano, 1868-70.
Stampa all'albumina cm. 48x37 montata su cartonatura originale cm. 62x48.
Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.



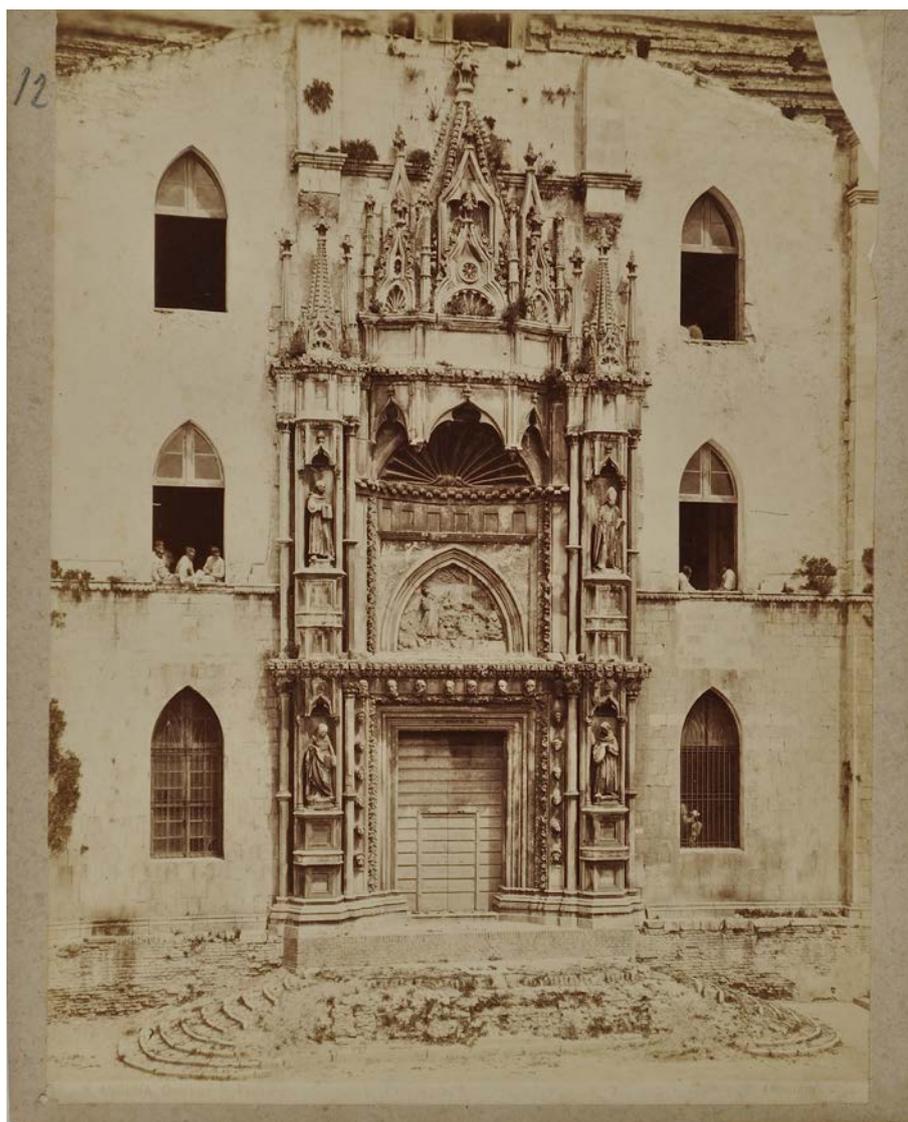
Charles Marville, Disegno di Michelangelo della collezione "M. Gatteaux. Il a été brûlé en mai 1871", 1870 circa. Stampa all'albumina cm. 27x20 montata su cartonatura originale cm. 63,5x45,2. Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.



Domenico Bresolin?, *Abside della chiesa di San Donato a Murano*, 1855 circa. Stampa su carta salata albuminata, cm 33x21. Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.



Carlo Naya, *Venezia. Vera da pozzo*, 1870 circa.
Stampa all'albumina cm. 32x25,5. Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.



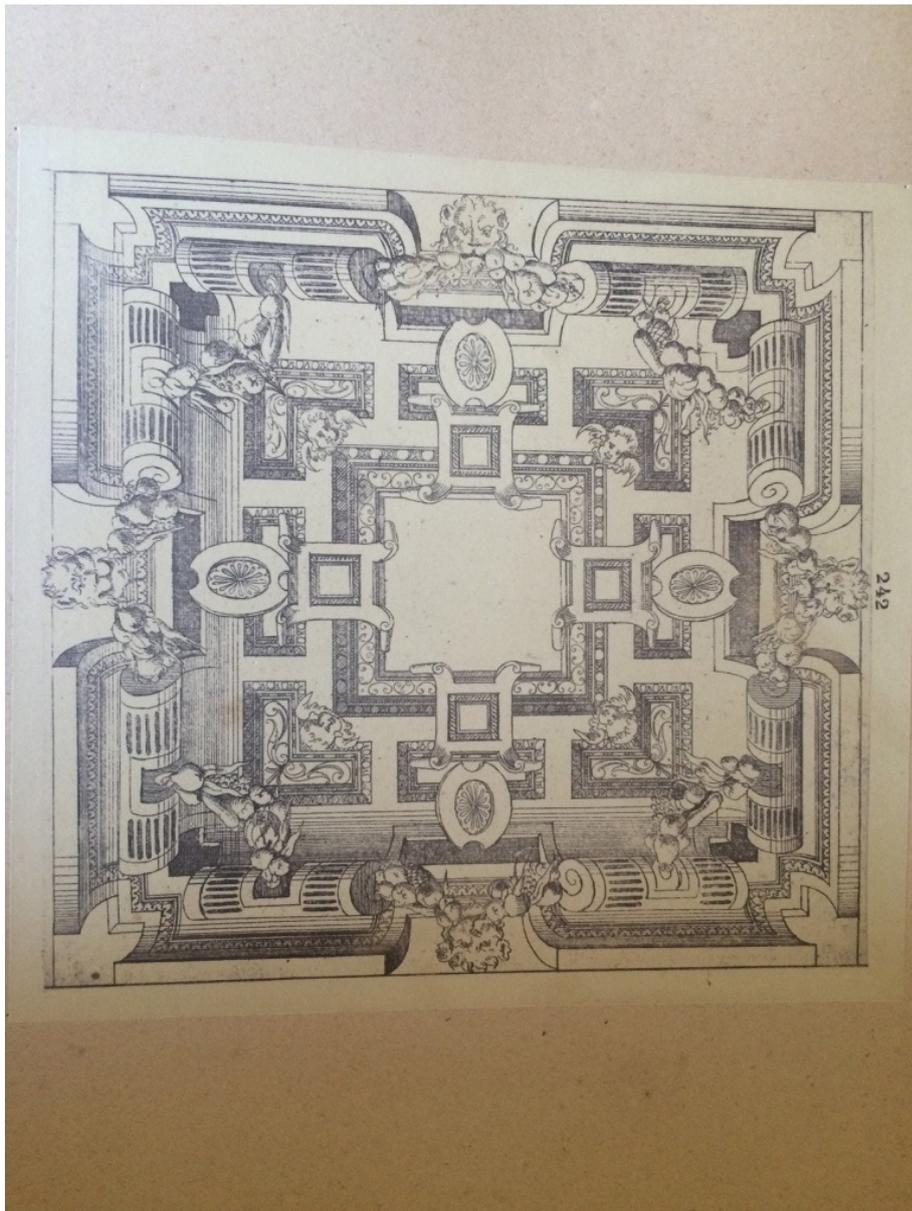
A. Diotallevi, *Ancona, Ospedale di San Francesco*, 1880 circa.
Stampa all'albumina cm. 32x25.
Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.



Giacomo Rossetti, *Brescia. Chiesa di Santa Maria dei Miracoli*, 1870 circa.
Stampa all'albumina cm. 35x29. Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.



Giacomo Rossetti, *Brescia. Ornati scultorei della Chiesa di Santa Maria dei Miracoli*, 1870 circa. Due stampe all'albumina montate su cartonatura originale cm. 63x49. Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.



Riproduzione fotografica in *Disegni e stampe della Reale Galleria degli Uffizi*, editore Carlo Pini, 1875 circa. Firenze, Archivio dell'Accademia di Belle Arti.



Camillo Jacopo Cavallucci ?, *Interno dell'abbazia di San Galgano*, 1900 ca.
Stampa alla celloidina, cm. 21x27ca. montata in album.
Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.



Camillo Jacopo Cavallucci ?, *Esterno dell'abbazia di San Galgano*, 1900 ca.
Stampa alla celloidina, cm. 21x27ca. montata in album.
Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti.



fig. 1. G. Moricci, *Fortezza da Basso*. Firenze, GDSU, collezione Baldasseroni, n. 307737.

*I grandi lavori di Firenze capitale:
itinerari disegnati da professori e studenti dell'Accademia*

Appena avuta la notizia del trasferimento della capitale del regno a Firenze, il consiglio comunale nominava una commissione “con ampie facoltà di occuparsi di quanto poteva concernere l’ampliamento della città” e per soddisfare alle “nuove condizioni in cui è posta la città [la commissione] ha creduto che il desiderato ingrandimento porti alla demolizione delle attuali mura urbane ed alla formazione di un pubblico grandioso passeggio secondante la traccia delle medesime e comprendente la larghezza della via Circondaria esterna ed interna e delle ghiacciaie o altri spazi intermedi”¹.

Cogliendo le indicazioni della commissione comunale l’arch. Ing. Giuseppe Poggi elaborava il progetto di massima (presentato il 31 gennaio 1865) che prevedeva l’espansione dell’abitato a nord, l’abbellimento della città con una cintura di *boulevards* da realizzarsi sul luogo delle mura a formare “un bell’anello di congiunzione [...] fra la vecchia e la nuova città” e la difesa dalla periodiche inondazioni dell’Arno².

I nuovi Stradoni rispondevano alle esigenze di collegamento con le vie della vecchia città e con “quelle che verrebbero ad aprirsi e modificarsi negli attuali suburbi”³, di arterie di scorrimento su cui attestare i nuovi lotti fabbricabili destinati all’edilizia privata⁴ e di pubblico passeggio adatto a generare la necessaria qualificazione dello spazio urbano richiesta da una

1 C. Cresti, *Firenze capitale mancata. Architettura e città dal piano Poggi a oggi*, Milano, Electa, 1995.

2 ASFi, *Giuseppe Poggi, Carte*, scatola 66, ins.1, Stradone delle mura-Progetto di massima, 31 gennaio 1865; G.C. Romby, “...improvvisare una capitale per un grande regno in una piccola città...”, in *Una Capitale e il suo Architetto. Eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici. Firenze e l’opera di Giuseppe Poggi*, catalogo della mostra per il 150° anniversario della proclamazione di Firenze a Capitale del Regno d’Italia (Firenze, Archivio di Stato, 3 febbraio-6 giugno 2015), a cura di L. Maccabruni, P. Marchi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015, pp. 189-194.

3 G. Poggi, *Sui lavori per l’ingrandimento di Firenze. Relazione di Giuseppe Poggi (1864-1877)*, Firenze, Giunti, 1882, p. 6.

4 *Ibidem*, erano previste abitazioni per più di 50.000 abitanti.

moderna capitale europea.

La valenza affidata agli Stradoni nel disegno di rinnovamento cittadino superava la necessità di dare risposte all'urgente problema degli alloggi e dei servizi annessi per collocare Firenze nell'ambito delle più aggiornate e moderne città d'Europa⁵; di qui la scrupolosa progettazione dell'impianto e del corredo di attrezzature che ne avrebbero costituito la cifra, dalla ampiezza del piano carrozzabile al sistema delle alberature, ai "due Viali laterali muniti di marciapiedi di pietra a comodo dei passeggeri e delle case che devono fiancheggiarli", dall'alloggiamento dei fanali a gas ai "riposi, parterre e fonti onde accrescere il decoro ed offrire a tutte le sezioni della città un facile e comodo diporto ai rispettivi abitanti"⁶.

Ad interrompere i rettifili dei viali intervenivano "parterri e grandi piazze" caratterizzati dalla simmetria "onde si prestassero alla costruzione conveniente di fabbricati, riuscissero di gradito aspetto e contribuissero con l'alternativa degli stradoni a rendere il passeggio più variato"⁷.

Isolate al centro delle piazze rimanevano le antiche Porte, salvate dalle demolizioni, e testimoni della storia civica⁸.

5 Poggi aveva visitato Parigi alla fine del 1845 e aveva visto le realizzazioni dell'Étoile e dei Champs Élysées, la sistemazione di Place de la Concorde e le prime lottizzazioni estensive come quella di Beaujon sui Champs Élysées; nello stesso anno aveva potuto visitare Londra di cui aveva apprezzato la regolarità dell'impianto viario e la cura degli spazi pubblici e del verde, cfr. R. Manetti, *La città del Poggi*, in *Giuseppe Poggi e Firenze. Disegni di architetture e città*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, Sala delle Reali Poste, dicembre 1989-gennaio 1990), a cura di R. Manetti e G. Morolli, Firenze, Alinea, 1989, pp. 33-56; in un taccuino, oggi non più disponibile, definiva i *boulevards* parigini "magnifici per la loro lunghezza, sia dei marciapiedi, sia della via rotabile; i marciapiedi sono ad asfalto, giunte di pietra dal lato della via; hanno lampadari a gas, casotto per orinatoi, piante d'alto fusto, tutto lungo la linea della via; il piano della via rotabile è alla Macadam, si annaffia tutti i giorni; le piazze sono grandissime e belle [...]"; cfr. M. Forlani, *Il fondo "Ferdinando Poggi" presso l'Archivio contemporaneo A. Bonsanti*, in *Giuseppe Poggi e Firenze* cit., pp. 154-157; inoltre conosceva le vedute di città a volo d'uccello realizzate da A. Guesdon e J. Arnaud nella serie *Voyage aerien en France* (1846) e la raccolta *L'Italie a vol d'oiseau*, pubblicata tra 1849 e 1852, cfr. G. Orefice, *Firenze prima e dopo la capitale*, in *Storia dell'Urbanistica/Toscana XIII, Firenze e l'Unità d'Italia: un nuovo paesaggio urbano*, a cura di G. Orefice, Roma, Edizioni Kappa, 2011, pp. 43-60; per le vedute di città realizzate da Guesdon, cfr. D. Stroffolino, *L'Europa a "volo d'uccello"*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012.

6 ASFi, *Giuseppe Poggi Carte*, scatola 66.

7 *Ibidem*, s. n.

8 Poggi condusse una vera e propria battaglia per salvare le antiche Porte dalla demolizione

L'anello dei viali era completato, sulla sinistra dell'Arno, dal progetto di "una agevole via fiancheggiata da piante che formasse seguito agli Stradoni e che completasse il giro intorno la vecchia e la nuova Firenze".

Approvato il progetto, i lavori ebbero tempestivo avvio (maggio 1865) sulla sinistra dell'Arno ad iniziare dalla Porta Romana tenendo conto della vicinanza della Reggia di Palazzo Pitti; tra il 1865 ed il 1869 lo Stradone delle mura sulla destra dell'Arno era compiuto, e se non completata quantomeno era praticabile tutta la cinta dei viali "dall'Africo al Mugnone, il viale militare, gli Stradoni da Pinti al Romito" ed anche nei quartieri Savonarola, del Mugnone e dei Macelli i lavori erano in buono stato di avanzamento⁹.

Nei primi anni '70 iniziava la sistemazione di Stradoni e piazze e la relativa edificazione in fregio ai tracciati stradali ed alle piazze.

L'operazione fu di portata colossale: le mura avevano dimensioni enormi, un'altezza media di dieci metri ed uno spessore di due. Per demolirle si dovette ricorrere all'uso delle mine per poi procedere all'atterramento con pali di ferro e picconi maneggiati da migliaia di operai. Continui erano gli imprevisti che rallentavano i lavori poiché "presso tutte le porte e nell'intervallo fra le medesime si sono trovati bastioni o grandissimi muri trasversi o fogne o canali di varia forma e grandezza"¹⁰.

Il processo di demolizione delle mura provocò, paradossalmente, una concentrazione senza precedenti di testimonianze grafiche e pittoriche: disegni e dipinti si incaricarono di seguire passo passo le operazioni di demolizione e di ridescrivere i manufatti anche nei loro dettagli offrendo così un dato identificativo di ogni singola costruzione.

Se è vero che poche sono state le voci alzatesi contro le demolizioni delle mura nel momento delle decisioni, non può sfuggire come si delinei e prenda forma un impetuoso moto collettivo di quasi devozione non

e solo la Porta a Pinti e la Porta Guelfa vennero abbattute perché pregiudicavano l'andamento dei viali, cfr. G. Poggi, *Sui lavori* cit. 1882, pp. 253- 261.

9 G. Poggi, *Sui lavori* cit., 1909, p. 106; nel 1869 il sindaco Ubaldino Peruzzi in una lettera al Poggi comunicava di avere percorso con il Principe Umberto "tutta la cinta dall'Africo al Mugnone, il Viale Militare, gli stradoni da Pinti al Romito, i quartieri Savonarola, del Mugnone e dei Macelli", cfr. *Giuseppe Poggi e Firenze* cit., p. 138.

10 ASFi, *Giuseppe Poggi Carte*, scatola IX, ins. 434, *Osservazioni sopra alle Antiche Opere ritrovate nella Costruzione dell'emissari*. Lettera al sindaco di Firenze del 26 agosto 1867; R. Manetti, M. Pozzana, *Firenze. Le porte dell'ultima cerchia di mura*, Firenze, CLUSF, 1979, p.107.

appena iniziano le operazioni di smantellamento, insomma ci si “accorge” delle mura mentre stanno scomparendo e mentre gli ultimi brandelli di cortina sono ancora in piedi inizia un’opera di rievocazione delle parti già scomparse che si intreccia con l’inventario di quelle scampate alla distruzione¹¹.

Non può sfuggire il fatto che ad “accorgersi” delle mura siano artisti appartenenti al vivace e giovanissimo movimento dei Macchiaioli¹², nato e sviluppatosi in significativo parallelismo, su cui occorre ancora indagare, con le operazioni di aggiornamento e rinnovamento cittadino.

Tale fortuita coincidenza induce a considerare se e in che termini la stagione della Firenze capitale sia entrata a far parte della esperienza dei pittori della Accademia e/o della “macchia”¹³.

Rimanendo nell’ambito fiorentino gli artisti che si dedicano a documentare il “disfar delle mura” sono essenzialmente Giuseppe Moricci (1806-1879) e Odoardo Borrani (1833-1905) che realizzano varie e diverse opere grafiche in cui la scioltezza del segno si coniuga con l’accuratezza dell’impianto prospettico. Accanto ai disegni eseguiti dal vero durante perlustrazioni di cantieri, luoghi e manufatti, compaiono lavori realizzati in studio elaborando pittoricamente disegni speditivi oppure traducendo in opera pittorica immagini fotografiche od ancora eseguendo vere e proprie

11 A. Rinaldi, *Sul limitare della città: storia e vita delle mura urbane a Firenze tra Seicento e Ottocento*, Firenze, Edifir, 2008, p. 219.

12 S. Pinto, *I macchiaioli nella cultura toscana del Risorgimento*, in *I macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 23 maggio-22 luglio 1976), a cura di D. Durbè, Firenze, Centro Di, 1976, pp. 39-51; *I Macchiaioli. Origine e affermazione della macchia, 1856-70*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso, 16 maggio- 24 settembre 2000), a cura di A. Marabottini e V. Quercioli, Roma, De Luca, 2000; *I macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-69)*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l’Arte Diego Martelli, 20 luglio-20 ottobre 2002), a cura di F. Dini, Firenze, Polistampa, 2002.

13 A. Marabottini, *Silvestro Lega e la scuola di Piagentina*, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1984; A. P. Torresi, *Giovanni Fattori e l’Accademia di Belle Arti a Firenze: documenti inediti (1847-1908)*, Ferrara, Liberty House, 1997; C. Sisi, *Giuseppe Abbati e le “melanconie del suo pensiero”*, in *I macchiaioli a Castiglioncello. Giuseppe Abbati 1836-1868*, catalogo della mostra (Rosignano Marittimo, Galleria Comunale d’Arte Contemporanea, 14 luglio-14 ottobre 2001), a cura di F. Dini e C. Sisi, Torino, Allemandi, 2001, pp. 45-52; *I luoghi di Giovanni Fattori nell’Accademia di Belle Arti di Firenze. Passato e presente*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia di Belle Arti e Accademia delle Arti del Disegno, 19 settembre-23 novembre 2008), a cura di G. Videtta e A. Gallo Martucci, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2008.

ricostruzioni di realtà anche non più esistenti.

Un prezioso testimone oculare è certamente Giuseppe Moricci, studente della scuola di ornato dell'Accademia negli anni 1820, 1821, 1822, vincitore del premio maggiore nel concorso triennale del 1828¹⁴ che “si diede tutto con sommo studio ed amore alla pittura detta di genere, trattando argomenti familiari ed interessanti vedute della città nostra cosicché nelle sue tele non è mai disgiunta l'istruzione dal diletto”¹⁵.

I lavori dello stradone compreso tra Porta San Gallo e la Fortezza da Basso divennero la scena quotidiana per il pittore (che abitava in via delle Officine poi via Enrico Poggi); i rapidi schizzi degli “sterri” intorno alla fortezza (1867-68) oltre a far emergere la imponenza dell'antico monumento di cui si scorgono, se pure semisommersi da mucchi di terra e sassi, gli inconfondibili baluardi caratterizzati dallo stemma mediceo e/o dalle garitte angolari del corpo di guardia, annotano il brulicare di uomini e animali impegnati nello scavo, il pacifico riunirsi di lavoratori per consumare il pasto senza abbandonare il cantiere, la stupefatta scoperta della grandio-

14 AABAFi [Archivio Accademia di Belle Arti Firenze], *Ruolo degli studenti anni 1819-1820-1821; Ruolo degli studenti 1822-1823-1824*; f.17B (1828), ins. 55; un interessante documento è la lettera di richiesta di un sussidio per poter frequentare i corsi indirizzata al Granduca in f.18 (1829), ins. 34: “Altezza Imperiale e Reale. Il Giovine Giuseppe Moricci fiorentino studente di pittura umilissimo servo e fedelissimo suddito dell'I.e Reale A.V. si permette rispettosamente di esporre che dopo di avere nel decorso anno conseguito il Premio triennale del disegno sotto la direzione dell'abile maestro Francesco Sabatelli, passò allo studio della pittura; le ristrettezze però delle finanze della sua famiglia composta di otto individui, lo mette nella impossibilità di poter continuare l'intrapresa carriera mancando al povero suo genitore i mezzi onde far fronte alle continue ed inevitabili spese che si richiedono giornalmente in questa professione avendo uno scarso guadagno nello stabilimento di Luigi Bardi negoziante di stampe, per cui amando egli di seguitare ad esercitare con profitto piuttosto che scoraggiarsi si fa ardito di ricorrere pieno di fiducia al clementissimo suo augusto Sovrano supplicando umilmente l'I. e Reale A.V. a volersi degnare per un tratto di Sua Real munificenza di accordare all'umile oratore un mensual sussidio del suo particolare tesoro acciò con questo possa essere in stato di continuare con coraggio lo studio di quell'arte che ardentemente desidera di esercitare. Che della grazia – Firenze Adì 2 aprile 1829”.

15 *Giuseppe Moricci (1806-1879)*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) saggio introduttivo di C. Del Bravo, catalogo a cura di A. Giovannelli, Firenze, Leo S. Olschki, 1979; *Firenze nell'Ottocento attraverso i disegni di Giuseppe Moricci dalla Raccolta Baldasseroni*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Bottega Cimabue, 28 novembre-28 dicembre 1981), a cura di F. Luciani, Firenze, Galleria Bottega di Cimabue, 1981.

sa struttura fortificata affiorante tra voragini e cumuli di detriti divenuti punto di osservazione privilegiato per il ritrovo di un gruppetto di donne (che occupano il primo piano del disegno).

Nel disegno *Fortezza da Basso* (fig. 1) la prospettiva del baluardo in primo piano esalta l'imponenza delle cortine "alla moderna" con la scarpata sangallescica che affonda nel terreno smosso e accidentato che dovrà essere occupato dal piano stradale del viale (oggi viale Filippo Strozzi). Al centro fra i due baluardi è il cassero (che incorpora la torre di Porta Faenza) riconoscibile per l'impianto circolare. Sulla sinistra del disegno appare il vistoso dislivello del fossato in cui fervono i lavori di contenimento del terreno che impegnano alcuni operai.

La condizione molto accidentata dell'area esterna ai baluardi della fortezza è dettagliatamente descritta nel disegno (fig. 2), che mostra ciò che resta del fossato significativamente in primo piano ed attraversato da strutture provvisorie in legno.

Alla mole di terra necessaria per l'interramento del fossato e la sistemazione del piano del viale rimanda il disegno in cui gli uomini si muovono fra cumuli di detriti e un barroccio trainato da un mulo è in attesa di completare il carico di pietre che un operaio sta smuovendo (fig. 3).

E' ancora la Fortezza a fare da sfondo al disegno degli *Operai che mangiano fra le demolizioni della Fortezza* che vede un animato gruppo di lavoratori seduti fra colonne e blocchi di pietra per consumare il pasto senza abbandonare il cantiere. (fig. 4).

A marcare la straordinaria portata dei lavori e l'effetto (anche emozionale) sul paesaggio urbano è il disegno *Conversazione presso gli sterri della fortezza* (fig. 5), in cui tutto l'orizzonte è occupato dalla lunghissima cortina di un baluardo (distinguibile dalla garitta angolare) guardato con stupefatta sorpresa da personaggi assiepati sul cumulo di detriti.

Percorsi da una vena più direttamente analitico-documentaria sono i disegni delle porte. La *Porta alla Croce* (fig. 6) è vista dall'esterno, affiancata dal loggiato utilizzato dagli uffici del dazio e con il massiccio ed elevato corpo di fabbrica coperto a padiglione; la *Porta San Gallo* (fig. 7) è ripresa nell'immediatezza dei lavori di demolizione (1864-69) del recinto daziaro fra i cui ruderi si nota un improvvisato ricovero per un carretto forse utilizzato per il trasporto di generi alimentari destinati al mercato cittadino; la *Porta della Giustizia fuori della città* (fig. 8) restituisce l'immagine della Porta Guelfa ripresa (1866) dall'esterno mettendone in evidenza la vetustà e lo stato di evidente degrado. Abbandonato il disegno a favore

dell'acquerello Moricci indaga l'edificio nei minimi dettagli e nei materiali per fissare con il massimo verismo l'immagine di questa porta destinata alla demolizione. Le dissestate costruzioni ai piedi del grande volume della torre così come il verde degli alberi evocano la condizione pseudo agreste di quest'area di margine (fig. 9).

In un immaginario itinerario spazio-temporale, il pittore sembra muoversi prioritariamente intorno alla fortezza cui dedica più rappresentazioni (almeno cinque) colte in sequenza, per poi proseguire verso le porte San Gallo ed alla Croce percorrendo dall'esterno l'andamento degli Stradoni per concludersi con Porta Guelfa (demolita dopo il 1871).

Mentre Giuseppe Moricci dedica particolare attenzione alla presenza ed alle azioni delle persone, Odoardo Borrani fa emergere i volumi stereometrici delle porte e delle mura da limpidi ed ampi spazi spesso deserti o con rarefatte sagome di persone.

Ma la restituzione grafico-pittorica del Borrani¹⁶ (iscritto alla scuola di nudo dell'Accademia nel 1854) non può essere disgiunta dalla significativa partecipazione al movimento dei macchiaioli (fino dalla fondazione) e dalla consuetudine col Signorini e col Lega (scuola di Piagentina con Fattori, Signorini, Abbati, Cecioni, Cabianca) nonché dall'affermarsi dell'arte fotografica presto utilizzata dai pittori anche nel ritratto e nella figura di interni¹⁷.

E se i disegni rappresentano mura e porte ancora pressoché indenni o poco toccate dalle demolizioni, nella traduzione degli stessi in tele (realizzate su committenza forse del Comune, nel 1880), la fedeltà della rappresentazione viene superata dalla accuratezza di un disegno in grado di evocare situazioni anche non più esistenti.

Risale al 1866 il disegno di un *Tratto esterno delle mura di Firenze presso Porta alla Croce* (fig. 10) in cui la cortina muraria integra e coronata da merli si distende fino alla Porta di cui si intravedono i loggiati del dazio; il viale alberato su cui affaccia il cancello di un giardino dà conto della qualità agreste del tessuto extra murale. Ed un carattere analogo si ritrova nell'altro disegno datato 4 luglio 1870 e riferito ad un altro tratto di mura

16 AABAFi, f. 43B (1854), ins. 76; f. 47B (1858), ins.75.

17 S. Pinto, *I macchiaioli* cit., pagg. 39-51; Odoardo Borrani, a cura di P. Dini, Firenze, Il Torchio, 1981; *Borrani al di là della macchia. Opere celebri e riscoperte*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 1 luglio-4 novembre 2012), a cura di S. Balloni e A. Villari, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 2012.

con una torre-porta che si intravede in lontananza (fig. 11). La rappresentazione (fig. 12) di un tratto esterno delle mura (forse con la torre della Zecca vecchia) registra puntualmente l'attuarsi dei lavori di demolizione che hanno appena aggredito la cortina più prossima all'alta torre in pietra priva di aperture di cui si esalta il volume stereometrico.

Indugiano nella rappresentazione delle cortine non toccate da demolizioni i disegni di *Porta a Prato-torre* (figg. 13, 14) e *Porta San Frediano* (fig. 15) che sembrano restituire una situazione forse anteriore al 1870¹⁸; questi disegni riprendono le mura e le porte dall'interno e adottano un espediente grafico-prospettico che riesce a descrivere la esuberanza dimensionale delle costruzioni sia in elevazione che in lunghezza. Infatti la cortina muraria con torre e porta occupa la parte destra del disegno e la convergenza delle parallele verso un punto di fuga lontano e ribassato genera una qualità spaziale inedita e poco corrispondente alla realtà ma piuttosto evocativa delle modalità di percezione.

Ben tre disegni sono dedicati alla Porta a Pinti destinata alla demolizione¹⁹; la Porta è ancora unita alla cortina muraria in cui non sono più presenti merli e apparati difensivi mentre si notano varie costruzioni addossate. Il disegno (fig. 16) offre una visione da lontano della porta utilizzando lo scorcio prospettico assai accentuato della cortina muraria mentre in un altro disegno (fig. 17) la porta è ripresa da vicino e in maniera analitica ponendo attenzione alla tessitura muraria ed alla struttura costruttiva. Oltre la porta si intravede il lungo rettilineo della via Circondaria interna chiuso dalle mura non ancora demolite.

Il fronte esterno (fig. 18) appare assai compromesso (nella parte superiore della torre), mentre l'entrata apre fra trincee di terra evidenti tracce del baluardo cinquecentesco in cui è collocata la ghiacciaia circolare che appare fra i cipressi.

Privilegiano l'evocazione ricostruttiva piuttosto che restituire la realtà del presente le sei tele eseguite su committenza (forse del governo cittadino) destinate a documentare monumenti e luoghi scomparsi, ed in cui l'artista si giova di riproduzioni fotografiche²⁰ come è ben evidente nella rappresentazione della Porta a Pinti (fig. 19), della Porta San Gallo (fig. 20)

18 Nel 1869 le mura di Porta al Prato risultano già demolite.

19 Nel 1868 fu approvata la demolizione della Porta a Pinti.

20 *I macchiaioli e la fotografia*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale Alinari della Fotografia, 4 dicembre 2008-15 febbraio 2009), a cura di M. Maffioli, con S. Balloni e N. Marchioni, Firenze, Fratelli Alinari, 2008.

e della Porta alla Croce (fig. 21).

La traduzione pittorica del disegno di Porta al Prato (fig. 22) oltre a operare la vivace ricostruzione di dettagli e materiali costruttivi, introduce l'inedita presenza del pittore intento a dipingere circondato dalla curiosità dei passanti e collocato in una dimensione fuori del tempo.

Nella riedizione pittorica della Porta San Frediano (fig. 23) Borrani mantiene una maggiore fedeltà al disegno, di cui vengono accentuate le qualità volumetriche messe in evidenza dalle campiture di colore e dal chiaroscuro; la veduta è ripresa dall'interno seguendo l'impianto della via Circondaria intramurale di cui si accentua una inesistente ampiezza del piano stradale.

L'itinerario spazio-temporale compiuto dal pittore assomiglia ad un intenzionale vagabondaggio tra la realtà e la memoria muovendo lungo il perimetro delle antiche mura e seguendo le strade del margine cittadino.

Guidato dalla rassicurante presenza delle mura incontra tutte le grandi Porte maestre, testimoni di una identità civica senza tempo e da trasmettere ai nuovi abitanti della città divenuta "moderna".

Ed è proprio l'evocazione atemporale ad informare le figurazioni della Firenze di Fabio Borbottoni che con abilissima tecnica trasforma le fotografie in immagini di una indimenticata e lontana città²¹ (figg. 24-27).

Le fotografie nn. 1-7,10-18 sono pubblicate con concessione della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città Metropolitana di Firenze.

21 *La Firenze dei macchiaioli un mondo scomparso*, a cura di D. Durbè, Roma, Newton-Compton, 1985; G. Fanelli, *Firenze perduta. L'immagine di Firenze nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni (1820-1901)*, Milano, Franco Maria Ricci, 1983; F. Cesati, *Firenze sparita nei 120 dipinti di Fabio Borbottoni*, Roma, Newton & Compton Editori, 2015.

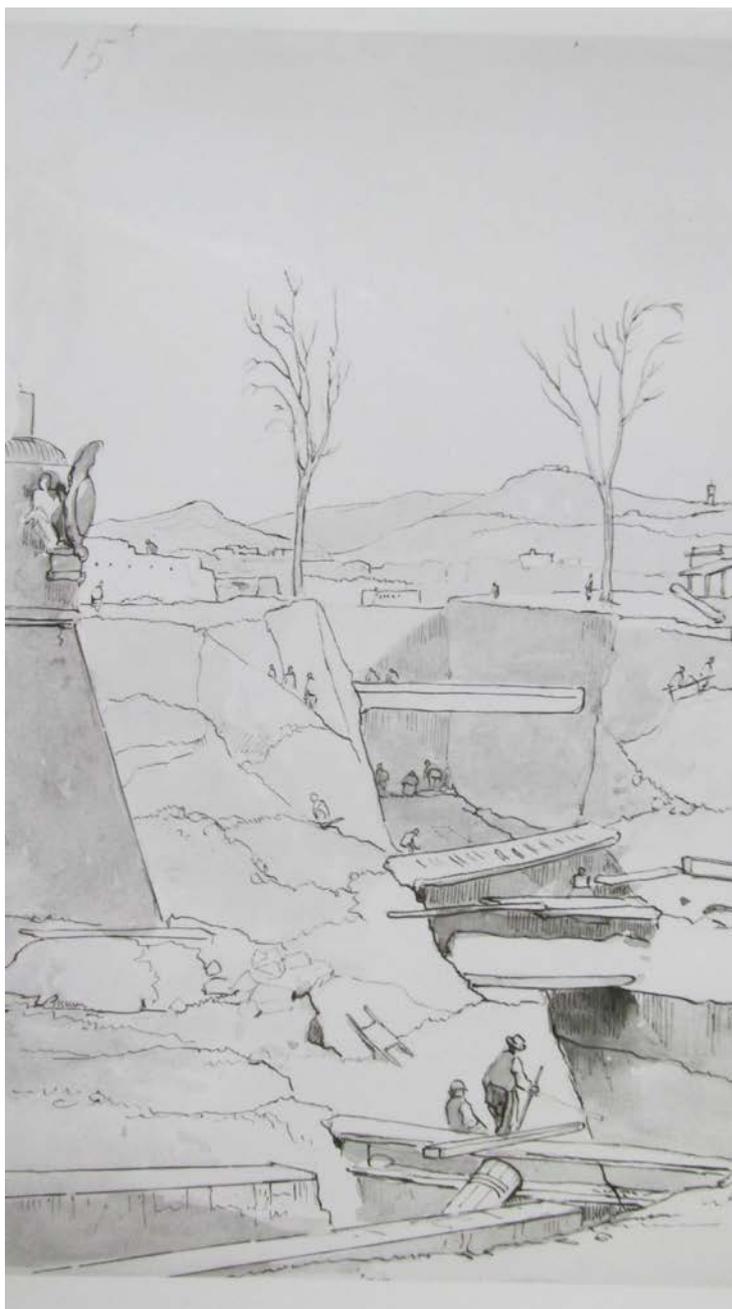


fig. 2. Giuseppe Moricci, *Lavori alla Fortezza da Basso*. Firenze, GDSU, collezione Baldasseroni, n. 307738.



fig. 3. Giuseppe Moricci, *Lavori alla Fortezza*. Firenze, GDSU n. 109024.



fig. 4. Giuseppe Moricci, *Operai che mangiano fra le demolizioni della Fortezza*. Firenze, GDSU n. 108966.



fig. 5. Giuseppe Moricci, *Conversazione presso gli sterri della fortezza*. Firenze, GDSU n. 108954.



fig. 6. Giuseppe Moricci, *Porta alla Croce*. Firenze, GDSU n.109187.



fig. 7. Giuseppe Moricci, *Porta San Gallo*. Firenze, GDSU n. 108945.



fig. 8. Giuseppe Moricci, *Porta della Giustizia fuori della città*. Collezione privata.

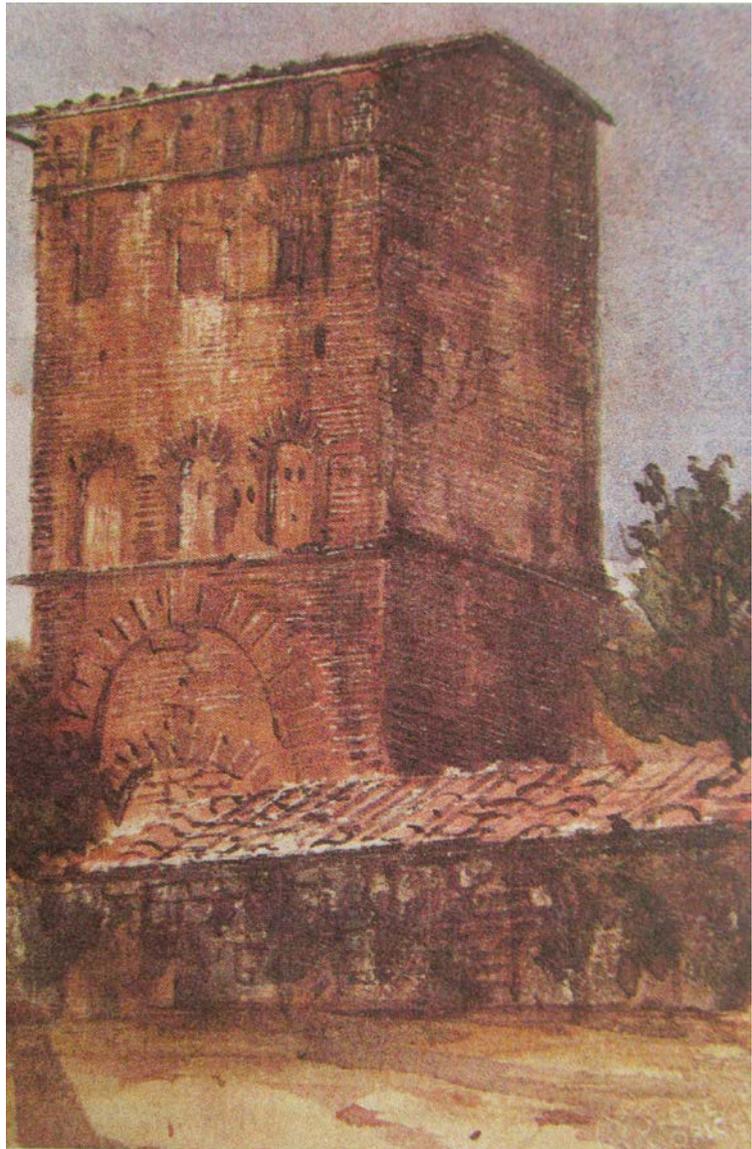


fig. 9. Giuseppe Moricci, *Porta Guelfa*. Collezione privata.

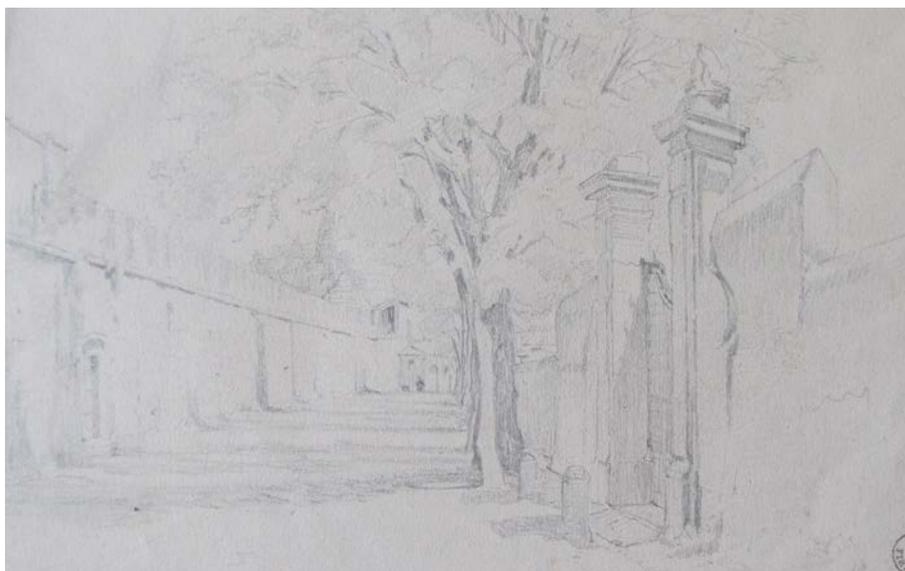


fig. 10. Odoardo Borrani, *Veduta di un tratto delle vecchie mura di Firenze presso Porta alla Croce*. Firenze, GDSU n. 1402P.



fig. 11. Odoardo Borrani, *Veduta di un tratto delle vecchie mura di Firenze*. Firenze, GDSU n. 1287 P.



fig. 12. Odoardo Borrani, *Veduta di un tratto delle vecchie mura di Firenze*. Firenze, GDSU n. 1285P.



fig. 13 Odoardo Borrani, *Porta a Prato - torre*. Firenze, GDSU n. 1192P.



fig. 14 Odoardo Borrani, *Porta a Prato - torre*. Firenze, GDSU n. 1193P.

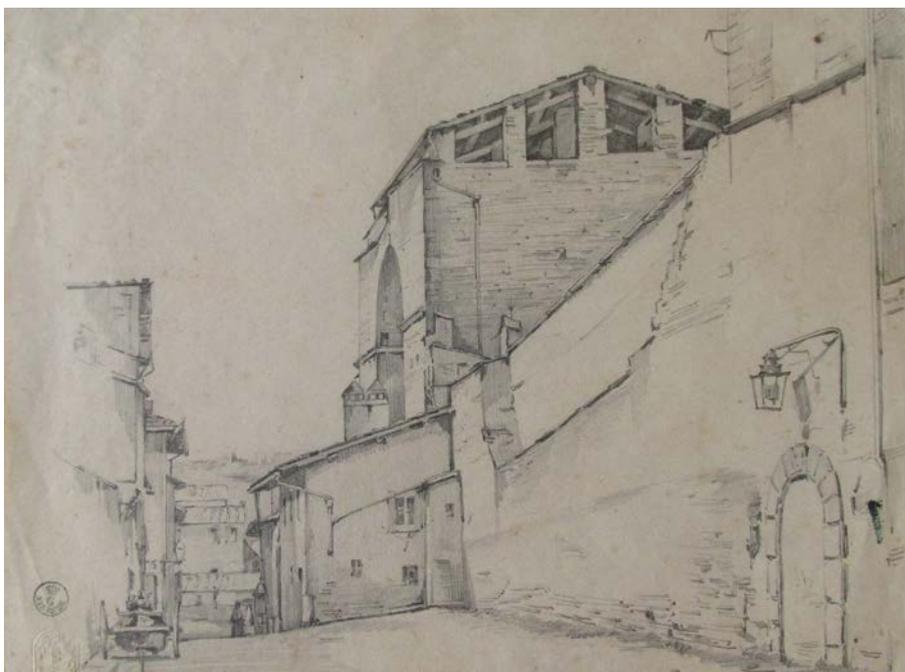


fig. 15. Odoardo Borrani, *Porta San Frediano*. Firenze, GDSU n. 1184P.



fig. 16. Odoardo Borrani, *Porta a Pinti*. Firenze, GDSU n. 1187P.



fig. 17. Odoardo Borrani, *Porta a Pinti*. Firenze, GDSU n. 1189P.

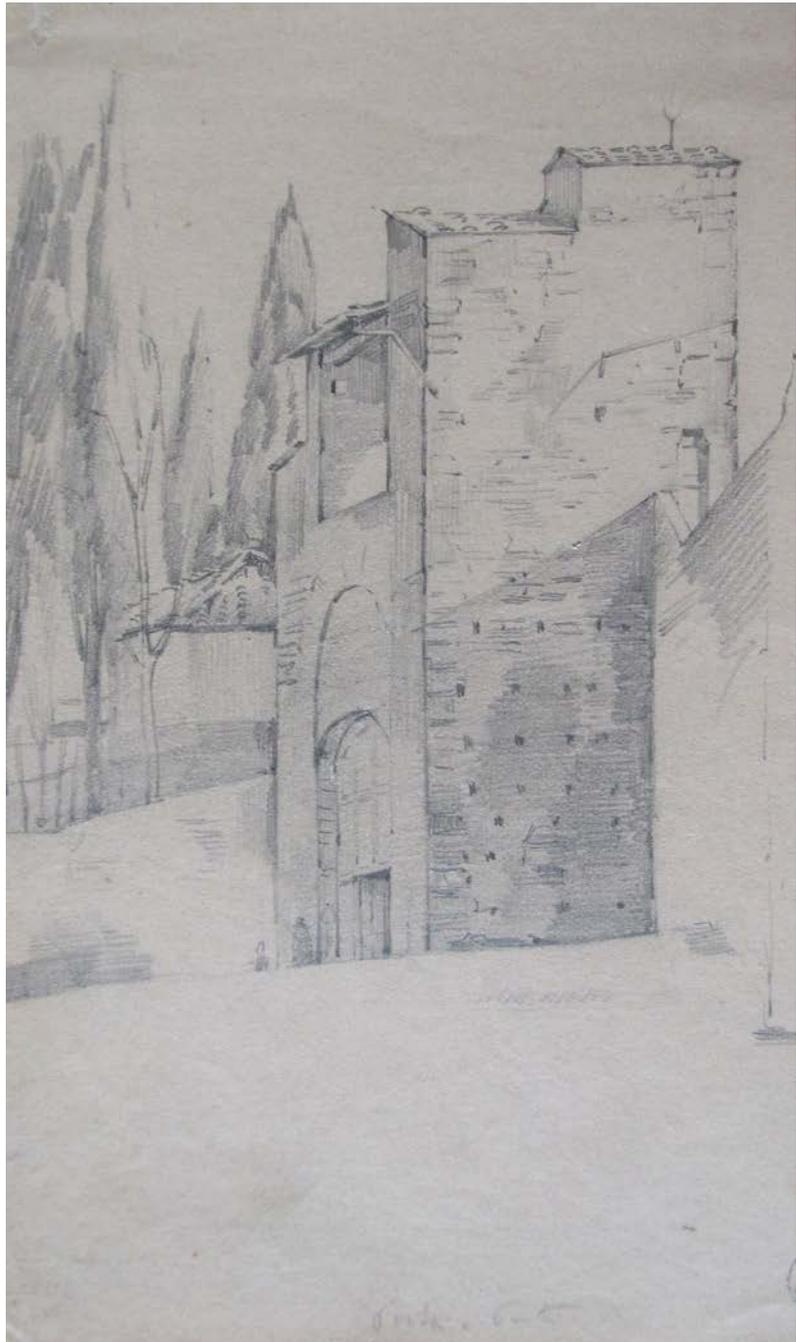


fig. 18. Odoardo Borrani, *Porta a Pinti*. Firenze, GDSU n. 1188P.



fig. 19. Odoardo Borrani, *Antica Porta a Pinti*, 1880 circa. Milano, collezione privata.

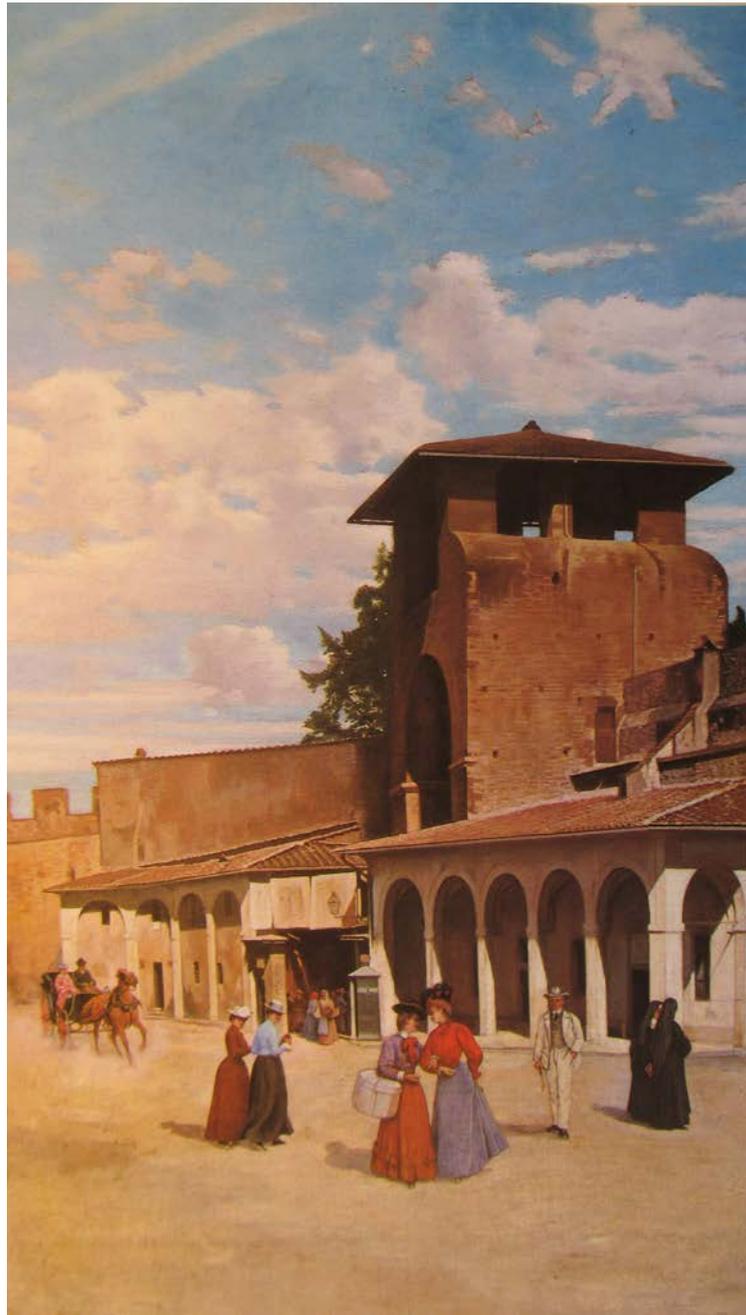


fig. 20. Odoardo Borrani, *Antica Porta San Gallo*, 1880 circa. Collezione privata.

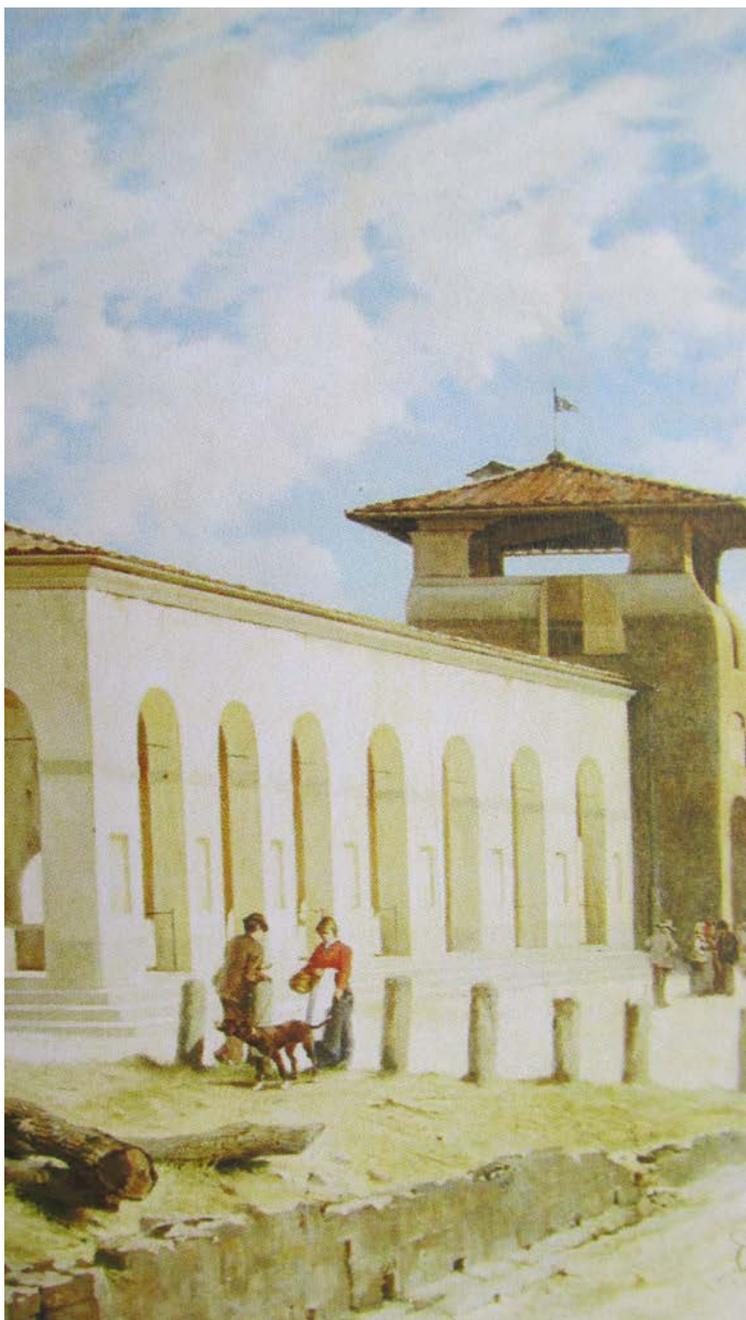


fig. 21. Odoardo Borrani, *Antica Porta a Santa Croce*, 1880 circa. Collezione privata.

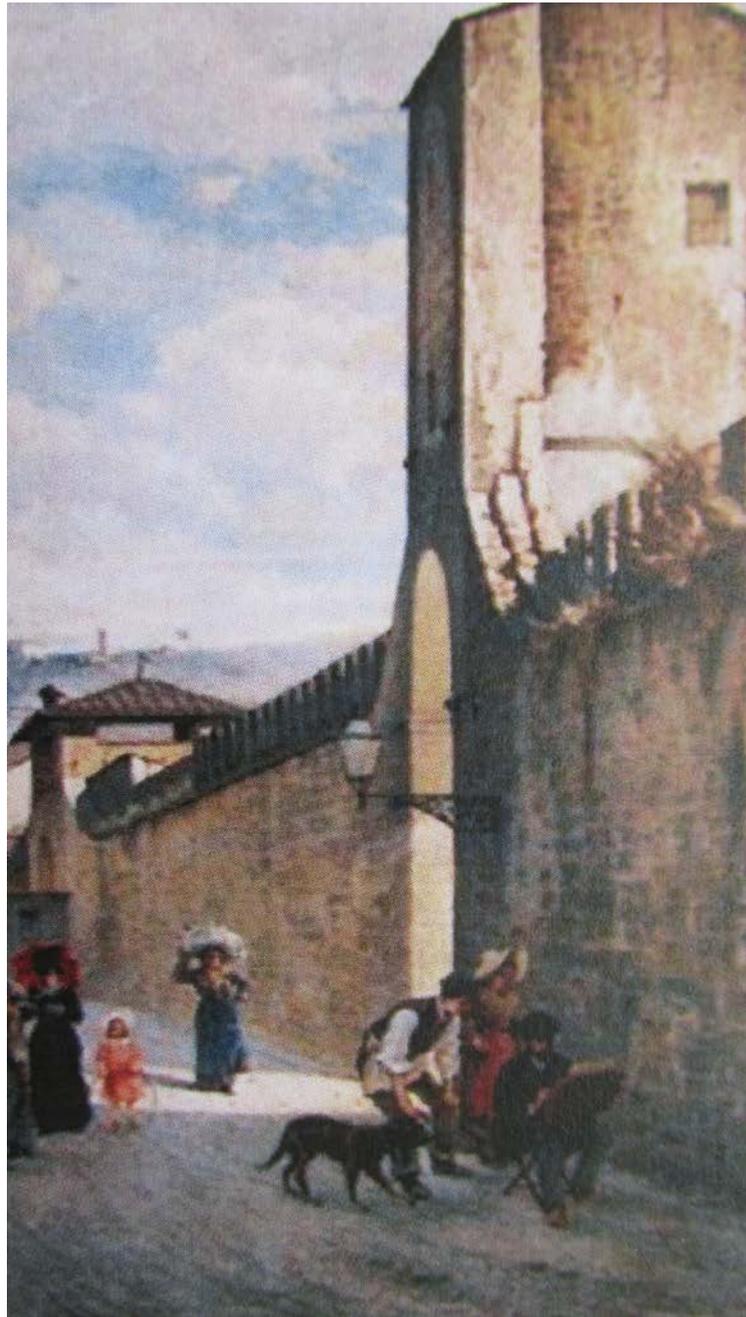


fig. 22. Odoardo Borrani, *Antica Porta al Prato*, 1880 circa. Collezione privata.

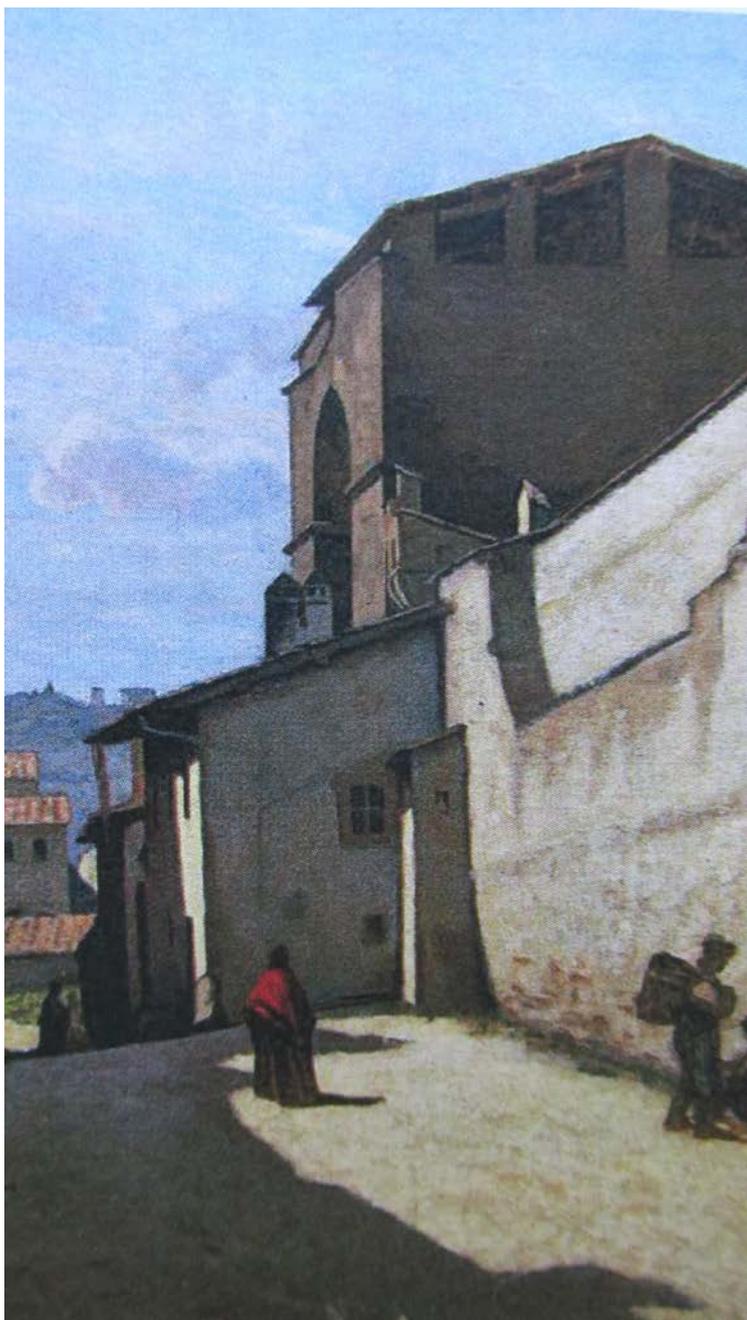


fig. 23. Odoardo Borrani, *Antica Porta San Frediano*, 1870 circa.
Firenze, collezione privata.

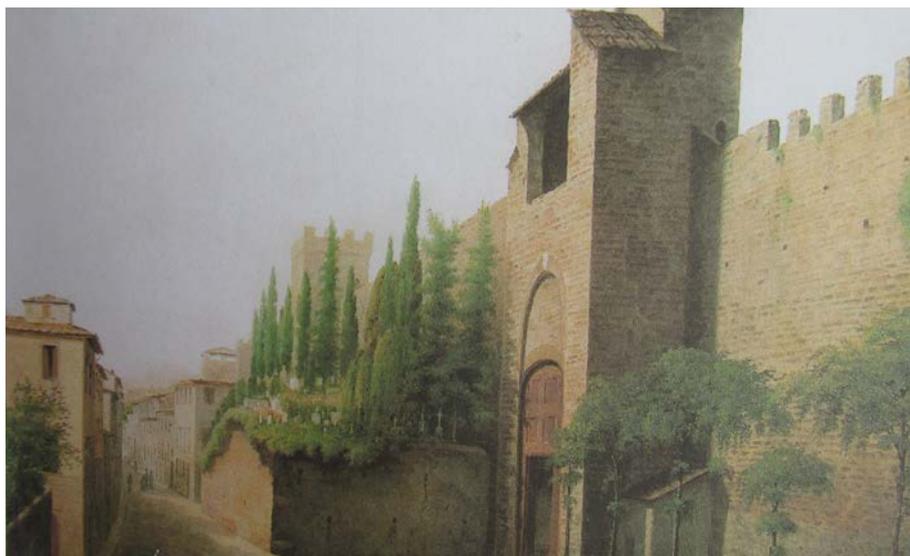


fig. 24. Fabio Borbottoni, *Porta a Pinti (veduta esterna)*.
Firenze, collezione Banca CRF.

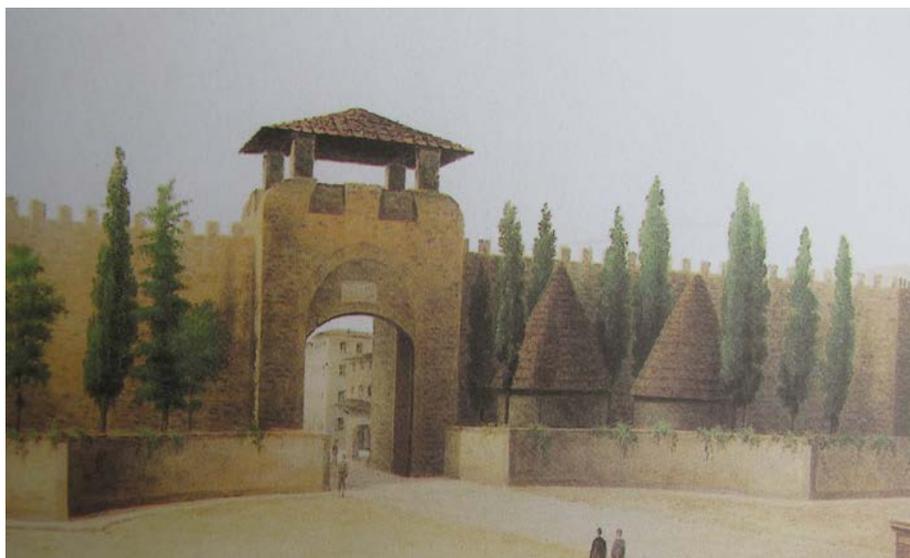


fig. 25. Fabio Borbottoni, *Porta San Gallo (veduta esterna)*.
Firenze, collezione Banca CRF.



fig. 26. Fabio Borbottoni, *Porta alla Croce (veduta esterna)*.
Firenze, collezione Banca CRE.

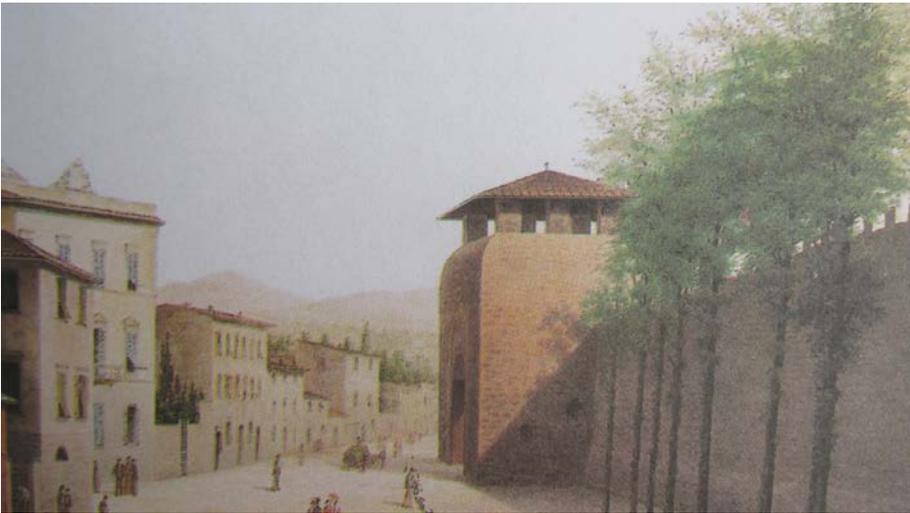


fig. 27. Fabio Borbottoni, *Porta al Prato (veduta esterna)*. Firenze, collezione Banca CRE.



fig. 1. Eugenio Agneni, *Le ombre dei grandi uomini fiorentini*, 1857 circa. Torino, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.

Lo sguardo dei macchiaioli su Firenze capitale

Nell'ambito di un convegno dedicato all'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale d'Italia, dedicare uno sguardo al gruppo dei macchiaioli può apparire marginale essendosi tali artisti, pur di formazione accademica, presto allontanati da quella scuola, scegliendo una via di sperimentazione più ardita, "quel modo troppo reciso di chiaroscuro", di cui scrive Signorini nel 1862¹, da intendersi come reazione ad un linguaggio sentito ormai inadeguato a tradurre lo spirito dei tempi. Ma presto quel "modo" aveva lasciato spazio ad un tono di rigore formale e sobrietà espressiva, memore del primo Quattrocento toscano che, proprio negli anni dell'elezione di Firenze capitale d'Italia raggiunge il suo apice, e nel quale si caleranno significati profondamente connessi alla visione che i macchiaioli condividono nei confronti della politica italiana. La svolta unitaria, tanto desiderata e attesa dagli artisti del gruppo del caffè di Via Larga non corrisponde infatti agli ideali democratici e repubblicani per i quali quei giovani si erano battuti, anche al fronte.

Come è stato dunque sottolineato², la volontà di riformare la pittura poté risentire dell'invito mosso da Mazzini nel 1841 a creare una "pittura moderna in Italia", diversa da quella dei "nostalgici da sofà", buona ad "eccitare solo qualche sensazione passeggera di anime annoiate"³. Silvestro Lega, ad esempio, negli anni di frequentazione dell'Accademia, cui poi avrebbe preferito la scuola del purista Luigi Mussini, aveva svolto a Firen-

1 "Sappiate ora dunque che la macchia non fu altro che un modo troppo reciso del chiaroscuro ed effetto della necessità in cui si trovavano i pittori di allora di occuparsi del difetto capitale della vecchia scuola, la quale ad un'eccessiva trasparenza dei corpi, sacrificava la solidità ed il rilievo dei suoi dipinti", in X, *Polemica artistica*, "La Nuova Europa", 19 novembre 1862, in E. Somarè, *Signorini*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1926, pp. 220-222.

2 *Romantici e macchiaioli. Giuseppe Mazzini e la grande pittura europea*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 21 ottobre 2005-12 febbraio 2006), a cura di F. Mazzocca, Milano, Skira, 2005.

3 G. Mazzini, *Modern Italian Painters*, "London and Westminster Review", XXXV, 1841, poi G. Mazzini, *La pittura moderna italiana*, in *Scritti editi ed inediti*, Edizione Nazionale, vol. XXI, Imola, 1915, pp. 293-313, p. 292.

ze un'intensa militanza patriottica; a quel periodo si riferisce l'aneddoto di Martelli che racconta di quando, inseguito dalle guardie all'uscita del Teatro della Pergola, il giovane pittore aveva gettato il cappello a cilindro, pieno di proclami mazziniani, all'interno di una carrozza, dove una dama agghindata per la serata di gala, si era trovata sommersa "da quella porcheria rivoluzionaria"⁴. L'esito di trovarsi governati da una monarchia di sovrani venuti dal nord, andrà risolvendosi per quegli artisti, ex rivoltosi, nella scelta di lasciare il centro di Firenze, destinato a diventare sede della monarchia, condividendo uno stato d'animo di frustrata meditazione sulle sorti della propria nazione e della società tutta.

Pur accogliendo dunque le fondamentali proposte critiche di Carlo Del Bravo sulla dedizione di quegli artisti ad una ricerca che, per dirla con Ernest Renan, non chiedeva allo studio altro premio che lo studio stesso⁵, crediamo di poter leggere nelle opere dei macchiaioli, sebbene espressa in forma non programmatica o propagandistica, anche una sommessa riflessione sul corso della storia. Il contenuto non offusca la limpidezza della forma, poiché anzi quella forma sintetica è un monito di rigore, rivolto sì all'atto artistico, ma anche ad un'etica di vita. Il governo lorenese era stato sì straniero, ma tollerante e illuminato, tanto da lasciare che la Toscana e Firenze fossero un porto di accoglienza per esuli politici da altre parti d'Italia, commossi nel trovare in città la forza e la presenza di un passato ancor vivo. Domenico Morelli, napoletano, racconta infatti di aver vagato la notte con lo storico Pasquale Villari nelle vie medioevali, avendo la sensazione di incontrare Dante, Donatello, Michelangelo e Cellini, intenti a parlare "un sol linguaggio a diversi toni di voce"⁶. E un piemontese quale

4 D. Martelli, *Profilo*, in M. Tinti, *Silvestro Lega*, Roma, Società Editrice d'Arte Illustrata, s.a., p.54. Diego Martelli, mecenate, mentore dei macchiaioli, ma anche il primo a storicizzarli come movimento, invocherà anni più tardi il ritorno all'insegnamento della "dolce bottega" medioevale rispetto a quello, più livellante, dell'Accademia.

5 C. Del Bravo, *Milleottocentosessanta*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 1975, 2, pp. 779-795 (anche in Id., *Le risposte dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 271-284). Solo una volta Del Bravo annota la bravura di Fattori "nel creare analogie tra forma e la vita aspra, faticosa e chiusa degli italiani, da fatica e da leva, mostrandone la grandezza", in C. Del Bravo, *La natura per gli artisti toscani del XIX secolo*, in *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 19 giugno-26 settembre 1971) a cura di C. Del Bravo, Firenze, Leo S. Olschki, 1971, pp. 7-28.

6 P. Levi l'italico, *Domenico Morelli nella vita e nell'arte*, Roma-Torino, Roux e

Eugenio Agneni, emigrato in Francia dopo aver combattuto in Veneto ed essersi arruolato nell'esercito della Repubblica romana nel '49, dipinge *Le ombre dei grandi uomini fiorentini*, esposto al Salon parigino del 1857 col titolo *Rêve d'un exilé* (fig. 1), opera che ci appare come una vera e propria 'profezia' della liberazione della Toscana, avvenuta due anni dopo. In quel quadro, ancora colmo di un' enfasi romantica, alla luce della luna che squarcia le nubi di una notte incerta, le statue degli uomini illustri del portico degli Uffizi scendono dalle loro nicchie per guidare il popolo alla riscossa. L'ondata di quei 'grandi' – tra cui si riconoscono in primo piano al centro Dante e Leonardo, poco più indietro Machiavelli e Boccaccio, e sovrastante, librato in volo, Savonarola, poi a destra Michelangelo (e, nel guerriero con lo stendardo, forse Ferruccio) – travolge il nemico invasore, tanto che la presenza dello straniero è evocata ormai solo dal kepì, dal fucile per terra, e dalla garitta vuota, unici elementi 'moderni' nel contesto allegorico della scena. Era stata di Vincenzo Batelli, l'editore nel 1827 della prima edizione illustrata, popolare dei *Promessi sposi*, l'iniziativa di affidare nel 1834 le nicchie vuote degli Uffizi, che "sembravano chiedere un ospite illustre", a giovani scultori, promuovendo una sottoscrizione popolare per raccogliere fondi e ridestare l'orgoglio degli italiani attraverso la memoria dei loro avi illustri, nello spirito del *magistra vitae* di Plutarco, ma anche di Foscolo, ripreso dallo stesso Mazzini. Quest'ultimo ne *L'amor patrio di Dante* del 1826 scriveva infatti: "La forza delle cose molto ci ha tolto ma nessuno può torci i nostri grandi, né l'invidia, né l'indifferenza della servitù poté struggere i nomi, ed i monumenti; ed ora stanno come quelle colonne che s'affacciano al pellegrino nelle mute solitudini dell'Egitto, e gli additano che in quei luoghi fu possente città"; ed ancora: "O italiani! non obliate giammai che il primo passo a produrre uomini grandi sta nell'onorare i già spenti"⁷. Un'analogia vivezza del passato, ma espressa con un linguaggio più moderno, aggiornato a suggestioni culturali europee, soprattutto francesi (quale la verosimiglianza storica dei dipinti di Paul Delaroche), è presente nelle opere del pugliese Saverio Altamura, esule a Firenze dopo aver combattuto nel 1848 a Roma; nel raffigurare *I funerali di Buondelmonte* (fig. 2), l'episodio che nel 1215 fu all'origine delle lotte tra guelfi e ghibellini, Altamura sostituisce all'effusione e alle ridondanze sentimentali

Viarengo, 1906, p. 44.

7 G. Mazzini, *L'amor patrio di Dante*, in *Scritti editi e inediti*, Edizione Nazionale, vol. I, Imola, Galeati, 1906, pp. 3-26.

proprie del romanticismo, una forma più sintetica, frutto della temperie positivista, secondo uno spirito analogo a quello che Flaubert esprimeva a George Sand, condannando “cette espèce d'échauffement qu'on appelle inspiration” (caro invece all'amica), perché tutto andava invece concepito, meditato a freddo, in maniera posata⁸.

Venendo dunque agli artisti del gruppo macchiaiolo, formati proprio all'Accademia di Firenze, ma poi attratti da esperienze diverse, come quelle che, tramite lo stesso Altamura, andavano diffondendosi al caffè Michelangelo⁹, noteremo quanto il legame col passato sia conservato anche nella trattazione di soggetti moderni; così, il gesto concentrato della giovane donna che appunta l'ago per cucire la bandiera alla vigilia della cacciata, seppur pacifica, del granduca Leopoldo II da Firenze, evento quindi legato a vicende contemporanee, si trova immerso pienamente nel corso della storia, partecipe di quel passato ancora vivo nei chiostrini silenziosi, nei palazzi austeri, ombrosi di tappezzerie e legni intarsiati, tra testimonianze di una grande civiltà, della quale si rivendicano le radici, con passione, ma anche con la sobria riservatezza ed il pudore dei sentimenti, proprio della poetica macchiaiola. L'opera di Borrani, presentata alla prima Esposizione Nazionale del 1861, evoca tutta la solennità del momento che si sta preparando nelle vie della città, oltre la finestra dai vetri piombati aperta sui tetti, senza far ricorso ad alcuna enfasi sentimentale, e quell'effetto è raggiunto proprio grazie alla sintesi formale e alla sobrietà, memore dei primitivi, maturata, con i macchiaioli, a cavallo del decennio. Al giorno successivo a quello evocato da Borrani si riferisce invece il dipinto di Altamura, *La prima bandiera italiana portata in Firenze nel 1859*, dove un ragazzo incede reggendo la bandiera del governo provvisorio di Bettino Ricasoli, tappa importante di un percorso che culminerà nell'elezione di Firenze a capitale d'Italia: l'immagine della città di Dante, con San Miniato sullo sfondo, è simbolo di un'unità prima di tutto culturale, raggiunta fin dall'età dei Comuni, e dunque emblematica della fiducia in un futuro di democrazia e repubblica che a quella data non sembra lontano. La monarchia del Savoia

8 George Sand scrive a Flaubert: “le vent joue de ma vieille harpe comme il lui plaît d'en jouer, il a ses hauts et ses bas, ses grosses notes et ses défaillances, au fond cela m'est égal, pourvu que l'émotion vienne” (lettera del 29 novembre 1866 in G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, 1887-93, II). Ma Flaubert le risponde di preferire tempi più lenti e ragionati “car tout doit se faire à froid, posément” (*Ivi*, II, p. 175).

9 Sulla Firenze di quegli anni ed i rapporti tra macchiaioli ed ambito accademico, vedi E. Spalletti, *Gli anni del caffè Michelangelo*, Roma, De Luca, 1985.

invece, oltre a spegnere in parte questi ideali, conferirà a Firenze capitale un volto che snatura quello antico, soffocando, con architetture nuove e magniloquenti, i simboli di un'epoca di indipendenza e di eguaglianza non raggiunto nella storia recente.

La sospensione febbrile che anima il *26 aprile 1859* di Borroni – corrispettivo realista, per dirla con Anna Finocchi, delle allegorie dell' Italia unita di età romantica – lascia invece posto, a distanza di pochi anni, al sommo operare delle fanciulle intente a cucire le bluse dei garibaldini ne *Le cucitrici di camicie rosse* del 1863 (fig.3): qui, l'allusione alla libertà patria, esemplata da quel gesto, si estende a tutto l'arredo del salotto, culminando nel ritratto di Garibaldi, santo e vate, e nella stampa di Venezia, città rimasta ancora sotto il dominio straniero. Torna alla mente *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, concepito nel 1858, l'anno seguente la spedizione di Pisacane, ma edito nel 1867¹⁰. Un romanzo dove si svela la familiarità di Nievo con ambienti, stimoli e figure di tipo mazziniano legata all'esperienza dello scrittore negli anni delle rivoluzioni e dell'iniziativa democratica (nel 1849, Nievo aveva preso parte ai moti di Livorno), ma dove si registra anche, dopo l'unità, quanto la delusione sia inevitabile proprio perché, ingiustificate, forse, erano state le speranze. Anche nelle opere di Nievo ritroviamo infatti evocato il valore della famiglia ed il ruolo cardine della donna, “per la vittoria degli affetti sulle passioni e perciò propeudeutico alle virtù civili”¹¹. E ricordiamo che Carlino Altoviti racconta di portar con sé un piccolo “museo della memoria”, dichiarando esservi in questo atteggiamento una rilettura personale della lezione foscoliana dei *Sepolcri*: infatti, quel che muta nell'atteggiamento è la proiezione di quell'analogia nello spazio privato, individuale, dando così vita ad un sacrario domestico, dove si conservano oggetti che sono segni di virtù antiche e

10 S. Casini, *Nievo e Mazzini. Le rivoluzioni del 1849 tra biografia e finzione*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, atti della giornata di studi in onore di Sergio Romagnoli (Firenze, 14 novembre 2002), a cura di S. Casini, E. Ghidetti e R. Turchi, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 117-135, pp. 131-135.

11 Il riferimento a Nievo è stato da me già proposto in occasione del convegno tenutosi a Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale delle Scienze, Villa Torlonia, 24-26 giugno 2008: cfr. *La delusione delle speranze risorgimentali nei macchiaioli toscani* in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte* (atti del convegno a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Ed., 2008, pp. 247-258. Per il ruolo della donna vedi R. Bigazzi, *I colori del vero*, Firenze, Nistri Lischi, 1969.

patriottiche, ma il cui significato rimane di tipo affettivo¹².

La Firenze che si va cancellando è quella che incanta un pittore patriottico quale Giuseppe Abbati, dall'arrivo a Firenze intento a svolgere una meditazione sul filo ininterrotto che lega il mondo antico a quello contemporaneo, attraverso la rievocazione di interni, densi di reminiscenze storiche, ma privi delle suggestioni estetiche care ai romantici, secondo un esercizio divergente da quello praticato in ambito accademico. Nelle opere di Abbati che ritraggono San Miniato, il camposanto di Pisa o il chiostro di Santa Croce durante i lavori di restauro, prevalgono infatti una sobrietà, un tono asciutto ma solenne, capaci di richiamare, in quei luoghi spogli e silenti, lo spirito di Dante e di Giotto. Ed un sottile rimando a tale compresenza si nota nella piccola tavoletta *Chiostro* dove i massi accatastati in primo piano si riferiscono ai lavori in corso proprio in quegli anni, ma la figurina che si intravede seduta sul muretto indossa un copricapo, e forse anche un costume, medioevale. E se gli ammassi dei marmi davano, come nota Martelli, “allo studioso il vantaggio di avere davanti a sé masse ben definite e dei contrasti decisi e quasi dirò elementari di colore e di chiaroscuro”¹³, questo studio ci appare anche un nitido svolgimento di pensieri patriottici, poiché la scelta di quei luoghi è un *incipit* a riflettere sulla eredità dei padri della grandezza civile e artistica dell'Italia, tanto evocata negli scritti mazziniani: come *L'amor patrio di Dante* dal 1826, prima citato, che Niccolò Tommaseo aveva pubblicato come anonimo nel 1838 sul “Subalpino”. Volontario alla seconda e alla terza guerra di indipendenza, Abbati rifiuterà di proporsi per la medaglia al valore o per la pensione di invalidità per l'occhio perso, “rifuggendo dall'idea che hanno molti, forse troppi di presentare – come egli diceva – i conti del patriottismo”. Se il Museo Nazionale del Bargello, primo museo nazionale dell'Italia unita, inaugura nel 1865 con una mostra dedicata a Dante e una alle arti del Medioevo, già da qualche anno, quel palazzo, per molti secoli destinato a carcere, attraeva i giovani del caffè, ed il suo passato colmo di memorie e di insegnamenti poteva suggerire ad Abbati, quasi fosse una reale e plausibile presenza calata nella luce nitida delle *Mattinate fiorentine* di Ruskin, la figura di un armigero, che pareva uscita dai romanzi di D'Azeglio o di

12 B. Falchetto, *L'esemplarità imperfetta. Le confessioni di un italiano di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998.

13 D. Martelli, *Giuseppe Abbati*, in *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze, Sansoni, 1952, pp. 215-225, p. 219.

Guerrazzi¹⁴. Rispetto al ‘campione’ di simili soggetti, il francese Ernest Meissonnier, il giovane rivela un’indole più austera, carica dei significati di quel monumento, la cui origine, come Palazzo del Podestà, alla metà del XIII secolo, era strettamente legata agli albori della civiltà comunale¹⁵.

Con l’avvento di Firenze capitale, i luoghi prediletti dai macchiaioli divengono dunque la campagna suburbana di Piagentina e la tenuta di Diego sul litorale maremmano, perché più atti alla contemplazione, certo, rispetto al fragore cittadino, ma anche, specie nel caso di Piagentina, perché in quei luoghi ben si poteva cogliere un aspetto meno trionfale della nuova società italiana. In quei paesaggi, oltre le mura che saranno poi abbattute da Poggi, sono ambientate scene di vita dei campi e di costumi del contado fiorentino (*Motivo di grano, L’educazione al lavoro, La visita in villa, Gli sposi novelli* di Lega, *Il lattivendolo di Piagentina* di Abbati ad esempio), che mostrano l’evolversi di vicende umane, lente, ma inesorabili nel loro compiersi, mentre si va spegnendo quella borghesia di lontana origine giacobina, “ristretta, umiliata, alquanto diversa dal bestiame ufficiale, ma calda di fervore patriottico, integra negli affetti intimi, capace di fedeltà e di dolore, più che mai consapevole del rispetto dovuto ai veri artisti”, come la definirà Emilio Cecchi¹⁶. Ed accanto a quella è la vita sommessa di un’Italia agricola, che presto sfuggirà all’attenzione e alle cure dei nuovi regnanti.

La scelta compiuta dai macchiaioli, dopo l’unità, una volta abbandonato il campo di battaglia o la militanza politica, esprime dunque un sentimento di delusione, non dimentico tuttavia dei valori nei quali la fede patriottica li aveva spinti a credere: il lavoro, l’educazione dei figli e degli analfabeti. Infatti, se da un lato la semplicità rusticana di tali dipinti proponeva un modello da opporre al tumulto cittadino di Firenze capitale, dove erano in

14 Il dipinto cui si fa qui riferimento è pubblicato in *I macchiaioli, prima dell’impressionismo*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 27 settembre 2003-8 febbraio 2004) a cura di F. Mazzocca e C. Sisi, Venezia, Marsilio, 2003, p. 130.

15 Il Bargello, trasformato alla fine del Principato di Cosimo I de’ Medici (1574) in carcere fino al 1857, già nel 1840 era stato oggetto di un completo restauro, inizialmente per ricercare il ritratto di Dante Alighieri che, secondo Vasari, Giotto aveva dipinto nella cappella del Palazzo del Podestà, ed il restauro aveva comportato anche l’inserimento nelle sue strutture originarie di elementi in stile come la cancellata o il pozzo nel cortile.

16 E. Cecchi, *Pittura italiana dell’Ottocento*, Roma, Società Editrice d’Arte Illustrata, 1926; *Id.*, *Piaceri della pittura. Saggi e note di critica d’arte*, Venezia, Pozza, 1960.

corso grandi e inquietanti trasformazioni urbane, dall'altro si profilava in quelle opere la percezione, tutt'altro che bucolica, del divario tra la vita del presente e quella che si era sperata, tra il paese 'reale', quello degli umili e dei diseredati, e il paese 'legale', costituito da una ristretta fascia di cittadini (circa quattrocentomila), che, in virtù del loro censo, erano i soli abilitati all'esercizio del voto¹⁷. Eloquente di questo scenario è, nella sua mesta semplicità, raggiunta anche con l'ausilio della fotografia, l'addio del soldato ai suoi cari ne *Il richiamo del contingente* di Borrani: un uomo costretto a combattere per la liberazione di Venezia, in nome di un'Italia unita, ma la cui unione poco ha mutato le condizioni di povertà del suo ceto. E proprio Diego Martelli, così vicino agli artisti del gruppo da lui protetto, esprime con parole veementi il disappunto nel vedere il nuovo assetto della nazione, dove "i nobili fecero la rivoluzione per dispetto e la mantengono per puntiglio. I preti la tollerarono per impotenza e la combattono per necessità. Il popolo la fece per bisogno, la sostiene per una speranza che ogni giorno diviene più languida, della soddisfazione dei propri bisogni. Questo popolo, che nutriva un giorno tante lusinghe, si trova oggi più tartassato di prima"¹⁸. Così pure Pasquale Villari, nel 1866, esprimendo delusione profonda, commenta: "L'Italia ha fatto una rivoluzione politica prima della rivoluzione sociale"; rivoluzione che Francesco De Sanctis invoca, "dato che non c'è maggior pericolo che credere alla cieca nel progresso biologicamente spontaneo"¹⁹. L'atteggiamento dei macchiaioli va dunque di pari passo con quanto auspicato in ambito letterario proprio da Nievo, che prende le distanze dalla "società fittizia e convenzionale" ritratta nelle novelle di Giulio Carcano²⁰; quell'invito a svecchiare l'idea romantica, secondo cui la provincia avrebbe dovuto possedere "tipi più umani, poetici e pittoreschi, non ancora affaticati e mascherati dalla condizione sociale"²¹, portava a guardare con più determinazione e lucidità "le figure di quel

17 Per questi argomenti vedi L. Lombardi, *Il Risorgimento nei cuori semplici e Lega, Fattori e il Risorgimento tradito*, in *Romantici e macchiaioli* cit., pp. 177-186; 215-224.

18 P. e F. Dini, *Diego Martelli. Storia di un uomo e di un'epoca*, Torino, Allemandi, 1996, p. 21.

19 Cfr. R. Bigazzi, *I colori del vero* cit., p. 363.

20 Cfr. I. Nievo, Lettera al Fusinato del 27 gennaio 1856, ricordata in P. Luciani, *Armonia della casa e della dipintura del popolo nelle novelle di Giulio Carcano*, "Critica letteraria", VI, III, 20, 1978, pp. 531-565, p. 562, nota 94.

21 Francesco Dall'Ongaro citato da R. Bigazzi, *I colori del vero* cit., p. 180.

paese e il paese di quelle figure”: è questa l’ esortazione rivolta da Signorini al pubblico dell’Esposizione fiorentina del 1866 incapace di comprendere la forza e la grandezza delle “tre stracciate contadine” ne *Le Macchiaiole* (1865) di Fattori²² (fig.5).

La rappresentazione della realtà quotidiana nelle opere dei Nostri, proprio in virtù delle scelte linguistiche compiute, offre dunque una meditazione mai, o quasi mai, declinata sui toni dell’idillio, e senza sbavature; la potenza icastica della forma dissolve il patetismo e le precisioni, talvolta didascaliche, dei quadri lombardi, specie degli Induno, avendo come guida i maestri del Quattrocento, che i macchiaioli avevano copiato fin dagli anni giovanili nelle chiese e nei chiostri fiorentini. Il raccoglimento di Virginia Batelli nel giardino di casa a Piagentina in *Lettura romantica*, ci appare l’ideale prosecuzione temporale del più noto *Pergolato (Un dopo pranzo)* del 1868. La giovane donna, il cui nonno Vincenzo era stato l’ideatore del ciclo di statue degli *Uomini Illustri* sotto il Loggiato degli Uffizi prima ricordate, si è appartata a leggere all’ombra del fogliame, riparandosi dal sole forte che accende macchie sul selciato e sulla sua gonna; come leggìo la base di coccio dei grandi vasi dell’Impruneta ed accanto, posata sul muretto, una tazza di porcellana. Esili garofani fioriscono bianchi sotto il cielo alto di nuvole luminose, e le colline, appena velate, segnano l’orizzonte di un pomeriggio lungo d’estate. Virginia è forse già minata dal mal sottile che ha colpito le sorelle. Tuttavia, ben al di là della vicenda personale dell’artista – che a Virginia, infelicemente sposata ad un marito sempre assente, fu molto legato – il tono di malinconica tristezza che pervade quest’immagine, in mezzo a tanta serenità di elementi naturali, è emblematico del senso di emarginazione provato da artisti ed intellettuali in quegli anni, schiacciati dallo spirito fattivo dell’Italia postunitaria. Un clima di ripiegamento sostenuto nell’espressione da una forbitezza formale, che

22 “È forse per il colorito tetro e monotono o per la esecuzione tutt’altro che graziosa che è stato scelto?[...] Il signor Fattori non ha realizzato una forma in questo suo quadro, egli ha realizzato un sentimento; il sentimento della campagna in una data stagione in un dato paese e vi è superiormente riuscito. Se quelle donne fanno una cosa piuttosto che un’altra non riguarda affatto l’autore, esse rendono evidenti il paese e il paese le rende evidenti, le circonda della sua luce, le riflette, le illumina”. Cfr. T. Signorini, *L’Esposizione di Belle Arti della Società di Incoraggiamento di Firenze*, VI parte, “Il Gazzettino delle Arti del Disegno”, I, n. 3, 2 febbraio, in A. M. Fortuna, *Il Gazzettino delle Arti del Disegno di Diego Martelli, 1867*, Firenze, Gonnelli, 1968, pp. 17-21; n. 4, 9 febbraio, in *Ivi*, pp. 25-29.

Lega abbandonerà pochi anni dopo, passando, per usar la definizione di Tinti (1926) dalla maniera “pacata” alla maniera “concitata”. Il ritrarsi di Silvestro dalla vita attiva dopo il 1862, ponendosi come silente testimone di una parte della società che lo circonda, evoca ancora una volta gli scritti di Nievo prima citati. Infatti nelle opere di Nievo si traduce quella volontà di conoscenza sincronica dei valori delle due classi, quella del popolo e dei ricchi: un’indagine sempre presente nei dipinti macchiaioli, dove temi della vita rurale si accostano a quelli che ritraggono i cerimoniali del vivere borghese o della piccola nobiltà, oppure pongono a confronto, nella stessa scena le due classi, non senza lasciar trapelare una vena pacata, bonaria, di sottile ironia che coinvolge anche personaggi amati. Sorridiamo così di fronte allo sguardo benevolo e assonnato che la padrona rivolge alla popolana nelle *Primizie* (1866) di Borrani, ed al cortese prestarsi di una signora a scrivere una lettera alla propria serva nel salotto di casa, ne *L’analfabeta* (1869) dello stesso. Né ci stupisce l’imbarazzo di Virginia all’irrompere della mendicante nel giardino di casa ne *L’elemosina* (1864). Piccole o grandi contraddizioni, lontananze tra mondi che la politica postunitaria non avrebbe colmato.

Protagoniste di molti di quei dipinti sono le donne, figure ora pressoché dimenticate, pur avendo nel destino della nazione riposto molte energie: donne relegate a cucire le camicie rosse nel salotto *biedermeir* oppure a levare, in un interno domestico, un canto patriottico, come le sorelle Battelli e le amiche Cecchini, ne *Il canto di uno stornello* di Lega del 1867. In quel dipinto il rapporto con la tradizione antica è ribadito con forza nell’impianto prospettico, col gruppo di fanciulle disposte di fronte alla finestra aperta sul paesaggio, nella composizione stessa della tavola che rimanda alle pale rinascimentali, specie a Piero della Francesca, ma anche, nel pavimento ad Ambrogio Lorenzetti. E sebbene lo spartito sul pianoforte non si riferisca a nulla che possa essere eseguito, potremmo supporre si trattasse di un canto popolare, a sfondo patriottico, come quelli scritti da Giusfredi o Dall’Ongaro²³; ricorderemo allora che Niccolò Tommaseo, riunendo in un’antologia canti popolari toscani, ne rilevava la struttura aulica e antica, indicando come ciò non contraddicesse, anzi semmai esal-

23 L. Lombardi, *Il Canto di uno stornello*, in *I macchiaioli prima dell’impressionismo* cit. pp. 225-229, ripr. anche in *Silvestro Lega, I macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 14 gennaio-24 giugno 2007), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Ed., 2007, pp. 168-171.

tasse, la forte espressione degli affetti²⁴. È nota la passione di Signorini – il cui temperamento più reattivo e spregiudicato si distinguerà sempre da quello dei compagni – per le idee del filosofo socialista Pierre-Joseph Proudhon; rispetto a Mazzini, che poneva al di sopra di tutto l'unità della nazione, il francese insisteva sui temi dell'eguaglianza sociale e rivendicava nei suoi scritti l'importanza di non lasciare che il ceto contadino fosse assorbito, cancellato dall'industria e snaturato nella ricchezza dei propri valori²⁵. *L'alzaia* (1864), con gli uomini che trascinano faticosamente la barca contro il corso dell'Arno, mentre sullo sfondo si delineano due figurine elegantemente vestite, è testimonianza lucida e impietosa denuncia, nella forma severa e nella luce tersa, del profondo divario tra le classi: e quel faticoso trainare diviene quasi metafora dei vincoli che impediscono l'emancipazione dei diseredati.

Negli anni in cui i macchiaioli si allontanano sempre più spesso da Firenze, il Caffè Michelangelo cessa di essere il luogo deputato ai dibattuti sulla politica e sull'arte, finendo per chiudere nel 1866, proprio un anno dopo l'elezione di Firenze a capitale del nuovo regno. Ed è emblematico che proprio nel palazzo che ospita quel caffè, immortalato nel celebre acquerello di Adriano Cecioni, il nobile Costantino Morrocchi (la cui moglie figura ritratta in uno splendido dipinto di Antonio Puccinelli) commissioni nel 1868 ad Annibale Gatti, allievo di Bezzuoli, un ciclo di affreschi. Anni prima lo stesso Gatti aveva frequentato il Caffè Michelangelo ed aveva avuto il merito di condurvi Diego Martelli, suo discepolo, quando costui era, come ricorda Signorini, “un ragazzo, anzi più che un ragazzo, un putto”. Gatti diviene l'interprete della Firenze capitale post-unitaria, colui che meglio si confà all'immagine che Poggi ha voluto consegnare alla città, e quindi del tutto idoneo a decorarne palazzi e ville, mostrando di saper calare nel linguaggio romantico della sua formazione accademica, vocaboli atti a mediare il tono da romanzo storico con quello del racconto di genere, memore forse della Francia dove aveva soggiornato.

Il riassetto del centro storico, avviato al tempo di Firenze capitale, non si arresta neppure dopo il trasferimento della sede dei regnanti a Roma. Risalgono infatti alla metà degli anni Sessanta i primi progetti per la tra-

24 Vedi G. Battista Bronzini, *I Canti popolari di N. Tommaseo*, Lecce, Milella, 1985, p. 23.

25 Sul rapporto tra Signorini e Proudhon ha più volte insistito Francesca Dini. Vedi *Da Courbet a Fattori, i principi del vero*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli, 16 luglio-1 novembre 2005), Milano, Skira, 2005.

sformazione dell'area dove ora sorge piazza della Repubblica, sede, dal 1032, del Mercato vecchio, col fitto reticolo di strade medioevali e torri case fortificate, così spesso ritratto da Signorini, e dove nel 1537 Cosimo I aveva fatto edificare il ghetto ebreo: un dedalo colmo di fascino, ma le cui condizioni igieniche eran così precarie da ridurre, con l'epidemia di colera del 1835, l'area ad una sorta di lazzeretto, imponendone il progressivo smantellamento. Tuttavia bisognerà attendere il 1888 perché il piano regolatore, a firma di Odoardo Rimediotti, ottenga l'approvazione ministeriale e si proceda a conferire alla piazza quell'aspetto trionfalmente retorico, il cui spirito è ben riassunto dall'iscrizione scolpita sull'arcone di Vincenzo Micheli: "il centro della città da antico squallore a nuova vita restituito". E, mentre all'estero l'opinione pubblica segue con un po' di ansia tali sventramenti, Camillo Boito, in una visita a Firenze negli anni Ottanta, annota: "Cadeva il sole. Mi parve d'assistere all'autopsia di un corpo di persona ancora viva, e intanto la luna cominciava a rischiarare dall'una parte i ruderi scuri e sanguinanti, all'altra i monumenti del secolo decimo nono. Curioso, i vecchi parlavano, si lamentavano e si contorcevano, mentre i nuovi sembravano impassibili e senza vita, stecchiti, ghiacciati e lustri come figure di cera"²⁶. Sventramenti che ricordiamo analoghi a quelle che avevano interessato la Parigi del barone Haussmann, dove tutto appariva improvvisamente a Baudelaire trasformarsi in "allegoria" e dove un altro poeta, Louis Bouhilet, invocava l'edera a coprire le demolizioni impietose, a rompere l'asfalto e a celare l'orrore di nuove costruzioni²⁷.

Ma i macchiaioli a questa data sono già altrove, esclusi quasi totalmente dalla scena artistica, se si eccettua Signorini. Ed i riferimenti alla storia contemporanea nelle loro opere appare solo sporadicamente, ma con una forza che ancora traduce le antiche speranze: *Il ritratto di Giuseppe Mazzini morente* (1873) di Silvestro Lega (fig. 6), definito da Diego Martelli "una delle più viventi pagine e delle più commoventi della pittura italiana", è uno dei pochi realizzati dall'artista in un momento di forte crisi spirituale ed espressiva. Sappiamo che, appresa l'agonia di Giuseppe Mazzini, cui seguirà la morte a Pisa il 10 marzo 1872, nella casa di Pellegrino Rosselli, Lega si era recato immediatamente a rendere omaggio a quel grande. La

26 C. Boito, *Santa Maria del Fiore e il Duomo di Milano. Giudizi artistici del secolo XIV*, in AA.VV., *La vita italiana nel Trecento, Conferenze tenute a Firenze nel 1891*, Milano, Fratelli Treves, 1920, p. 386.

27 Ch. Baudelaire, *Le cygne*, in *Les fleurs du mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, CXIII; L. Bouhilet, *Démolitions*, in *Oeuvres*, Paris, 1880, p. 112.

raffigurazione quasi impietosa del morente, anti-eroica nel rifuggire ogni atteggiamento retorico e celebrativo, appare del tutto in linea con i precetti mazziniani. Così, anche Giovanni Fattori, coerente con gli esordi in cui aveva scelto di dipingere nel *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta* non il momento culminante dello scontro, ma quello del ritiro delle truppe e dei feriti caricati sul carro dalle monache, prosegue in questa direzione, ed in opere mature quali *Lo staffato* e *Pro patria mori*, egli esprime un'accusa violenta contro il destino della guerra e le sorti dei suoi partecipanti, cui corrispondono le visioni della campagna maremmana, testimonianze di una Toscana impoverita che non partecipa alle presunte glorie dell'Italia unita.

Gli artisti toscani consumano il lutto di quel Risorgimento tradito con atteggiamenti diversi, caratterizzati, per Fattori e Lega, esili volontari in Maremma e al Gabbro, da un'accentuata rudezza espressiva. Borrani rimane invece in città, arroccato in una forma pittorica sempre più raggelata, incapace di dialogare con le espressioni più vive dell'arte contemporanea; così assai spento ci appare il tono della sua rievocazione delle mura fiorentine ormai abbattute, in quella serie di opere degli anni Ottanta, dove la precisione ottenuta grazie all'ausilio della fotografia, si mescola alla rievocazione elegiaca del tempo che fu.



fig. 2. Saverio Altamura, *Il funerale di Buondelmonte*, 1860. Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea.



fig. 3. Odoardo Borrani, *Le cucitrici di camicie rosse*, 1863. Collezione privata.



fig. 4. Giuseppe Abbati, *Armigero*, 1864. Collezione privata.



fig. 5. Giovanni Fattori, *Le macchiaiole (Adiacenze livornesi presso Antignano)*, 1865 circa. Collezione privata.



fig. 6. Silvestro Lega, *Gli ultimi momenti di Mazzini morente*, 1873. Providence, Rhode Island School of Design, Museum of Art, Helen M. Danforth Acquisition Fund.



fig. 1. Eugenio di Savoia principe di Carignano
Presidente onorario della Commissione Reale dell'Esposizione Italiana del 1861.

LIA BERNINI

*Sculture fiorentine per Casa Savoia. Eugenio di Carignano
in visita allo studio di Odoardo Fantacchiotti nel 1868*

Come ebbe a dire John Ruskin, contemporaneo dei personaggi di cui qui si parla, “le grandi nazioni scrivono la loro autobiografia in tre libri: nel libro delle loro gesta – ovvero la Storia –, nel libro delle loro parole – la Letteratura – e nel libro della loro arte, e nessuno di questi libri può essere compreso senza leggere gli altri due, ma, dei tre, l’ultimo soltanto è degno di fede”, e ci sono alcuni momenti storici in cui il legame fra arte, cultura e avvenimenti politici è più forte che in altri. Questo si è verificato nel periodo del nostro Risorgimento, soprattutto in coincidenza con le guerre d’indipendenza e i primi anni dell’unificazione, e l’opinione corrente individua solitamente questo aspetto come particolarmente evidente nell’arte dei giovani pittori che allora si opponevano all’Accademia e aderivano alle istanze progressiste e democratiche del realismo e del positivismo, quali a Firenze furono i macchiaioli. Ma anche l’arte ‘accademica’, e dunque anche la scultura, ebbe un ruolo importantissimo nella diffusione delle idee risorgimentali.

Eugenio Emanuele di Savoia (Parigi, 1816 - Torino, 1888) conte di Villafranca e principe di Carignano era stato educato a Torino al collegio dei Gesuiti per volere di Carlo Alberto e fece carriera militare nella Marina da Guerra, di cui divenne Comandante Generale. I sovrani di casa Savoia riposero sempre una grande fiducia in lui, che infatti venne nominato luogotenente del Regno durante le tre guerre d’indipendenza (1848-49, 1859, 1866) e luogotenente a Napoli nel 1861, dove partecipò all’assedio di Gaeta, per cui ricevette la medaglia d’oro al valor militare. Fu reggente in Toscana nel 1860 dopo l’annessione e il 22 aprile assisté a Firenze, insieme a Ricasoli e Cavour, alla posa della prima pietra della facciata del Duomo da parte di Vittorio Emanuele II. L’anno successivo fu nominato presidente onorario dell’Esposizione Italiana¹ (fig. 1).

1 Nel “Monitore Toscano” del 15 settembre 1861, giorno dell’inaugurazione dell’Esposizione Italiana, si trova l’avviso che il principe Ferdinando Strozzi, presidente dell’Accademia delle Belle Arti di Firenze, ha ordinato che durante l’Esposizione le

Odoardo Fantacchiotti (Roma 1811-Firenze 1877) ha trascorso tutta la sua vita nell'ambito dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, fin da quando, giovanissimo, iniziò a frequentare la classe di scultura (fig. 2). In una supplica presentata nel 1830 al Granduca per ottenere un sussidio si dice infatti che studiava qui da circa 9 anni². Sotto i maestri Stefano Ricci e poi Aristodemo Costoli, fu compagno di studi di molti fra i più importanti scultori dell'Ottocento fiorentino e può essere interessante ricordare in questa sede che nel 1831, al concorso per il premio triennale in cui egli ottenne una gratificazione d'incoraggiamento, il primo classificato risultò Ulisse Cambi, del quale recentemente è stato ritrovato il bassorilievo allora presentato³. Già nel 1840 fu nominato accademico professore di Scultura⁴, divenne poi membro del Consiglio accademico fondato nel 1848 dal presidente Antonio Ramirez di Montalvo⁵, risultando presente alle adunanze del 1852 per la conservazione del *David* di Michelangelo; inoltre, già dal 1861 fu membro della Commissione per la Conservazione degli Oggetti d'arte e Monumenti storici, istituita con decreto del regio governo della Toscana il 23 marzo 1860 in nome di S.A.R. il principe Eugenio di Savoia-Carignano, luogotenente in Toscana per il re Vittorio Emanuele II (nel 1865 venne decisa la revoca del permesso di trarre calchi dalle opere in marmo, come già stabilito per i bronzi) e infine nel 1868 entrò come consultore nella Commissione di Belle Arti per le province di Firenze e Arezzo. Fu socio onorario di molte accademie, nominato cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro nel 1868 ed anche eletto consigliere comunale negli anni 1865-67⁶. Nella sua com-

sale della Galleria dell'Accademia rimangono aperte dalle 9.00 alle 3.00 tutti i giorni escluso quelli d'intero precetto e siano esposte le opere premiate ai concorsi triennali e i saggi di pensionato.

2 AABAFi, f.19 (1830), inserti 9, 76.

3 Il soggetto dato ai concorrenti era *Achille piange sul cadavere di Patroclo* e il bassorilievo in gesso del Cambi è stato restaurato e presentato nell'occasione di questo convegno nell'intervento di Sandro Bellesi.

4 AABAFi, f. 29B (1840), ins. 75.

5 AABAFi, f. 38C (1849), ins. 204.

6 Per le notizie sulla vita e le opere dello scultore cfr. L. Bernini, *Fantacchiotti Odoardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1994, vol. XLIV, pp.613-616; *Due secoli di scultura attraverso la bottega Fantacchiotti-Gabbrielli*, catalogo della mostra (Monsummano Terme, Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, 14 ottobre-30 ottobre 1995), Firenze, Edizioni Polistampa, 1995; L. Bernini, *L'opera ritrovata. Un episodio della Strage degli*

memorazione, tenuta da Giovanni Paganucci durante la seduta del Consiglio Accademico il 2 dicembre 1877, si legge che “*ebbe l’amicizia di molti personaggi illustri del Risorgimento*”, cosa puntualmente confermata dai nomi dei committenti di diverse sue sculture⁷.

Nella prima parte della sua carriera artistica, che si svolse ancora nel periodo granducale, diverse sono le opere eseguite per committenza pubblica quali le statue di *Giovanni Boccaccio* (1837-43) e *Francesco Accorso* (1846-50) per il Loggiato degli Uffizi, il medaglione di *Francesco Redi* (1840-41) e il busto di *Ferdinando II de’ Medici* (1842) per la Tribuna di Galileo alla Specola, il *Monumento all’incisore Raffaello Morghen*, inaugurato in Santa Croce nel 1855 ma risalente al 1841-45. Il giovane Odoardo era entrato però molto presto nella cerchia dei progressisti moderati toscani: la statua dell’Accorso, ad esempio, gli venne sovvenzionata da una società di cinquanta sottoscrittori, il cui primo della lista era l’arciduca Ferdinando, per tramite del suo precettore, Cosimo Ridolfi (1794-1865), che tanta parte avrà negli avvenimenti storici degli anni a venire. Questi farà ottenere al Fantacchiotti anche l’assegnazione di una terza statua per gli Uffizi, il *Sallustio Bandini* (fig. 3), che non poté essere collocata sotto il loggiato per mancanza di una ventinovesima nicchia e che fu donata dal Ridolfi all’Accademia dei Georgofili, dove tuttora si trova. Verrà esposta nel 1861 all’Esposizione Italiana di Firenze, di cui Ridolfi era presidente effettivo, ed era stata fatta eseguire in memoria della visita a Firenze nel 1847 di Riccardo Cobden, economista scozzese sostenitore del libero mercato. A questa teoria, già formulata dal Bandini nel 1760 come presupposto di sviluppo economico, si riferisce la frase riportata sul basamento della statua: “Bisogna dilatare il cuore con qualche respiro di libertà”, ma si può facilmente immaginare quale più ampio significato essa avesse potuto assumere al momento dell’inaugurazione, avvenuta nel 1853 in casa Ridolfi con un discorso di Vincenzo Salvagnoli⁸.

Innocenti, in *L’opera ritrovata. La bottega Fantacchiotti-Gabbrielli tra ‘800 e ‘900*, catalogo della mostra (Massa, Palazzo Ducale, 19 dicembre 1998-24 gennaio 1999), a cura di M. Bertozzi, Aulla (MS), Tipolitografia Mori, 1998, pp.11-29 e 77-113.

7 AAAD, *Atti Accademia delle Arti del Disegno*, anni 1876-1877, 1877, n. 20, p. 488.

8 *Per la dedicazione della statua di Sallustio Bandini nella casa del marchese Cosimo Ridolfi, la sera del 5 giugno 1853*, pubblicato in aggiunta agli *Scritti vari di Pietro Verri*, a cura di G. Carcano, con saggio introduttivo di Vincenzo Salvagnoli, Firenze, Le Monnier, 1854.

In Santa Croce, nella cappella Peruzzi, appena sotto gli affreschi di Giotto, il delicato monumento funebre di Vincenzo Peruzzi⁹ (fig. 4), scolpito nel 1848 in stile neoquattrocentesco dal Fantacchiotti, reca la dedica del figlio di Vincenzo, Ubaldino Peruzzi, e del nipote, Bettino Ricasoli.

E il ‘Barone di Ferro’ – soprannome con cui il Ricasoli è passato alla storia – si rivolgerà al Fantacchiotti per la realizzazione del busto ritratto dell’amata unica sua figlia Elisabetta, sposa Ricasoli-Firidolfi, morta poco più che trentenne nel 1865 (fig. 5).

Ancora Cosimo Ridolfi, nel ruolo di Ministro della Cultura del Governo Provvisorio della Toscana, nel 1860 firmò l’assegnazione del *Monumento di Neri Corsini* al Fantacchiotti, già terminato nel 1867 ma inaugurato nel transetto destro di Santa Croce nel 1869, al posto di un altare Barberini; nello stesso anno si inaugurò anche, nel transetto sinistro, il *Monumento al musicista Luigi Cherubini* (fig. 6), assegnato al Nostro fino dal 1859 e collocato al posto dell’altare Da Cepperello (fu rimossa in questa circostanza la pala della *Trinità* del Cigoli). La lunga attesa della collocazione rispetto all’esecuzione delle due opere fu dovuta, fra i vari motivi, anche ai restauri che interessarono la basilica per dieci mesi, terminati con la riapertura al pubblico e al culto il 5 ottobre 1869¹⁰. Fra i contribuenti del *Monumento al Cherubini* sono annoverati, nel 1861, il Re Vittorio Emanuele, il principe Eugenio di Carignano e il re Luigi del Portogallo¹¹.

Neri dei Principi Corsini, marchese di Laiatico (1805-59), aveva curato le trattative fra il granduca Leopoldo II e il rappresentante diplomatico del Regno di Sardegna Carlo Boncompagni di Mombello nelle

9 Vincenzo Peruzzi (1789-1847), allievo nel collegio degli Scolopi a Volterra, fu compagno di studi di Giovanni Maria Mastai Ferretti, futuro papa Pio IX; si laureò in economia a Bologna. A Firenze ricoprì molte cariche, fra le quali quella di provveditore del teatro della Pergola, e dette inizio ai lavori di ammodernamento urbanistico della città insieme ai gonfalonieri Rinuccini e Cambray-Digny. Fu eletto gonfaloniere nel 1847 e l’allargamento di via Calzaioli da lui promosso è ricordato ancora oggi da una lapide.

10 F.[Pelli Fabbroni], *Chiesa di Santa Croce*, “La Nazione”, 5 ottobre 1869; G.I. Calinos, *Firenze. I restauri di Santa Croce*, “Gazzetta d’Italia”, anno IV, n. 279, 6 ottobre 1869.

11 *Monumento a Cherubini*, “Monitore Toscano”, n. 233, 3 settembre 1861, p. 3; B. Gamucci, *Intorno alla vita ed alle opere di Luigi Cherubini fiorentino ed al monumento ad esso innalzato in Santa Croce*, Firenze, Tipografia G. Barbèra, 1869.

febrili ore, precedenti la partenza di 'Canapone', in cui, il 27 aprile del 1859, i fatti fiorentini divennero i presupposti dell'unificazione d'Italia. Il Corsini lasciò memoria di tutto questo in un importante suo scritto, intitolato appunto Storia di quattro ore dalle 9 antimeridiane alle 1 pomeridiane del 27 Aprile 1859. Morì improvvisamente nel dicembre dello stesso anno a Londra, dove si era recato in missione diplomatica presso il governo inglese per ottenere il riconoscimento del Governo Provvisorio della Toscana. Neri Corsini aveva anche dimestichezza con l'Accademia delle Belle Arti, essendo stato più volte designato per distribuire le medaglie agli studenti vincitori dei concorsi: è documentato nell'ottobre 1834, 1837, 1843.

Di fronte all'opera del Fantacchiotti (fig.7), appare esplicito e programmatico, da parte dell'artista, il riferimento al celeberrimo *Monumento a Vittorio Alfieri* di Antonio Canova, da cui è ripresa la figura dell'Italia turrita, qui non più dolente ma rappresentata mentre detta alla Storia il nome del Corsini, protagonista del risorgimento della Nazione. E' una citazione 'lessicale' della tipologia canoviana del monumento, con il sarcofago, recante nel medaglione il profilo del personaggio, e la figura stante, che esprime attraverso la ripresa dello stile canoviano il significato simbolico e politico del monumento. Infatti nel corso degli anni Cinquanta Fantacchiotti aveva superato le forme puriste ispirate alla scultura del Quattrocento e aveva aggiornato il suo stile con forme più piene e classiche, tese ad esaltare concetti elevati attraverso la bellezza e la grazia, attinte proprio dall'esempio delle opere di Antonio Canova, del quale possedeva due bozzetti in creta originali¹². L'intento dell'artista era in sintonia con la sensibilità del pubblico e dei critici del periodo in cui l'opera venne concepita e trova riscontro nelle parole di Paolo Emiliani Giudici, corrispondente della "Gazette des Beaux-Arts": "Le monument doit donc exprimer, non pas l'idée de la mort, mais l'idée de la vie [...] il faut [...] évoquer dans l'imagination du spectateur l'image vivante du défunt. Si le mort est un de ces etres qui ont droit à la reconnaissance, le monument devient semblable à une page ou s'écrit leur histoire [...] A cose forti il forte animo accendono l'urne dei forti a dit notre grand

12 Questo argomento è stato oggetto di un mio intervento durante la Settimana di Studi Canoviani sul tema *Canova e il Contemporaneo*, Bassano del Grappa, Museo Civico, 21-24 ottobre 2014, dal titolo *Insegnamenti canoviani nell'opera di Odoardo e Cesare Fantacchiotti*. Uno dei due bozzetti in creta appartenuti al Fantacchiotti, rappresentante una seconda idea per *Le tre Grazie*, è conservato al museo di Bassano.

poete Foscolo”¹³.

Alla morte dell'avvocato Vincenzo Salvagnoli, avvenuta a Pisa il 21 marzo 1861, si costituì una commissione per erigergli un monumento nel Camposanto, di cui il presidente fu Bettino Ricasoli, allora deputato al Parlamento Italiano, che assegnò al Fantacchiotti l'esecuzione. Al Salvagnoli si doveva un *pamphlet*, stampato clandestinamente da Le Monnier in 6.500 copie nel febbraio 1859 e intitolato *Dell'indipendenza d'Italia*, per il quale egli aveva rischiato l'arresto, ordinato dal ministro dell'Interno Leonida Landucci ma non effettuato solo per un calcolo di prudenza delle autorità, che temettero di scatenare ripercussioni troppo vaste. In quello scritto l'autore sosteneva la necessità, per l'Italia e per l'Europa, di porre fine al dominio austriaco e quindi l'importanza, a questo scopo, dell'alleanza franco-piemontese. Questa era già stata sancita segretamente nel luglio del 1858 a Plombières tra Napoleone III e Camillo Cavour, ma evidentemente il Salvagnoli ne era informato, anche perché nel settembre dello stesso anno aveva avuto un incontro con l'Imperatore. Insieme a Bettino Ricasoli era fermo nell'idea dell'unità monarchica d'Italia, in accordo con Cavour. Ma Salvagnoli era anche stato l'autore di un discorso intitolato *Sul monumento a Vittorio Alfieri in Santa Croce a Firenze*, edito da Le Monnier nel 1857, in cui aveva dato una particolare e personale interpretazione della figura dolente dell'*Italia* del Canova, quella figura e quel monumento che il Nostro prenderà a riferimento per commemorare il Corsini: il suo bel volto “è più sdegnato che mesto”, “la bocca non s'atteggia a lamento perché sulle turgide labbra guizza l'amaro disdegno della maestà offesa”, l'Italia non piange ma “consuma in se stessa l'umiliazione” per la sua condizione di nazione oppressa e divisa.

Vincenzo Salvagnoli (1802-61), come racconta l'epigrafe dettata da Zanobi Bicchierai sul monumento, era un “ingegno arguto, animo generoso, sapiente legista, oratore facondissimo nel foro e nel Parlamento, dotto e colto espositore di economiche e politiche e storiche dottrine, avveduto statista, amatore costante d'Italia ch'egli aiutò a risorgere con gli scritti, il consiglio e l'opera”. Fu accademico della Crusca e dei Georgofili, autore di numerosi studi sulle dottrine economiche secondo la

13 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière. Florence 5 juillet*, “Gazette des Beaux-Arts”, vol. III, 15 agosto 1859, p. 240. Sulla figura del siciliano Paolo Emiliani Giudici (1812-1872) si veda il saggio di Cristina Frulli in questo stesso volume.

tradizione toscana di Sallustio Bandini, Pompeo Neri, Francesco Gianni e Pietro Leopoldo. Nel 1859, ministro nel Governo Provvisorio insieme a Ricasoli e Ridolfi, aveva fatto promulgare due leggi riguardo agli affari ecclesiastici: lo scioglimento delle commende dell'antico Ordine di Santo Stefano e l'abrogazione dei vincoli livellari dell'enfiteusi, che da secoli impedivano ai contadini di affrancarsi dalle terre su cui lavoravano¹⁴.

Al momento dell'inaugurazione, nel 1873, il Monumento Salvagnoli (fig.8) fu criticato per lo stile, ritenuto troppo poco austero, e per l'inefficacia nell'espressione del concetto poiché lo scultore, prediligendo di rappresentare la Giurisprudenza, ovvero la disciplina che aveva contraddistinto l'opera del personaggio, aveva lasciato "alla rappresentazione dell'uomo una parte secondaria e quasi assolutamente accessoria". Il monumento al Salvagnoli non corrispondeva più al sentimento comune dell'Italia ormai unita e incline all'autocelebrazione e conclude l'epoca delle committenze pubbliche del Fantacchiotti. Nel 1865 aveva partecipato al concorso per la statua del generale Manfredo Fanti, vinto da Pio Fedi – altri concorrenti furono Dupré, Vela, Costoli e Pazzi –, e negli anni Settanta si dedicherà soltanto a opere private, nelle quali poteva liberamente esprimere la sua poetica, come ebbe a scrivere di lui Camillo Boito nel 1872: "tutto dei, allegorie, nudità elette, panneggiamenti fidiaci" contrapponendolo al figlio Cesare: "l'arte che invecchia e l'arte che cresce, l'arte accademica e l'arte reale – diciamo queste parole tanto per farci intendere, ma senza ombra di sprezzo o di censura – studiano con uguale pazienza il vero, si potrebbe anche aggiungere con uguale intelligenza"¹⁵. Ed è proprio questo tipo di opere che sono oggetto della committenza e della preferenza di Casa Savoia.

Nel 1858 Odoardo presentò nel suo studio di via Panicale la statua di Musidora, destinata ad una grande fortuna e molte repliche, sia autografe che della Bottega, come dimostra anche la sua riproduzione nei Ricordi fotografici degli artisti contemporanei in Toscana già nel 1859, dove viene così recensita: "La statua del Fantacchiotti è composta con sommo giudizio: tutte le linee nella loro graziosa semplicità cospirano

14 *Inaugurazione del monumento a Vincenzo Salvagnoli*, "Gazzetta d'Italia", anno VIII, n.120, 30 aprile 1873; F. Buonamici, *Per la dedicazione di una statua a Vincenzo Salvagnoli nel Camposanto di Pisa presso alla sua tomba il 27 aprile 1873 discorso*, Pisa, Nistri, 1873.

15 C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi. Ricerche*, Roma-Torino-Firenze, Fratelli Bocca, 1877, p.174.

a produrre un bell'insieme, e danno risalto alle forme, che, nella loro ideale leggiadria, rammentano lo studio del vero, che vive, palpita e si muove, in grazia della perfetta finitezza del lavoro"¹⁶ (fig. 9).

L'opera è ispirata al poemetto arcadico inglese *Le Stagioni* di Giacomo Thomson e rappresenta la ninfa Musidora nel momento in cui si rende conto di essere stata sorpresa, mentre faceva il bagno nel ruscello, dal pastore Damone, che le ha lasciato sulla riva un foglietto con un messaggio amoroso. Proprio nei versi del poeta il Nostro trovò il suggerimento per la composizione della statua perché per descrivere l'atteggiamento di Musidora il Thomson richiama la posa della *Venus pudica*¹⁷.

Presentata all'Esposizione Italiana del 1861 a Firenze e all'Esposizione Internazionale di Londra nel 1862 – dove Cosimo Ridolfi fu rispettivamente presidente effettivo e membro del Reale Comitato italiano –, nel 1867, in concomitanza con l'Esposizione Universale di Parigi in cui Fantacchiotti non aveva ricevuto alcun premio, il re Luigi I di Braganza gli conferì la Croce al Merito del Portogallo proprio per quest'opera, che non era stata inviata all'esposizione ma di cui il sovrano possedeva una replica autografa, ancora conservata nel Palácio Nacional da Ajuda a Lisbona, con la dedica "A sua maesta' Don Luigi Re del Portogallo Odoardo Fantacchiotti sculpiva in Firenze l'anno 1865"¹⁸.

16 *Ricordi fotografici degli artisti contemporanei in Toscana*, Firenze, Società Editrice Tipi Le Monnier, 1859, fotografie di Gaetano Bianchi (BNCFi, Fondo Magliabechiano 20.2.59).

17 G. Thomson, *Le Stagioni* [1730], traduzione di M. Leoni, Verona 1818 (edizione dedicata a Carlo Alberto di Savoia). L'episodio di Musidora e Damone è tratto dall'*Estate*: "Pari alla dea cui l'Océan diè cuna (mirabil opra di scarpello argivo!), che inchinandosi lieve, delle palme al nudo sen tenta far velo, immota al rimirar dell'improvviso foglio Musidora riman". L'opera di scarpello argivo è la statua di Venere pudica, nota attraverso numerose copie antiche quali la Venere dei Medici o quella Capitolina. Tanta è la somiglianza, cercata dal Fantacchiotti, tra Musidora e la dea, che a volte si trova indicata erroneamente proprio come Venere.

18 Le diverse versioni venivano rese uniche variando alcuni particolari, in questo caso da un diverso motivo decorativo del bordo del drappeggio. L'esemplare qui riprodotto, acquistato a Londra, porta la firma autografa e la data 1861: "Per commis.e di Lord Belper Odoardo Fantacchiotti sculpiva in Firenze l'anno 1861". Edward Strutt (1801-80), politico liberale entrato alla Camera dei Comuni nel 1830, divenne primo barone di Belper nel 1856. Nel 1842-46 si era fatto costruire una residenza di campagna a Kingston on Soar nel Nottinghamshire chiamata Kingston Hall, dove aveva collezionato molte opere d'arte. Morì a Londra a Eaton square, nel quartiere residenziale di Belgravia.

Il re Luigi era genero di Vittorio Emanuele II, di cui aveva sposato nel 1862 la figlia Maria Pia di Savoia (1847-1911). Le fonti ricordano che Odoardo fece anche il *ritratto della Regina Maria Pia* per commissione del marito, di cui ora non si conosce la collocazione. A Lisbona è invece ancora conservato quello eseguito nel 1863 dallo scultore genovese Santo Varni, che sappiamo in stretto contatto anche con l'Accademia fiorentina e con Fantacchiotti stesso.

Ancora Paolo Emiliani Giudici sulla "Gazette des Beaux-Arts" del 15 agosto 1859 scrive: "Anche il signor Odoardo Fantacchiotti è un figlio dell'Accademia, come dicono gli artisti; ma è di quelli che hanno rotto i legami accademici, non per ubbidire ciecamente alla moda, ma in seguito ad una convinzione reale e ad un sentimento naturale. Senza cadere nell'empirismo, si ispira sempre alla natura, ma la nobilita sempre, e comunica all'opera delle sue mani questo fascino magico che nasce dalla consapevolezza, e nello stesso tempo dal sentimento dell'arte"¹⁹.

Nella recensione alle opere di scultura esposte a Londra nel 1862 pubblicata sulla "Gazette des beaux-Arts" a firma di Paul Mantz, il critico parla senza molto entusiasmo della scultura inglese ma quando arriva alla sezione italiana non risparmia le lodi a Bartolini e a Canova, del quale dice: "è soprattutto in Canova che esistono in germe queste qualità di esecuzione che hanno portato così lontano negli ateliers di Firenze, Milano e Roma. Gli Italiani hanno oggi una destrezza meravigliosa nel lavorare il marmo, per ammorbidirlo, per fargli esprimere la grana ruvida di una stoffa o la delicatezza amorevole di una pelle femminile. Questi pregi sono visibili nelle opere del signor Fantacchiotti, Musidora e Fanciullo dormiente"²⁰.

Ma solo pochi anni dopo, nella recensione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1867, lo stesso Mantz, ancora dalle colonne della "Gazette", rivela un atteggiamento completamente diverso nei confronti degli scultori italiani, che liquida in questi termini: "tralascieremo i veterani dell'Accademia di Firenze, i signori Costoli, Cambi, Fantacchiotti. Ciò che manca a questi maestri così esperti nel maneggiare gli arnesi, è la volontà e il bisogno di dire qualcosa, lo sforzo sovrano che crea una grande forma e che vi fa palpitare un'emozione o un'idea. Se il signor Dupré

19 P. Emiliani Giudici, *Correspondance particulière. Florence 5 Juillet*, "Gazette des Beaux-Arts" vol. III, 1859, p.239, testo originale in francese.

20 P. Mantz, *Exposition de Londres. Peinture et sculpture écoles française et étrangères*, "Gazette des Beaux-Arts" vol. XIII, 1862, p.375, testo originale in francese.

non mescolasse alla sua opera un fatale elemento classico, vi si sentirebbe meglio trasalire l'anima toscana. Evidentemente, egli resta il vero maestro e il vincitore del concorso [vinse infatti il Gran Premio, seguito dal Napoleone morente di Vincenzo Vela che vinse il primo premio]. I suoi rivali sono pittoreschi, capricciosi, galanti, piacevoli, tutti fioriti di tratti di spirito e seduzioni mondane, ma debolmente ispirati [...]. L'arte italiana non sembra affatto all'altezza degli avvenimenti che si stanno verificando²¹.

Si fa stridente la differenza fra la concezione artistica di quelli che qui sopra sono chiamati veterani e le nuove tendenze veriste da un lato e dell'arte ufficiale dall'altro. Ed ecco invece qual era la concezione che dell'arte avevano i 'veterani'.

Nel 1858, quando Fantacchiotti espose nello studio la *Musidora* e il *Monumento sepolcrale della Signora Spence*²², stava modellando una *Eva tentata dal serpente*. Il gesso fu presentato all'Esposizione Italiana del 1861 e qui venne ammirato dal principe Eugenio di Carignano, che ne commissionò il marmo per la sua galleria²³, cosicché all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 lo scultore presentò il marmo della statua di *Eva* (fig.10) e dell'*Amore e Fedeltà*, appartenenti al Savoia, oltre ad un *Ganimede rapito dall'aquila di Giove* di proprietà di William Blundell Spence, ora conservato nell'Ambasciata di Romania a Parigi. Tutte e tre

21 P. Mantz, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle. Italie*, "Gazette des Beaux-Arts", vol. XXIII, 1867, p.228, testo originale in francese. Paul Mantz (1821-95), storico dell'arte, iniziò la collaborazione con la "Gazette" nel 1859 scrivendo le recensioni ai *Salon*.

22 Il *Monumento della Signora Spence* è una delle opere più belle e commoventi di Odoardo Fantacchiotti, conservato nel cimitero di Fiesole ma proveniente dalla locale Villa Medici, già proprietà di questa famiglia inglese. Luisa Spence era la moglie del pittore e mercante d'arte William Blundell, uno dei più illustri anglofiorentini, autore della guida *The Lions of Florence*, edita nel 1847 e riedita con aggiornamenti nel 1852, che, in maniera del tutto inusuale ma significativa, inizia la visita della città partendo da piazza S. Marco e dall'Accademia. Per il rapporto del Nostro con Spence e altri committenti inglesi e americani cfr. L. Bernini, *Odoardo Fantacchiotti, scultore amato dagli inglesi*, "Artista. Critica dell'Arte in Toscana", 1990, pp.96-103 e T.A. Gantz, *Odoardo Fantacchiotti. His American Commissions*, in *Due secoli di scultura attraverso la bottega Fantacchiotti-Gabbrielli* cit., pp.89-117.

23 P.C. F., *Viaggio attraverso l'esposizione italiana del 1861. Guida critico-descrittiva con pianta del palazzo della esposizione*, Firenze, Bettini, 1861, p.104. Le iniziali corrispondono al nome del giornalista Pietro Coccoluto Ferrigni, noto anche con lo pseudonimo di Yorik.

queste opere erano state esposte in anteprima al pubblico nel luglio del 1865 nello studio in via Panicale.

L'*Eva* viene lodata da Giovanni Dupré nella sua *Relazione sulla Scultura* presente all'esposizione parigina: a seguito di un lungo ragionamento teso a spiegare in che cosa consista la bellezza artistica, contro quella che lui chiama "la nuova formula" de "il vero è bello" propone invece la formula platonica "il bello è lo splendore del vero" e porta ad esempio "fra le più belle figure muliebri della nostra statuaria la *Eva* del Fantacchiotti"²⁴. Non essendo pervenute memorie di pugno del Nostro, è utile riportare anche queste altre parole di Giovanni Dupré, tratte dai suoi *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*²⁵:

i soggetti che per il loro significato e pel modo con cui debbono esprimersi si avvicinano a sensualità, è d'uopo immaginarli e farli ispirandosi ad un amore tutto intellettuale. Questo amore bisogna custodirlo tenacemente perché facile a sviarsi. [...] Bisogna stare attenti, se no l'arte, che è maestra e madre di civiltà, decade e può divenire corrompitrice del gusto e del costume. Né questa avvertenza riguarda minimamente le nudità, bensì il concetto e l'espressione e l'atteggiamento delle figure, in una parola, la mente, l'idea, lo stato interiore dell'artista mentre opera. Talché può vedersi una figura tutta nuda come la *Venere Capitolina*, e sentirsi compresi di riverente ammirazione, e viceversa

e fa l'esempio della *Santa Teresa* del Bernini, concludendo con "*No, le nudità non offendono il pudore*".

La statua rappresenta *Eva* prima del peccato originale, che ancora conserva la sua incorrotta bellezza, seguendo non tanto il libro della *Genesi* quanto la particolareggiata descrizione che ne fa Milton nel IX libro de *Il Paradiso perduto*, tradotto in Italiano nel 1811 dal medico e bibliotecario lucchese Lazzaro Papi²⁶. In mano tiene i due pomi, cui il Fantacchiotti ha dato, con savia e felice arguzia, la forma delle mele cotogne, frutti lusinghieri per il loro aspetto ma insieme sgradevoli al gusto. Intanto le spire del serpente si stringono intorno al tronco stritolando la

24 *Relazioni dei Giurati italiani sulla Esposizione Universale del 1867*, Firenze, Stabilimento G. Pellas, vol. I, fascicolo III, 1869, p.162.

25 G. Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici* (1879), Firenze, Le Monnier, 1920, pp.270-271.

26 Lazzaro Papi è sepolto nella chiesa di San Frediano a Lucca e il suo monumento fu scolpito da Luigi Pampaloni.

pianta del giglio che vi cresceva accanto e il tentatore fa sentire ad Eva la sua ingannevole carezza toccandole il piede. La figura appare severa e castigata, “pur senza stola né velamento alcuno, ornata di dignità e compostezza”²⁷.

All’esposizione del 1861 le opere del Fantacchiotti erano state premiate con la medaglia di merito che, unitamente al diploma con le firme dei due presidenti Cosimo Ridolfi ed Eugenio di Carignano, è ancora conservata presso l’Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli. La motivazione del premio recita: “Per varie opere, nelle quali si ammira nobiltà di concetto, bellezza di forme, sentimento e squisita esecuzione”. *L’Amore e Fedeltà* (fig. 11), scolpito in marmo per Eugenio di Carignano e già esposto a Firenze nel 1861, venne presentato nel 1862 all’Esposizione Internazionale di Londra col titolo *Amore dormiente* e ancora a Parigi (1867) ed è documentato nel catalogo delle riproduzioni fotografiche dei Fratelli Alinari del 1873²⁸. Il concetto è rappresentato da un Cupido fanciullo alato, addormentato dolcemente sopra un cane mansueto. Si tratta di un tipo di soggetto allora chiamato ‘anacreontico’ che trova confronto con altre opere, quali *Amore che doma la Forza* di Santo Varni, *Amore e Fedeltà* di Pietro Freccia, la *Tavola degli Amori* di Lorenzo Bartolini, oltre ad un’altra versione del Fantacchiotti stesso, il cui modello originale in gesso è conservato presso l’Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli.

Secondo la tradizione tramandata oralmente dagli Eredi dell’artista, alle commissioni sabaude dello scultore si deve aggiungere un caminetto (fig. 12) realizzato per il Palazzo Reale di Torino che purtroppo, come l’*Amore e Fedeltà*, al momento attuale è conosciuto solo per il modello in gesso.

Il principe Umberto e la principessa Margherita, cugini di primo grado, si erano sposati il 22 aprile 1868 a Torino ed erano giunti in maggio a Firenze, dove molte feste erano state organizzate in loro onore, e fra queste una memorabile in palazzo Borghese. Stabiliranno poi la loro residenza a Napoli, fino alla successione, nel 1878, e il trasferimento al Quirinale.

27 A. Pavan, *L’Italia alla Esposizione Universale di Parigi nel 1867, Rassegna critica descrittiva illustrata*, Parigi-Firenze, pp. 77-79; pubblicato anche in “L’Italia Artistica”, n. 7, 8 febbraio 1868.

28 *Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate a cura dei fratelli Alinari*, Firenze, 1873, p. 36, n. 1021; foto della *Musidora* n. 1023.

Margherita (1851-1926) era figlia di Ferdinando di Savoia duca di Genova, fratello minore del re Vittorio Emanuele e nato a Palazzo Pitti nel 1822. I nonni di Umberto e Margherita erano infatti il re Carlo Alberto e l'arciduchessa Maria Teresa di Lorena, sorella dell'ultimo granduca di Toscana Leopoldo II. Fu la prima regina d'Italia, oggetto di omaggio, rispetto e consensi, popolarissima - tanto che le fu dedicata persino la pizza - fondò a Firenze nel 1892 la prima biblioteca per ciechi.

Presso gli Eredi Fantacchiotti si conservano ancora le fotografie di Margherita di Savoia utilizzate da Odoardo Fantacchiotti per realizzare il busto (fig.13). Si tratta di foto del francese Michele Schemboche, fotografo ufficiale della Corte a Torino, che, con il trasferimento della capitale, aveva aperto uno studio anche a Firenze in Via della Vigna Nuova 17 e poi in Borgo Ognissanti 38.

L'episodio, che ha dato l'occasione, a dire il vero di carattere più mondano che artistico, per questo contributo, è riportato dai giornali dell'epoca, dove si racconta della visita del principe Eugenio di Carignano allo Studio Fantacchiotti, nell'ex convento di San Barnaba in via Panicale²⁹.

Senza conoscere di presenza la vezzosa sua modella, e servendosi, per condurre il busto a grandezza naturale, d'una fotografia dell'egregio Schemboche, il Professore Fantacchiotti improvvisò, per così dire, una delle più leggiadre e squisite sue creazioni. I pochi eletti ad osservare quel lavoro ispirato, i quali tutti conoscevano di vista la principessa, rimanevano meravigliati della perfetta somiglianza della copia in creta col vivo e fresco originale. Ma più meravigliato di tutti fu il Principe di Carignano, il quale, alcuni giorni prima di partire da Firenze, non volle mancare di onorare d'una visita lo studio di un maestro che egli giustamente apprezza e predilige, ed al suo affacciarsi nelle vaste stanze, tutte popolate delle svariatissime e stupende creazioni del Fantacchiotti, si trovò rimpetto al ritratto parlante, tutto sorriso e tutta grazia ingenua ed incantevole, della sua amabile parente. Il busto, che sì bene riproduce e poetizza le fattezze, l'acconciatura e l'atteggiamento della principessa Margherita, verrà sollecitamente tradotto in marmo, e noi vogliamo lusingarci possa rimanere ad ornamento di qualche sala principale della reggia³⁰.

29 S. Nasi, *Firenze, Corriere della città. 10 maggio*, "Gazzetta d'Italia", anno III, n.132, lunedì 11 maggio 1868; *Scultura. Il Cav. Prof. Odoardo Fantacchiotti*, "L'Italia Artistica", anno IX, n. 18, 24 maggio 1868. Sincero Nasi è lo pseudonimo di Carlo Lorenzini.

30 Ringrazio Luisa Moradei per avermi reso nota questa fotografia. Si veda L.

A Palazzo Pitti non si trova più il ritratto del Fantacchiotti, portato a Roma, al Quirinale, dopo il nuovo trasferimento della capitale, e di cui in seguito si sono perse le tracce. Vi si trova invece, proveniente dalla Guardaroba, quello eseguito nello stesso anno da Raffaello Pagliaccetti per commissione della stessa Margherita. Il nostro è citato e riprodotto in fotografia in un articolo di “Emporium” del gennaio 1926, anno della morte di Margherita di Savoia³¹ (fig.14).

Moradei, in *Firenze capitale 1865-2015. I doni e le collezioni del Re*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 19 novembre 2015-3 aprile 2016), a cura di S. Condemi, Livorno, Sillabe, 2015, pp. 326-327, scheda n. 64.

31 A. Locatelli Milesi, *In memoria della prima Regina d'Italia. I ritratti della Regina*, “Emporium”, vol. LXIII, n. 373, gennaio 1926, pp. 9 e 12.

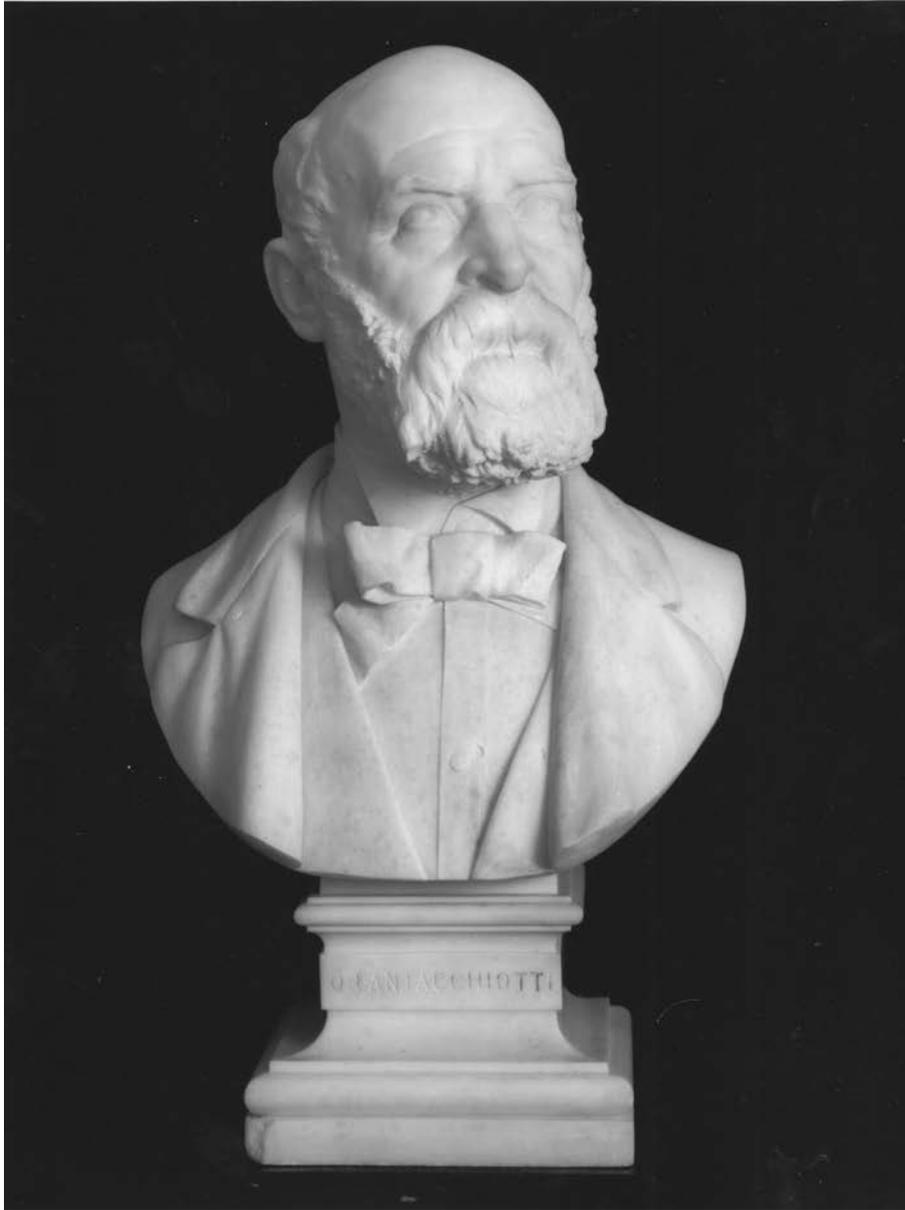


fig. 2. Cesare Fantacchiotti, *Ritratto del padre Odoardo*. Scandicci (Firenze),
Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabrielli.



fig. 3. Odoardo Fantacchiotti, *Sallustio Bandini*, 1847-53, particolare. Firenze, Accademia dei Georgofili.



fig. 4. Odoardo Fantacchiotti, *Monumento sepolcrale di Vincenzo Peruzzi*, 1848. Firenze, basilica di S. Croce, cappella Peruzzi.



fig. 5. Odoardo Fantacchiotti, *Ritratto di Elisabetta Ricasoli Firidolfi*, 1867, particolare. Castello di Brolio (Siena), collezione Ricasoli.



fig. 6. Odoardo Fantacchiotti,
Monumento a Luigi Cherubini, 1859-66, particolare. Firenze, Santa Croce.



fig. 7. Odoardo Fantacchiotti,
Monumento a Neri Corsini, 1860-67. Firenze, Santa Croce.



fig. 8. Odoardo Fantacchiotti, *Monumento a Vincenzo Salvagnoli*,
1861-67. Pisa, Camposanto Monumentale.



fig. 9. Odoardo Fantacchiotti, *Musidora*, 1861. Israele, collezione privata.



fig. 10. Odoardo Fantacchiotti, *Eva tentata dal serpente*, 1858-61.
Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna.



Amore e Fedeltà, scultura in gesso di Odoardo Fantacchiotti. — Amore e Fedeltà, scultura in marmo di Odoardo Fantacchiotti. — Il Bacio di Jacometti.

AINATO DEL CARDINALE BORRONE

di GIARDANONI
già.
bbia letto an-
olla il bel-
zzo dei Pro-
di A. Man-
bile che di-
delle scene
gisterod'arte
con una squi-
timento che
r posseduta
di molla
lo parlare di
ve l'Innomi-
dosi a Fe-
co confessa
oprie colpe.



Amore e Fedeltà, statua in marmo di EDOARDO FANTACCHIOTTI.

quei terribili feudatari tan-
to frequenti nel secolo XVI
i quali, postisi al coperto
dietro le mura de' loro cas-
telli, s'eludevano il rigore
delle leggi impotenti a col-
pirli. Il Ripamonti così si
esprime parlando appunto
della persona che il Manzoni
ha con gagliardissime finte
rappresentata sotto la ve-
ste dell'innominato.

« Narro il caso di
uno, che non ultimo fra i
magnati della città, preferì
a questa la compagnia, e
colla gravezza dei misfatti
bravava e giudici e giudi-
zi, o leggi e magistrati.
Posto in sua dimora al
lomb della provincia Mi-
lanese, traeva una vita
sciolta e di sua testa, rac-
cettatore di fuorusciti, fuo-
rusciti alcun tempo egli
istesso, finchè tornato, avan-
zossi a tanto, che menan-
dosi a marito la sposa di
un principe straniero, la
rapì, se la tenne e la fece
con un nozze illecite. Era

fig. 11. Odoardo Fantacchiotti, *Amore e Fedeltà*, modello originale in gesso.Scandicci (Firenze) Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabbrielli e *Amore e Fedeltà*, riproduzione da “L’Esposizione Italiana del 1861 giornale illustrato”, n.44, 28 agosto 1862, p.345. La collocazione della redazione in marmo di questa scultura non è nota.



fig. 12. Odoardo Fantacchiotti, Decorazione per caminetto, modello originale in gesso. Scandicci (Firenze), Archivio Bottega Fantacchiotti-Gabrielli.



fig. 13. Fotografia Schemboche della principessa Margherita di Savoia.
Collezione privata.

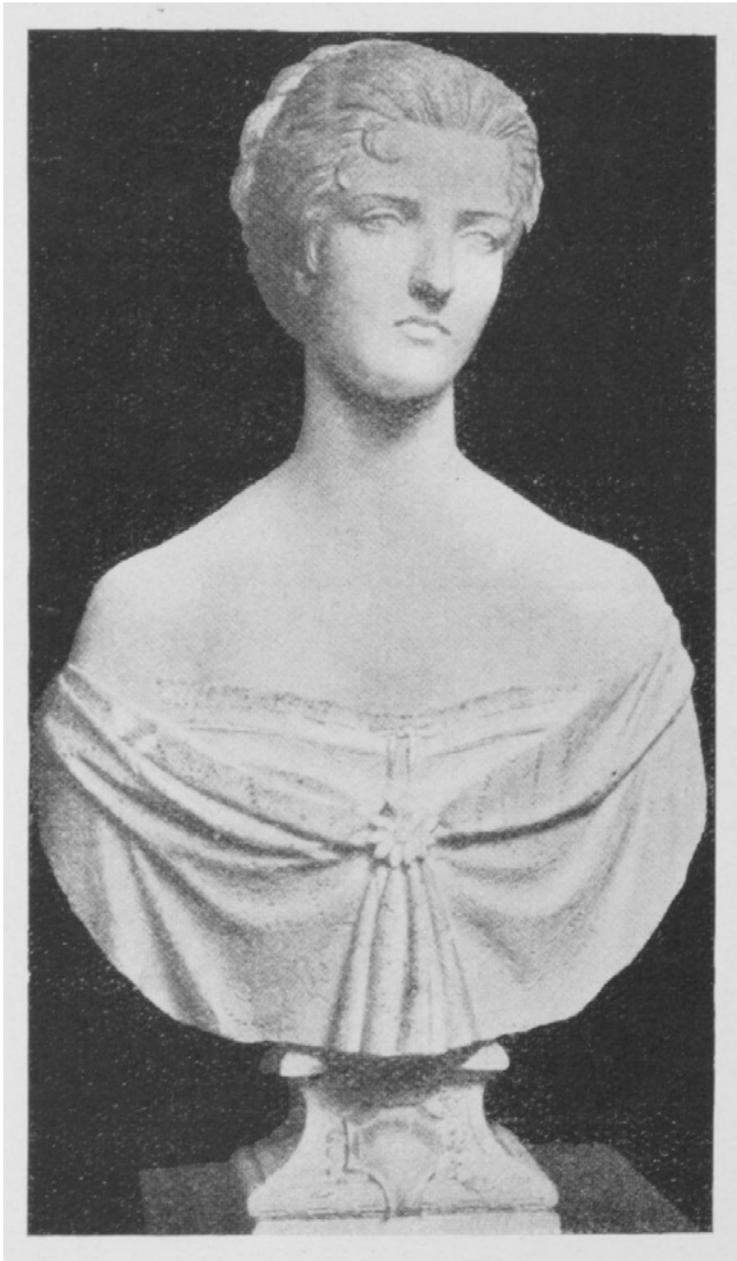


fig. 14. Odoardo Fantacchiotti, *Ritratto della principessa Margherita di Savoia*, 1868.
Già Roma, palazzo del Quirinale.



fig. 1. Annibale Gatti,
L'Italia prende posto in mezzo alle Nazioni guidata dal Genio di casa Savoia, 1861,
Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana.

MIRELLA BRANCA, ANNARITA CAPUTO

*Decorazioni d'interni a Firenze:
eredità dell'Accademia e sentimenti dell'epoca in Annibale Gatti*

*A Maurizio Bossi amico e innovatore degli studi
sulla Firenze dell'Ottocento*

“Abbiamo veduto la pittura storica manifestarsi in Italia specialmente dopo che l'arte religiosa ebbe perduto il suo esclusivo primato [...]. Il pittore storico deve essere vero [...] ma egli deve sapere essere artista, e togliendosi all'adorazione del reale che lo trascinerrebbe nel naturalismo anche più triviale, poggiare al culmine supremo dell'arte ove è lo splendore dell'ideale. L'ideale e il vero formano i due poli in cui l'artista si trova”. Questi erano gli umori riguardo alla pittura di storia in un commento all'Esposizione Nazionale Italiana del 1861¹.

Anche la decorazione murale in quegli anni, nell'affrontare la storia, la letteratura o il presente si intrecciava con queste problematiche nella Firenze che vedeva il riassetto urbano di Giuseppe Poggi, la conseguente edificazione di nuovi palazzi e l'aggiornamento di temi e tendenze artistiche nell'avvicinarsi generazionale dei palazzi nobiliari, spesso acquisiti da una nuova classe dirigente. In particolare a Firenze prendeva forza la necessità di scandire una frattura con il passato e insieme di sottolineare, in maniera non contraddittoria, una prosecuzione rispetto a una tradizione anche recente che aveva fatto ricorso a fatti dell'epoca o storie e mitologie antiche, utilizzando strumenti consolidati legati soprattutto nella fase iniziale a quanto proveniva dagli insegnamenti d'Accademia.

Annibale Gatti (Forlì, 1827-Firenze, 1909) ne è un esempio emblematico, autore, in questo contesto, di cicli pittorici tra i più significativi dei tre ultimi decenni dell'Ottocento. Si era formato negli anni Quaranta presso l'Accademia fiorentina² alla scuola del Bezzuoli (morto nel 1855, pochi

1 Vedi N. Giotti, *L'Esposizione Nazionale Italiana. Cicalata a proposito della pittura storica*, “Rivista Contemporanea”, Anno X, 1862, febbraio, pp. 183-213; pp. 191, 193.

2 Caterina Zappia, nella sua monografia su Gatti, richiama le tappe fondamentali del percorso formativo del pittore all'Accademia fiorentina, dalla partecipazione al

anni prima degli sconvolgimenti cittadini) nella cui pittura murale si era già manifestato un arricchimento sul piano cromatico con aperture alla tradizione cinque e seicentesca, in una prefigurazione di sviluppi successivi. Su tutto questo si sovrapponeva un clima culturale mutato anche per la più consistente presenza di artisti provenienti da altre regioni italiane, sia dalla tradizione quadraturistica emiliana sia dall'area dell'Italia settentrionale, per quanto, anche prima dell'Unità, l'istituzione dei pensionati delle accademie avesse portato a un'ampia circolazione di artisti e di idee.

Sono gli autori toscani tuttavia a cimentarsi intorno al 1860 con gli esempi alti offerti dai modelli decorativi delle residenze granducali o degli antichi palazzi privati, particolarmente con quelli di tradizione barocca o tardo barocca, in cicli pittorici ben conosciuti ma che qui si leggono nella chiave dell'incisività della formazione d'Accademia.

La nota coeva descrizione di Giampieri delle *Imprese di Cesare* (1834-36), dipinte da Bezzuoli per Leopoldo II nel soffitto e nel fregio del salotto di cantonata destinato alle udienze del granduca nel quartiere della Meridiana³ a Palazzo Pitti, offre una lettura secondo lo spirito dell'epoca del valore esemplare dato ai fatti storici ai fini celebrativi delle imprese dei governanti. Il richiamo alla storia antica di Roma si svolge in sequenze sceniche improntate a una semplicità e compostezza di fondo, verso la resa di una ricchezza dei sentimenti scaturita dalla consapevolezza degli antefatti, in una diversità di attitudini secondo un tono sempre sostenuto e solenne e in una resa, nell'immobilità dei volti, di una tensione interiore trattenuta.

Si intende come il buon pittore d'Accademia dovesse essere capace di accostarsi alla storia secondo precisi presupposti, *in primis* in base a un'ap-

concorso triennale nel 1843, al tirocinio presso il Servolini, alla frequentazione del corso superiore di disegno con il Gazzarrini, all'ammissione nel 1847 alla Scuola di Pittura, con il Bezzuoli, ai premi ottenuti nel 1848 e nel 1850, alla partecipazione all'esposizione dell'Accademia nel 1853, ottenendo poi per intervento del Bezzuoli uno degli studi messi a disposizione per gli allievi più meritevoli. Vedi C. Zappia, *Annibale Gatti, pittore di Firenze capitale*, introduzione di A. Marabottini, Cassa di Risparmio di San Miniato, Roma, De Luca, 1985, pp. 18-19.

3 *Le imprese di Cesare dipinte in undici quadri a buon fresco in una sala dell'I. e R. Palazzo Pitti dal Professore Giuseppe Bezzuoli ed illustrate dal di lui amico I. Giampieri*, Firenze, Ciardetti, 1836; per i cicli pittorici della Palazzina della Meridiana, vedi I. Ciseri, *La Palazzina della Meridiana: oltre due secoli di storia in Vivere a Pitti. Una reggia dai Medici ai Savoia*, a cura di S. Bertelli e R. Pasta, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 463-486. Il salotto decorato dal Bezzuoli diventerà sala d'armi al tempo di Vittorio Emanuele II.

profondita conoscenza dei fatti e delle loro motivazioni. Da qui scaturiva quella che la fonte coeva chiama “intelligenza del quadro”. Quando, nel 1861, Annibale Gatti dovrà affrontare per Vittorio Emanuele II un tema di storia, nell’ambito della decorazione delle stanze della Meridiana rimaste da dipingere, si troverà davanti a un’impresa per certi versi più complessa sotto l’aspetto iconografico, nel raffigurare *L’Italia che prende posto in mezzo alle Nazioni guidata dal Genio di Casa Savoia* (fig. 1).

La stanza dove il pittore realizzava questo affresco era la prima sala del trono dentro Palazzo Pitti, nell’ala della palazzina della Meridiana affacciata su Boboli, prescelta come propria residenza privata da Vittorio Emanuele II, arrivato a Firenze il 16 aprile 1860⁴. Gatti si era già distinto in committenze per privati ed era il naturale erede del suo maestro Bezzuoli, prima di lui pittore per eccellenza nella pittura murale. La storia coeva diventava il riferimento principe verso la formulazione di una nuova iconografia di forte valenza politica indicata al Gatti in quest’occasione dallo stesso sovrano nel momento della definizione dei valori della nuova nazione.

La figura dell’Italia avanza, presentata agli altri stati dal Genio sabaudo. Davanti alla turba delle nazioni e dei popoli, si esaltano la Francia alleata, evocata nella sua tradizione imperiale partendo da Carlo Magno e fino a Napoleone III, e l’Inghilterra, riconoscibile dal collare dell’Ordine della Giarrettiera e dall’arpa celtica, con il leone rampante sulla veste. Dietro, è il corrucciato Impero austro-ungarico avvolto nel mantello recante lo stemma araldico dell’aquila bicipite e lo scudo degli Asburgo⁵.

Il linguaggio è improntato a un racconto oratorio privo di enfasi, di forte capacità comunicativa. Nell’impostare la composizione, Gatti ha concepito un’immagine solenne e sostanzialmente statica, cui ha impresso movimento tramite raggruppamenti di figure distribuiti intorno alla scena principale: dal coro dei dolenti, la gente d’Italia oppressa per secoli

4 M. Branca, A. Caputo, *I quartieri privati del re e della “Bella Rosina” alla Meridiana di Palazzo Pitti e alla Petraia*, in *Le passioni del Re, Paesi, cavalli e altro a Firenze al tempo dei Savoia*, catalogo della mostra (Firenze, Villa Medicea della Petraia, 10 novembre 2011-10 febbraio 2012), a cura di M. Branca e A. Caputo, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, pp.85-86.

5 Richiami risorgimentali sono presenti nel fregio dorato lungo il perimetro della stanza, dove si alternano i nomi delle più importanti battaglie per l’Unità d’Italia e gli stemmi delle principali città italiane, dal Giglio di Firenze al Leone di San Marco e alla Lupa capitolina di Roma non ancora annessa, accompagnati dal motto sabaudo *Fert.*

e poco fiduciosa nella vittoria, ai paesi esotici sul lato opposto, con echi dall'orientalismo europeo. L'affresco, eseguito con largo uso di tempera per le difficoltà incontrate dall'artista nella realizzazione in tempi strettissimi, è caratterizzato da rapporti cromatici impostati su tinte tenui e da una luminosità affine a quella naturale, quasi a rendere un momento aurorale. I punti forti, secondo i dettami accademici, sono definiti in base a una cromia più intensa, tale da determinare vibrazioni ritmiche nella resa del gruppo delle popolazioni non europee.

I riferimenti alla pittura francese dell'Ottocento sono a nostro parere filtrati più che dal viaggio a Parigi del 1855 e dalla vista dei soffitti del Louvre ricordati da Caterina Zappia⁶, dalle esperienze pittoriche di Hayez e di Luigi Mussini più aperte al naturale e da quanto era accaduto a Firenze negli anni Quaranta dell'Ottocento col Bezzuoli stesso e con Bartolini all'Accademia fiorentina, frequentata in quegli anni dal giovane Gatti.

Questa pittura è in certo senso un punto di distacco e di nuovo avvio nella concezione dell'artista, autore anche di dipinti da cavalletto, quasi ancora timido nell'allontanarsi dagli schemi della tradizione, soprattutto in presenza di un soggetto di forte valenza politica, per di più dentro l'appartamento del re.

Questo tono è rafforzato alla Meridiana nella stanza successiva, la Sala d'aspetto dei ministri, dove Cesare Mussini dipingeva nel 1862 *L'Italia che incorona le arti e le attività produttive* (fig.2). L'Italia turrata, distribuisce corone d'alloro alle Arti e alle Scienze, stimolo al progresso delle attività industriali dipinte nei fregi. Il soggetto rende omaggio alla terra toscana bagnata dall'Arno, con richiami allo sviluppo tecnologico sin dal periodo lorenese rivolto al miglioramento dell'Agricoltura (qui rappresentata da una Cerere appoggiata al coltro perfezionato dall'architetto Cambrey Digny) e ai più ampi rapporti commerciali con i mercati esteri, anche oltre il Mediterraneo, tramite il porto di Livorno. Si celebrano dunque tradizione e modernità, arte, scienza ed economia, in continuità con gli intenti dell'Esposizione Universale di Firenze dell'anno prima. Rispetto all'affresco del Gatti nella sala precedente, la pittura di Mussini, in una differente cromia, riflesso delle sue importanti sperimentazioni sui pigmenti, ha maggiori riferimenti a composizioni allegoriche del primo Ottocento, in un recupero sotto l'aspetto formale di influssi ingresiani mutuati anche dalle esperienze del fratello Luigi. Doveva esserci, in questi pittori

6 Vedi C. Zappia, *Annibale Gatti* cit., pp. 40-42 e 116-119.

sostanzialmente di cultura accademica attivi in quel momento a Firenze, una difficoltà di ordine prima di tutto mentale, riflesso d'altronde degli interrogativi davanti a un paese da costruire, in un passaggio traumatico, con una corte ora improntata anche ad usi non toscani, in una giustezza di toni e di forme ancora da individuare⁷. E questo accadeva mentre c'era da precisare in Italia e a Firenze che ne diverrà capitale il valore spirituale della pagina storica risorgimentale che aveva portato all'Unità, in un'esigenza di documentazione visiva dei nuovi miti, nel solco di un passato glorioso della città.

Così, subito dietro il Parlamento posto nella sede di Palazzo Vecchio con i suoi antichi cicli pittorici celebrativi delle imprese medicee, in una sala del vicino *Hotel Parlamento* (1865-1870) oggi *Hotel Bernini* in via dei Leoni, utilizzata dai deputati della Camera, una o più mani anonime hanno raffigurato numerosi protagonisti della storia risorgimentale. L'insieme, con motivi a grottesche disposti intorno al tondo centrale dove sono putti che reggono un drappo verde e rosso, conferma la percezione di come l'approccio a nuove iconografie passasse anche, fuori dalla reggia, da impostazioni pittoriche più semplici⁸.

Altri aspetti in modo diverso celebrativi del nuovo Stato sono presenti in interventi alla Meridiana cronologicamente di poco precedenti rispetto a quelli nell'ala sul giardino, in stanze sul lato verso la città decorate in contemporanea da Gatti stesso, da Cesare Mussini, Antonio Puccinelli e Giorgio Berti, in una sequenza ispirata a storie e personaggi fiorentini, dettata nel marzo 1860 dal Governo provvisorio Toscano, secondo soggetti storici o letterari.

7 Lo documentano anche aspetti pittorici semplicemente decorativi come, sempre alla Meridiana, l'assetto sabauda del vestibolo, cerniera tra il quartiere privato del re e le stanze di rappresentanza ministeriale, in un curioso adattamento di modelli aulici alla storia contemporanea, verso la celebrazione della politica nazionale e della nuova dinastia. Nei monocromi, alcuni putti sono disposti in corteo, recanti da un lato il cappello piumato dei bersaglieri, archi, carabine e un fusto di cannone, dall'altro rami di quercia e alloro, convergendo entrambi verso la parete centrale con il monogramma del Re e gli stemmi sabaudi.

8 In una commistione con il senso ornativo tradizionale, i tratti di personaggi che avevano rivestito incarichi governativi nel Parlamento subalpino o di parlamentari dello Stato unitario, erano resi ricorrendo ai modelli dati da immagini a stampa o fotografie: tondi con i ritratti sono inseriti in lunette, avendo al di sotto una serie di ottagoni, numerosi dei quali rimasti vuoti per l'interruzione del programma decorativo con il trasferimento della capitale.

Gatti affronta il tema della vita di Michelangelo, ponendo al centro del soffitto *Il genio militare vittorioso* con lo stemma dei Savoia, raffigurando nelle due lunette *Monna Ghita che offre il figlio alla patria* e *Michelangelo che sovrintende ai lavori di fortificazione di Firenze*, tratti da *L'Assedio di Firenze* del Guerrazzi. Il pittore prosegue la tradizione romantica legata ai miti fiorentini nei contenuti e nella tipologia del quadro storico caro agli stranieri residenti a Firenze, come è il caso di Francis Joseph Sloane nella ricostruzione ottocentesca della villa di Careggi secondo il mito platonico e mediceo, celebrati nei dipinti di Antonio Puccinelli⁹. Nel definire l'episodio di Monna Ghita, setaiola di San Frediano, Gatti costruisce la scena tenendo fede al racconto del Guerrazzi, con una chiarezza narrativa intensificata emotivamente dal rapporto degli sguardi, per esprimere la tensione del momento. Così Michelangelo, che tiene nella sinistra la cartella con i disegni delle fortificazioni, guardando Monna Ghita "l'osservava in ogni suo moto nel girare dei muscoli, nello stringere delle ciglia".

Si percepiva nella visione dell'epoca, adombrata nel frammento della lettera di Giuseppe Mazzini che introduce l'edizione ginevrina del testo del Guerrazzi (1848), una difficoltà in più nell'affrontare la storia per il pittore rispetto allo scrittore: se nel racconto letterario l'atmosfera e i sentimenti opposti di una scena erano resi dalle parole, queste mancavano al pittore che li doveva rendere in colori, luce, sguardi, facendo convergere nella composizione l'armonia tra l'ambientazione, la storia e i personaggi principali, con una lettura visiva sintetica espressiva della grandezza morale dei protagonisti e delle loro azioni gloriose fondanti i valori nazionali.

Gatti, in questi episodi della Meridiana, meno invischiato nelle complesse questioni iconografiche che dovrà affrontare nella sala del trono, si pone nella scia della pittura del primo Ottocento, ma con una naturalezza già nuova nella resa delle figure, cui comincia a guardare con una minore preoccupazione su un piano formale¹⁰.

9 Vedi F. Petrucci, *I dipinti di Antonio Puccinelli nella sala grande al primo piano, in La villa medicea di Careggi e il suo giardino. Storia, rilievi e analisi per il restauro*, a cura di L. Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, 2006, pp. 53-55.

10 Ne risulta, anche grazie all'uso qui della luce naturale, una verosimiglianza della scena di gran lunga più efficace rispetto a quanto realizzava in contemporanea Puccinelli nella stanza adiacente, nel dipingere la *Vita di Francesco Ferrucci* dove si è di fronte a una pittura più di maniera, con un prevalere nelle scene di azione di un tono epico e nelle altre di un tono narrativo più analitico nella ricostruzione degli ambienti.

Contemporaneamente, alla data del 1860, alle soglie dell'Italia unitaria, alterne vicende economiche nelle famiglie aristocratiche, in una società toscana in corso di evoluzione sotto l'aspetto tecnologico e finanziario, determinavano una minore incisività di presenze dell'alta aristocrazia straniera come i Demidov e i Poniatowsky, per l'emergere di nuovi ricchi industriali e banchieri, come i Giuntini, i Fabbri, i Bastogi, i Fenzi, per molte delle cui residenze lavorò Annibale Gatti.

Lo sfarzo dei palazzi Demidov e Poniatowsky è riproposto per imitazione e in tono diversamente regale, nel Palazzo Favard, in genere indicato come villa per l'ampio giardino che lo circonda. Affacciato sull'Arno, nell'area di sviluppo della Firenze dell'epoca verso le Cascine, è il più rappresentativo e il primo fra quelli progettati ex novo dal Poggi, in base a un incarico assegnatogli nel 1857 da Fiorella Favard de l'Anglade. È molto probabile che la venuta a Firenze di Fiorella Favard e la conoscenza del Poggi siano da ricondurre ai Poniatowsky, particolarmente a Giuseppe, diplomatico con stretti legami con Parigi prima per il granduca poi per Napoleone III, ma anche compositore, tenore, librettista. Già nel 1855 la Favard aveva acquistato da Giuseppe Poniatowsky la sua villa di Rovezzano, ristrutturata per incarico del principe nei primi anni Quaranta dal giovane architetto Poggi, che vi interverrà nuovamente nel 1865¹¹.

La pittura murale di Annibale Gatti sulla volta di una sala al piano terreno della villa di Rovezzano, con la padrona di casa ritratta insieme ai suoi familiari in una scena all'aperto di musica e di danza, tutti in costume e con Firenze sullo sfondo, richiama il clima delle residenze Favard frequentate da celebri musicisti, come ricorda lo stesso pittore nella sua autobiografia. L'immagine evoca contemporaneamente, più in generale, un modo di Gatti di interpretare questa società, dove il persistere del mito di Firenze fa da sottofondo a figure in abiti rinascimentali rese in forme piene, quasi giorgionesche nel calore dei toni e nella consistenza serica delle vesti. Un soffitto dipinto in questi termini ci ricorda come un artista di formazione accademica fosse prima di tutto pittore di storia o di storie, avvezzo a

11 In proposito, vedi C. Bonavia, *Appunti sul collezionismo francese a Firenze. Il soggiorno di Fiorella Favard*, "Antologia Vieusseux", 1999, 14, maggio-agosto, pp. 25-38; per i Poniatowsky vedi anche G. Trotta, *Palazzo Poniatowsky Guadagni, l'architettura, l'arte, il verde in un quartiere di Firenze*, Firenze, Messaggerie Toscane, 1990; per la villa di Rovezzano, Id., *Gli interni di Villa Favard a Rovezzano. Architettura e décor nella Firenze post-unitaria*, "Bollettino degli Architetti", 1991, VIII, 44, maggio-giugno, pp. 6-16.

studiare il nudo, a elaborare lunghi studi preparatori, a disporre modelli, verso l'invenzione della scena da raffigurare. Da qui esiti diversi rispetto a quelli del semplice pittore di genere o del frescante, secondo differenti inclinazioni specialistiche ben evidenti nel confronto fra le stanze decorate da più pittori nel poggiano palazzo Favard di città.

Il tono sontuoso voluto dalla Favard poteva fare riferimento per la prima metà dell'Ottocento in ambito privato solo alla Villa di San Donato dei Demidov, della quale Fiorella si assicurò al momento della vendita degli arredi, nel 1880, alcune sculture fra cui la statua di *Maria Letizia Ramolino*, copia dal Canova¹². Opera che si confrontava nel vestibolo di ingresso con varie sculture di Pietro Magni (*Carità, Mansuetudine, Fedeltà e Istruzione*) seguite nel peristilio dalla statuetta con la *Leggitrice*, al centro di una giardiniera, sempre del Magni, esposta e premiata all'Esposizione fiorentina del 1861 e a quella di Londra (1862) e con opere moderne o in stile rinascimentale di Giovanni Bastianini¹³. Le immagini d'epoca, dal catalogo della vendita all'asta del 1893 dei beni appartenuti alla Favard, restituiscono un mondo di passioni culturali in un'ottica che esaltava la cultura, la storia, la letteratura italiana, ma con dietro anche i miti della Francia ottocentesca e del suo splendore, da Napoleone I a Napoleone III.

Il tono da piccola reggia è evidente anche nel salone da ballo a stucchi bianchi e riquadrature dorate a intaglio, evocativo di ambienti granducali della Firenze leopoldina, come la sala Bianca di Pitti, il salone da ballo del Poggio Imperiale e la sala della Niobe agli Uffizi. Qui un fasto nuovo derivato dal gusto francese era esaltato dal tappeto d'Aubusson, appositamente eseguito per la sala, e dal grande lampadario in legno scolpito dal Morini, con le luci in origine moltiplicate da quattro grandi specchi alle pareti, oggi in parte sostituiti da vetri.

Per la decorazione degli ambienti della villa, lavorarono in contemporanea, Annibale Gatti, Cesare Mussini, Olimpio Bandinelli¹⁴, affiancati

12 La statua di *Maria Letizia Ramolino* passò poi nella collezione Landau Finaly ed è conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Le altre opere già dei Demidov erano una statuetta in bronzo con *Napoleone a cavallo* scolpita dal Conte Alfred Guillaume Gabriel D'Orsay e un busto in marmo raffigurante l'uomo politico *Emmanuel Arago* eseguito da David d'Angers (1839).

13 *Catalogue des Objets d'Art et d'Ameublement de la Ville Favard à Florence*, Rome, Imprimerie de l'Unione Cooperativa editrice, 1893.

14 Olimpio Bandinelli, di cui sono note poche notizie, è menzionato in una *Guida di Firenze* del 1873 nella categoria dei Pittori, come 'frescante', Gatti è invece citato tra i

dall'ornatista Orazio Pucci e dal noto stuccatore Bernardo Ramelli con i nipoti, tutti spesso collegati all'attività del Poggi e che ritroveremo anche nella villa di Rovezzano. Emerge un panorama in piena sintonia per la decorazione degli interni con quanto evidenziato da Gabriele Morolli per la progettazione del Poggi al tempo della Firenze postunitaria nell'evidente ricerca di un respiro nazionale che tiene conto della tradizione non solo toscana¹⁵.

Sembra precisarsi negli interni di Palazzo Favard una modalità operativa diversa di Gatti e Mussini da un lato, di Bandinelli dall'altro. Va ricordato che a questa data, i riferimenti formativi erano fino a un certo punto istituzionalizzati e spesso l'avvio era unicamente nell'apprendistato pratico presso i maestri di riferimento.

Bandinelli nella decorazione mitologica della volta del 'Grand Salon vert et or', con i *Quattro elementi e le principali divinità dell'Olimpo*, firmata e datata 1860, ragiona su un piano compositivo e iconografico da buon frescante guardando, tra i grandi esempi precedenti, all'affresco del Gabbiani con *Il Tempo esalta la Scienza e calpesta l'Ignoranza*, del 1693 nella Sala della Meridiana a Pitti, a conferma di come i modelli di riferimento fossero in particolare i cicli pittorici delle residenze granducali (fig. 3). Il pittore ne tiene conto nell'assetto compositivo generale, citando in particolare la soluzione d'angolo con i vascelli dipinta dal Gabbiani.

Nell'altra sala decorata da Bandinelli, la 'Galerie o Salle de Jeux', in cui le pitture si inseriscono nell'apparato ornativo di Pucci, i soggetti affrontano il tema conduttore nelle decorazioni del Palazzo, quello dell'Amore, reso in aspetti più aggraziati e seduttivi, specie nella scena di *Venere e Adone*¹⁶. Vi persistono riferimenti aulici, a differenza di quanto accade nei soggetti mitologici del Gatti, come nel *Bacco e Arianna* della villa di Rovezzano.

Mussini a sua volta, nel *Trionfo d'Amore* sul soffitto del 'Salon bleu de ciel' (figg. 4,5), evoca riferimenti diversi, in un'accentuazione degli aspetti

professori dell'Accademia di Belle Arti di Firenze dal 1868. *Guida scientifica, artistica e commerciale della città di Firenze* edita dalla tipografia Galletti, Firenze, 1873, p.131.

15 G. Morolli, *Il classicismo nazionale*, in *Giuseppe Poggi e Firenze, Disegni di architetture e città*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi, sala delle Regie Poste, dicembre 1989-gennaio 1990), a cura di R. Manetti e G. Morolli, Firenze, Alinea 1989, p. 76.

16 Nei riquadri sono raffigurati: *Giove e Ganimede, Diana ed Endimione, Mercurio e Pan, Venere e Adone*; ai lati di ogni scena, sono due spicchi triangolari con trofei di armi e oggetti allusivi alle quattro divinità.

dinamici della composizione, nel carro trainato da figure allegoriche, particolarmente nella *Verità* che si guarda nello specchio e nell'*Invidia* che si scaglia con i suoi serpenti contro la donna, il cui corpo nudo risalta sul manto rosso che parzialmente la copre. Soprattutto questa figura rimanda agli esempi del precedente clima purista, aperto al naturale. Qui è a nostro parere una modalità formativa diversa rispetto a Bandinelli, nel richiamo anche ad esperienze della pittura da cavalletto, con riflessioni indirizzate verso soluzioni più innovative.

Nel Palazzo Favard, probabilmente anche per la presenza di una committente francese, Gatti è aperto alla cultura europea, del resto secondo il clima proprio del momento. Nel raffigurare in un altro ambiente, la favola di *Amore e Psiche*, nella scena del *Rapimento di Psiche*, mostra di aver guardato a esempi della pittura francese del primo Ottocento. La tela di Prud'hon con *Il rapimento di Psiche* (Parigi, Museo del Louvre, 1808), conosciuta probabilmente per la grande diffusione delle riproduzioni a stampa, porta il pittore a un'apertura in chiave moderna e a una resa con più viva emozione della vicenda mitologica (figg. 6,7).

Ma le innovazioni più interessanti in relazione agli intrecci tra la cultura letteraria e quella storico artistica così centrale per l'Ottocento si hanno con la decorazione del Gatti per la 'Grande Salle à manger in vert et or', dedicata alla *Gerusalemme liberata* del Tasso con raffigurazioni di scene della vita del poeta in quattro sovrapposte e la sua apoteosi nella volta (figg. 8-10). Il tema, già vivace nella cultura fiorentina sin dal Seicento, era stato più che mai popolare nella cultura romantica europea, soprattutto francese, con suggestioni per i poeti, da Goethe a Byron, Chateaubriand, Lamartine, e poi Prati e Aleardi, ma anche per diversi pittori. Nelle vicende biografiche erano stati, e rimanevano, elementi di fascino l'inquietudine del poeta, genio non compreso, la particolare condizione psicologica, la leggenda dell'amore segreto o inespresso con Eleonora d'Este, in una vita ricca di accadimenti legati in parte alla tragica emotività del poeta¹⁷.

Nonostante le proporzioni non grandissime della stanza, la monumentalità data alle due scene della *Gerusalemme liberata* dipinte sulle pareti, con l'accentuazione dei primi piani, sottolinea l'intento celebrativo del

17 Per questi aspetti cfr. *Torquato Tasso tra letteratura, musica teatro e arti figurative*, catalogo della mostra (Ferrara, Castello estense, Casa Romei, 6 settembre-15 novembre 1985), a cura di A. Buzzoni, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1985; A. Zaccaria, *Torquato Tasso nella pittura, un mito romantico*, "Art e Dossier", 2000, 159, pp. 20-25.

ciclo. In *Armida al banchetto dei duci arabi*, nell'evidente richiamo alle *Nozze di Cana* del Veronese (1563, Museo del Louvre), si creava un gioco di rimandi spettacolari, nel vissuto della sala, tra il banchetto reale e quello letterario, in una sottintesa analogia da parte del pittore con quanto era accaduto nella pittura cinquecentesca nella resa di un fatto biblico in presenza dell'aristocrazia veneziana dell'epoca (figg. 11,12).

Nella scena di *Rinaldo e Armida* (fig.13). prevale invece il tono pittorresco derivato dalla cultura *troubadour*, proprio del primo Ottocento, particolarmente in Francia. Lo stesso gusto tradotto secondo una maniera decorativa appariva in contemporanea nelle tende con *La disfida di Bartolotta e Francesco Ferrucci a Gavinana* (fig.14), realizzate da Nicola Sanesi, anch'egli formatosi all'Accademia di Belle arti fiorentina e impegnato in senso patriottico, destinate alla sala dipinta da Gatti alla Meridiana con scene della vita di Michelangelo¹⁸.

Di particolare interesse sono le scene della vita del Tasso, che hanno alle spalle il modello pittorico per eccellenza, creato in Francia tra il 1812 e il 1822 negli studi per la serie di quattro scene concepita da Jean-Louis Ducis (fig.15)¹⁹. Ricordiamo che quasi in contemporanea con le pitture di Gatti anche Antonio Marini (1788-1861) progettava le *Storie del Tasso* alla Meridiana, ultima sua opera, in composizioni ancora legate alla ricostruzione storica di ambienti e costumi, in base a modelli della tradizione italiana dal tardo Cinquecento in poi, in una storia più rappresentata che sentita²⁰.

Il confronto invece tra la scena del Gatti, *Tasso che legge i suoi versi a Eleonora d'Este*, con un dipinto dello stesso soggetto di Cesare Mussini dell'inizio degli anni Trenta (figg. 16,17), mostra la trasformazione di questo genere storico letterario, dall'approccio del primo romanticismo storico alla resa palpitante improntata all'oratoria teatrale nel Gatti, ancora memore della declamazione alfieriana, particolarmente sentita nella cul-

18 C. Chiarelli in *Firenze capitale 1865-2015. I doni e le collezioni del Re*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, 19 novembre 2015-3 aprile 2016), a cura di S. Condemi, Livorno, Sillabe, 2015, pp. 238-239. Sanesi nel 1863 realizzerà dei *Tableaux vivants* con soggetti storici nel salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio.

19 Scheda in *Torquato Tasso* cit., pp. 389-391.

20 Il lavoro di Marini, terminato dall'allievo Pietro Pezzati, fu scelto probabilmente per l'amicizia del pittore con Cesare Guasti, autore nel 1858 della ristampa con proprie annotazioni della *Vita del Tasso* di Pier Antonio Serassi.

tura del momento. Diversamente lo stesso pittore, ne *Il primo incontro di Francesco I e Bianca Cappello* nel soffitto di Palazzo Sacrati Strozzi, firmato e datato 1864²¹, valorizza i sentimenti dei personaggi nell'esaltazione dei gesti, mostrando l'evoluzione della pittura di storia nell'inoltrarsi sempre di più nell'Ottocento²².

A commento dell'immagine dipinta dal Gatti a palazzo Favard, richiamiamo le parole di Felice Daneo sull'opera di Francesco Dall'Ongaro, dove si rileva l'importanza nella tragedia storica della sobrietà del dialogo rapido, conciso, dell'accento vibrato e alto del verso²³.

Nella sovrapporta con *Tasso rinchiuso all'Ospedale di Sant'Anna*, Gatti interpreta secondo modi fra teatro e scena di genere un tema tipico della iconografia tassesca dell'Ottocento, che aveva trovato un'altissima interpretazione in Delacroix dietro l'esigenza profonda della cultura romantica francese di riflessione sul culto del genio nell'intreccio con lo studio della follia (figg. 18,19).

Un pittore italiano della stessa generazione del Gatti, il ferrarese Gaetano Turchi aveva realizzato come allievo dell'Accademia fiorentina il suo primo dipinto di invenzione con lo stesso soggetto (fig. 20)²⁴.

La *Gloria del Tasso* accolto nel Pantheon dei poeti è dipinta nel soffitto della stanza di Palazzo Favard, con le figure distribuite per raggruppamenti, come avveniva nell'affresco della sala del Trono alla Meridiana più o meno coevo. Il confronto con il soffitto di Palazzo Wilson Gattai in piazza d'Azeglio, eseguito circa dodici anni dopo, nel 1872, fa intendere il percorso del pittore verso un distacco dagli accademismi. È il *Trionfo dei vinti d'Amore*²⁵ (fig. 21), dove cardine della raffigurazione di amanti resi celebri

21 C. Morandi, *Le decorazioni pittoriche dal XVIII al XX secolo. Due secoli di committenti: dai Guadagni agli Strozzi Sacrati*, in *Palazzo Strozzi Sacrati. Storia, protagonisti e restauri*, a cura di G. Cruciani Fabozzi, Firenze, Regione Toscana, Giunti, 2009, pp. 103-145.

22 Carlo Riccardi Strozzi, committente della decorazione, era appassionato studioso della vita di Bianca Cappello, secondo un più generale interesse per questo soggetto fiorentino presente in vari drammi teatrali, uno dei quali scritto nel 1860 da Francesco Dall'Ongaro.

23 F. Daneo, *Bianca Cappello. Dramma in versi in cinque atti di F. Dall'Ongaro* pubblicato nel 1858 e rappresentato in Torino nel novembre 1860. "Rivista Contemporanea", 1861, IX, gennaio, pp. 127-138.

24 H. Honour, *Romanticism*, London, Allen Lane, 1981, pp. 266-267.

25 Gatti aveva già raffigurato un *Trionfo d'Amore* nel salone da ballo del Teatro Verdi di Pisa nel 1867.

dai poeti è ancora il Tasso, la veste nera in risalto contro un cielo nel quale si muovono ombre vaganti, quasi in un Paradiso dantesco. Tasso è isolato e meditabondo, lui che era morto lo stesso giorno in cui avrebbe dovuto essere incoronato in Campidoglio.

È del resto il poeta percepito come moderno, posto in prossimità del Petrarca, a un Canto del quale è ispirata tutta la composizione. Secondo l'evocazione del Trionfo petrarchesco, si snoda un viaggio articolato: da antiche figure infiammate d'amore come Saffo, Semiramide, Cesare con Cleopatra, ad amanti e cantori d'amore medievali come Abelardo con Eloisa o Cino da Pistoia, tutti ricordati nel Trionfo petrarchesco, ma che rivivono qui in un andare oltre i modelli dati dalle iconografie dei personaggi, richiamati piuttosto come forme della bellezza della poesia. Il risalto dato alle figure di Raffaello e della Fornarina, con alle spalle Dante – il cui bozzetto conservato fa intendere come i primi studi fossero più descrittivi, nel prevalere qui invece della resa del legame dei due amanti per allusioni nel movimento dei corpi e nel gioco degli sguardi – ci ricorda che il pittore sta esprimendo il sogno di Frederik Wilson, un inglese innamorato dell'Italia²⁶, esattamente suo coetaneo, che si sentiva mezzo artista e lo tormentava con l'incalzare di visite e suggerimenti.

Per certi versi questo affresco si pone in continuità con pitture murali fiorentine degli anni Quaranta, come il ciclo con la celebrazione dei personaggi italiani delle Lettere e delle Arti commissionato dalla cantante Carolina Ungher Sabatier nel suo palazzo di via dei Renai, affidato nel 1841 a pensionnaires di Villa Medici²⁷; ma anche con il clima vissuto da George Frederick Watts nella forza immaginativa suscitata in lui dalla *Vita di Lorenzo* di Roscoe, mentre lavorava per Lord Holland alla pittura murale del cortile della villa di Careggi, tra il 1844 e il 1845.

Pochi gesti oratori contribuiscono misuratamente al tono generale della pittura di Palazzo Wilson, in un'interpretazione assimilabile a quanto Francesco Dall'Ongaro commentava a proposito dell'arte italiana all'*Esposizio-*

26 Frederik Wilson (1828-1908), proveniente da Hull nella contea di York in Inghilterra, importunava il Gatti con consigli, correzioni e perplessità. Invitato dal pittore a interrompere le sue frequenti visite, Wilson rimase poi entusiasta del lavoro. Cfr. scheda di Palazzo Wilson Gattai in U. Tramonti, *Architetture per l'Italia unita*, in F. Carrara, V. Orgera, U. Tramonti, *Firenze. Piazza D'Azeglio alla Mattonaia*, Firenze, Alinea, 2003, pp. 127-236, in particolare pp. 183-189.

27 S. Bietoletti, *Artisti francesi per un salotto fiorentino*, "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 2011, pp. 170-177.

ne universale di Parigi del 1867, nel richiedere alla pittura che comunicasse allo spettatore la sua idea compositiva con la luce e le ombre, elementi quasi ‘incorporei’, così come il poeta attraverso la parola²⁸.

Il palazzo Wilson fa bene intendere l’evoluzione della pittura del Gatti, ma anche il mutato clima storico nel passaggio dalla fase preunitaria, espressa in palazzo Favard secondo modi ancora ben vivi per quanto in evoluzione dagli anni Sessanta agli anni Settanta. Il contesto è quello della crisi cittadina, ma anche di un affidamento sempre maggiore della diffusione degli ideali unitari al mondo del melodramma.

Sono aspetti ben rispecchiati nelle scene dipinte da Gatti intorno al 1870 sul soffitto del piccolo salotto di Palazzo Morrocchi²⁹ al piano nobile dell’edificio nel quale al terreno era il Caffè Michelangelo. Sedici dipinti su tavola, inseriti in grandi lacunari disposti secondo un punto di vista centrale, raffigurano scene dai più popolari melodrammi ottocenteschi riferibili ai cartelloni dei teatri fiorentini (Pergola, Pagliano, Teatro nuovo, Principe Umberto) a partire dal 1865, molti concentrati nelle stagioni del 1868 e 1869. L’identificazione di alcune scene resta dubbia, nonostante lo studio di Caterina Zappia e quello recente di Daniele Galleni³⁰.

28 F. Dall’Ongaro, *L’arte italiana a Parigi nell’Esposizione Universale del 1867*, Firenze, tipografia Palizzi, 1869, p. 18.

29 Costantino Morrocchi, che aveva sposato Giuditta Benini, già ritratta dal Puccinelli, era una figura di abile speculatore finanziario e consigliere comunale, creato conte dai Savoia. Il palazzo è oggi *Hotel dei Macchiaioli*.

30 C. Zappia, cit., 1985, pp. 63-66 e 139-142. D. Galleni *Pittura e melodramma. Annibale Gatti in Palazzo Morrocchi*, Scuola Normale Superiore, Classe di Scienze Umane, Pisa, Diploma di licenza, A.A. 2014-2015, pp. 19-47. Si ringrazia Carlo Sisi per quest’ultima segnalazione. Per l’interpretazione dei soggetti dipinti, spesso non ancora risolutiva, riportiamo le identificazioni di Daniele Galleni: *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), *Il Barbiere di Siviglia* (Rossini), *Faust* di Gounod (per Zappia, *Otello* di Verdi), *L’Africana* (Meyerbeer), *Don Giovanni* di Mozart (per Zappia, *Trovatore* di Verdi), *Rosmonda d’Inghilterra* di Donizetti (non identificata da Zappia), *I Puritani* di Bellini (per Zappia *Fra’ Diavolo* di Auber), *La muta di Portici* di Auber, *Un ballo in maschera* di Verdi (per Zappia *Don Carlo* di Verdi), *Marta* di von Flotow (già *Guglielmo Tell* di Rossini), *Viscardello* di Verdi (già *Rigoletto* di Verdi); infine la scena della *Fanciulla e graduato in un cimitero* resta non identificata. Il soffitto è completato con le allegorie della *Musica*, *Danza*, *Poesia* e *Pittura*. Nei sovrapporta della sala sono raffigurate quattro eroine femminili: *Saffo*, *Medea*, *Lucrezia Borgia*, *Semiramide*. I riferimenti sono alla *Saffo* di Giovanni Pacini, alla *Medea* di Giovanni Pacini, ma interpretabile per Daniele Galleni come *Norma* di Bellini, alla *Lucrezia Borgia* di Donizetti e alla *Semiramide* di Rossini.

Alcuni soggetti identificati con certezza richiamano opere di valenza storica nazionale, come il *Rigoletto* censurato e dato nella versione di *Viscardello*, *La muta di Portici*, legata alla figura di Masaniello, melodramma la cui aria *l'Amour sacré de la patrie* venne accolta come una nuova marsigliese. Nelle scene, Gatti sembra preoccupato soprattutto di illustrare con chiarezza le ambientazioni legate ai suggerimenti del libretto, secondo le formule della più popolare scena di genere. È questo il caso della casa di Masaniello ne *La muta di Portici* e del carcere ne *L'Africana*, dove si scelgono momenti significativi dell'opera legati ad arie famose. Altre ambientazioni (*Lucia di Lammermoor*, *Don Giovanni*, *Faust*) sono evocative delle attese e delle trepidazioni amorose particolarmente vicine al pubblico, con probabili riferimenti sia ad allestimenti di melodrammi, sia alla diffusione di certi temi attraverso la letteratura popolare e il romanzo storico.

Per l'immagine della donna pensosa affacciata alla finestra di un palazzo medievale (fig. 22), ancora non identificata con certezza, abbiamo individuato alcuni modelli legati alla circolazione di incisioni da scene d'opera come la litografia della *Rosmunda* di Donizetti (fig. 23) interpretata a Firenze nel 1834 dalla soprano Fanny Tacchinardi Persiani, a conferma dell'ipotesi avanzata da Galleni³¹. Un altro riferimento per la stessa scena è sicuramente il quadro di poco precedente il soffitto Morrocchi raffigurante *Pia de' Tolomei* di Stefano Ussi (1855-1860), nell'ambito di una cultura viva di intreccio di vari ambiti (fig. 24). Selvatico aveva suggerito agli autori di quadri storici di riflettere sui gesti e sulle espressioni del volto tipici della rappresentazione teatrale, ai fini della resa del punto drammatico, evitando tuttavia il rischio delle esagerazioni e infondendo alla scena e ai personaggi quanto conforme e utile alla rappresentazione³².

31 Sembra confermarsi l'identificazione iconografica del soggetto del Gatti con quello proposto da Galleni nella *Rosmunda d'Inghilterra* di Donizetti. Per l'incisione della *Rosmunda* pubblicata nella "Galleria teatrale d'Italia" (1834), cfr. *Lo spettacolo meraviglioso. Il Teatro della Pergola: l'opera a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Archivio di Stato, 6 ottobre-30 dicembre 2000), a cura di M. De Angelis, E. Garbero Zorzi, L. Maccabruni, P. Marchi, L. Zangheri, Firenze, Polistampa, 2000, p. 208, scheda 4.4.5.b. Per il dipinto di Ussi, vedi *La Tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta Voltoni del Guazzatoio, 5 maggio-29 luglio 2001), a cura di G. Godi e C. Sisi, Milano, Mazzotta, 2001, pp.94-95. Il catalogo è una tappa fondamentale nello studio del rapporto tra pittura e teatro, particolarmente nel saggio di C. Sisi, *Passioni dipinte* cit., pp. 73-84.

32 Per questo motivo Selvatico suggeriva lo studio, dopo l'anatomia del corpo, della

Soprattutto nell'immagine non identificata raffigurante un ufficiale alle spalle di una fanciulla che legge una lettera nei pressi di un cimitero (fig. 25), Gatti raggiunge esiti di grande efficacia sia sotto l'aspetto cromatico che nella comunicazione di sentimenti contenuti ma espressivi, come in un romanzo popolare dell'epoca e nelle arie di un melodramma, in un orientamento più verso il verosimile che il vero, dove la passione diventa forma letteraria. Immagini come questa evidenziano l'esito di una formazione accademica dove per tante strade – a partire dallo studio del nudo, dall'approfondimento della resa degli aspetti emotivi, fino alla composizione – si poteva arrivare al superamento delle convenzioni. Riportiamo una citazione da Francesco Dall'Ongaro, quasi una percezione in presa diretta del senso che aveva il melodramma per i contemporanei: "L'attore in una sola sera si attinge in cento statue, dipinge cento diverse passioni, manda dall'anima concitata tutte le arcane armonie dell'affetto"³³. Lo stesso scrittore riconosce alla pittura altrettanta capacità della letteratura di rendere i diversi generi di azioni teatrali – dal dramma, alla commedia, all'epica, sfiorando la scena di genere – nel ricostruire un dato ambiente sociale: "Ove la buona causa trionfi, lo spettatore batterà le mani all'eroe, ove questo soccomberà sopraffatto da ostacoli insuperabili, o da un sinistro destino, lo spettatore sarà contristato come alla vista di un'ingiustizia, di una iniquità incomputabile, ma rivoltandosi contro il trionfo passeggero del male, invocherà nel suo cuore e spesso colle sue grida una giustizia futura che venga a reprimere la baldanza de' tristi, e a vendicare il conculcato diritto della virtù"³⁴.

La presenza di numerosi autori francesi per le opere richiamate nei riquadri³⁵ rispecchia l'attenzione di quel momento, espressa anch'essa negli

fisiologia pittorica, allargando l'attenzione all'esame dei temperamenti, leggibili nei movimenti del corpo e nelle espressioni del volto, perché il pittore non fosse condizionato dagli stereotipi provenienti dal romanzo storico o dal teatro, o dall'opera lirica. P.E. Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno in Italia*, Padova, Tip. del Seminario, 1842, pp. 371-373.

33 Cfr. F. Dall'Ongaro, *Gustavo Modena*, "Rivista Contemporanea", 1861, agosto, pp. 285-299.

34 F. Dall'Ongaro, *Teatro contemporaneo nella poesia drammatica e dei suoi caratteri costanti e variabili*, "Rivista contemporanea", 1861, IX, marzo, pp. 413-427: pp. 419, 422.

35 Vi figurano diversi autori: da Mozart, G. Pacini, Auber, Gounod, Donizetti, von Flotow, Meyerbeer, Bellini, Rossini, a Verdi, con libretti ispirati ai soggetti letterari di Shakespeare, Schiller, Auber, Scribe.

scritti di Dall'Ongaro, al confronto delle situazioni del teatro drammatico in Francia e in Italia e all'importanza data all'opera di Scribe. L'autore trasmette con efficacia il senso del ruolo educativo assegnato in quegli anni al melodramma nella costruzione dell'identità nazionale, in un clima di forte tensione morale; nell'auspicare che, unificata l'Italia, si andasse formando un centro comune sotto l'aspetto teatrale: "fammi di Firenze o di Roma il Wasington (sic) dell'Italia e io ti concedo di far contribuire tutta la penisola all'erezione di un teatro modello"³⁶.

Proprio in quegli anni si affidavano a Dall'Ongaro³⁷ lezioni di letteratura drammatica all'Accademia di Belle Arti di Firenze, affiancate a quelle di Aleardo Aleardi di Estetica applicata alla Storia dell'arte³⁸, mantenendo quelle di Storia e Mitologia.

La sua venuta nel 1859 a Firenze, dopo un esilio decennale all'estero, rispecchiava l'attrattiva della città per una generazione di artisti e letterati animati da passioni risorgimentali, che qui trovavano un clima culturale propizio, con alle spalle la grande tradizione toscana anche sotto l'aspetto pedagogico, per la costruzione di nuovi valori³⁹. Sono anni di acceso di-

36 F. Dall'Ongaro, *Cenni sul teatro drammatico contemporaneo*, "Rivista contemporanea", 1860, VIII, febbraio, pp. 250-257; *Del teatro contemporaneo italiano e francese contemporaneo*, *ivi*, luglio, pp. 74-92: p. 91. Dall'Ongaro auspicava anche il ritorno in onore della pittura ad affresco, mezzo potente di educazione, da privilegiare per luoghi pubblici nel perpetuare memoria degli uomini benemeriti dell'umanità. *Filosofia dell'arte*, in *Scritti d'arte di Francesco Dall'Ongaro*, Milano-Napoli, Hoepli, 1873, pp. 69-70.

37 Il decreto del 15 marzo 1860 istituisce la Scuola di declamazione. La prima lezione tenuta il 25 febbraio 1864 da Dall'Ongaro verteva *Sui rapporti intimi del Teatro con le Belle Arti*. AABAFi, f. 54 (1865), ins. 37, Scuola di Declamazione del prof. Dall'Ongaro per l'anno 1863 e 1864-65. Un'eco dei suoi interventi compariva nella pubblicistica dell'epoca, cfr. M. Brunetta, *Francesco Dall'Ongaro. Un giornalista rivoluzionario del Risorgimento*, Università Ca' Foscari Venezia, Tesi di Dottorato di ricerca in Scienze umanistiche (Indirizzo Italianistica) Scuola di Dottorato in Italianistica e filologia classico-medievale, a.a. 2010-2011, pp. 311-312. De Gubernatis ricorda tuttavia come Dall'Ongaro fosse ostacolato di fatto nella didattica dalla stessa Direzione dell'Accademia, tanto che le sue lezioni erano pochissimo frequentate. In proposito cfr. A. De Gubernatis, *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto ricordi e spogli*, Firenze, Tip. Editrice dell'associazione, 1875, p. 104.

38 Il corso di Aleardi iniziò il 7 aprile 1864. AABAFi, f. 53 (1864), c. 44; "Gazzetta di Firenze", n. 79, 1 aprile 1864.

39 A Firenze, Dall'Ongaro ritrovava Adelaide Ristori, da lui ammiratissima e seguita nell'attività drammaturgica internazionale. L'attrice aveva appena fatto edificare

battuto sul rinnovamento nazionale della didattica artistica, in un'identificazione sempre maggiore dell'insegnamento accademico come alta formazione per il disegno di Figura e per l'Ornato monumentale, nell'esigenza, dietro il clima delle esposizioni internazionali, di una diversa formazione per i maestri delle arti applicate, includendovi per questi ultimi un legame più forte con la cultura tecnologica. Da qui, da un lato, la prevalenza all'interno dell'Accademia di Belle Arti fiorentina degli iscritti per la scuola di disegno di Figura con una diminuzione di quelli della scuola Ornato, dall'altro l'apertura a Firenze il 4 gennaio 1869 della Scuola d'Intaglio, dietro il sostegno di tutta la città, per l'impulso prima di tutto dei più noti intagliatori fiorentini del legno.

Si accentuava, sotto l'aspetto formale, l'intreccio tra aspetti diversi delle arti applicate, particolarmente nella circolazione di modelli di ornato, in un circuito comune che andava dalle pareti dipinte, alle cornici scolpite, agli arredi, alla grafica. Lo rende bene il confronto tra la cornice dipinta a monocromo in Palazzo Sacratì Strozzi intorno alla scena de *L'ultimo bacio di Giulietta e Romeo*, evocativa di uno stucco modellato, e una cornice dell'epoca di Paolo Fanfani per un ritratto del conte de Larderel (1859)⁴⁰, ambedue riferite ai modi cinquecenteschi, i più diffusi nell'area dell'intaglio. In questo contesto, proseguiva l'attenzione ai grandi stili del passato, espressa anche nell'esecuzione di copie in opere murali, fenomeno al quale non si è sottratto nemmeno il Gatti, nel rispondere a una richiesta di Friedrich Stibbert del 1868 realizzando una tempera con l'*Aurora* di Guido

ad opera dell'architetto Guglielmo Galanti sul lungarno Vespucci, nei pressi della residenza Favard, il proprio palazzo, la cui facciata reca bassorilievi esaltanti la sua attività teatrale. Probabilmente su suggerimento di Dall' Ongaro fu introdotto per la decorazione degli interni il pittore laziale Eugenio Agneni, anch'egli tornato dall'esilio, mazziniano e garibaldino. Gli affreschi di Agneni (Sutri 1816- Frascati 1879) sono stati realizzati tra il 1862 e il 1864. L'artista, già noto a Roma, era rientrato in Italia dopo un esilio negli anni Cinquanta a Parigi e a Londra. Visse a Firenze dal 1860 ed essendo vicino a Mazzini e Garibaldi fu presidente del Centro dell'emigrazione romana e fu promotore della spedizione di Mentana nel 1867. Al piano nobile di Palazzo Ristori, non risulta traccia di questa sua decorazione, non essendogli ascrivibili le pitture murali coeve di gusto quadraturista. Nel porticato d'ingresso del palazzo, sono tuttora presenti due sculture raffiguranti la *Storia* e la *Meditazione*.

40 C. Morandi, *Le decorazioni pittoriche dal XVIII al XX secolo. Due secoli di committenti dai Guadagni agli Strozzi Sacratì in Palazzo Strozzi Sacratì. Storia, protagonisti e restauri*, Firenze, Regione Toscana, Giunti, 2009, pp. 103-145:137. S. Chiarugi, *Botteghe di mobiliari in Toscana, 1780-1900*, Firenze, SPES, 1994, vol. I, p. 290.

Reni per il centro del soffitto del salotto di Giulia Stibbert, decorato per la parte ornamentale da Bernardo Ramelli⁴¹. È significativo che il collezionista, che figurava tra i soci fondatori della scuola d'Intaglio insieme a Gaetano Bianchi e a Gatti⁴², commissionasse al pittore l'esecuzione della copia di un notissimo documento del classicismo seicentesco.

Stibbert e Bianchi sono figure emblematiche nell'affermazione, che prenderà corpo negli anni Ottanta, dell'identità di Firenze come città d'arte, sostenuta dagli studi storico critici, da riviste come "Arte e Storia" e "Ricordi di Architettura", dalla presenza di collezionisti e antiquari nell'ottica anche delle risistemazioni museali pensate come ambientazioni di oggetti⁴³. Già dall'inizio degli anni Sessanta, Bianchi aveva lavorato per Stibbert, intervenendo nella parte museale con la nota definizione della Sala d'Armi. L'aspetto storicistico, centrale per la cultura del momento, si riflette anche, con un'intonazione più mondana, nella decorazione di case private, soprattutto in cantieri del Poggi o dei suoi collaboratori. Ne è un esempio la palazzina appartenuta agli Orsini in via Farini dove Gaetano Bianchi, figura centrale in questo ambito, decora probabilmente alla metà degli anni Settanta l'ingresso del piano nobile con motivi a grottesca derivati dagli ornati di Baccio del Bianco, di tono fresco e giocoso, inserendovi il proprio autoritratto e, nei pannelli centrali, figure augurali di giovani donne che spargono fiori in pieno stile di Firenze capitale⁴⁴ (figg. 26, 27).

Si crea un'apertura rinnovata anche alle atmosfere settecentesche nell'evocazione di caffè letterari antesignani dei salotti ottocenteschi nell'affresco della Villa di Larione per il medico Cesare Campi (1869-1870) ispirato a

41 Archivio Stibbert, Patrimonio Stibbert Giustificazioni di cassa, 184, 2 settembre 1868, pagato lire 600. I nominativi delle famiglie di ornatisti ricorrono nei vari cantieri cittadini, mentre variano quelli degli artisti attivi nella parte pittorica.

42 M. Branca, A. Caputo, *La Scuola d'Intaglio nell'ex convento della SS. Annunziata (1869-1878)*, in *Storia dell'Istituto d'arte di Firenze (1869-1989)*, a cura di V. Cappelli e S. Soldani, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, pp. 3-24; M. Branca, A. Caputo, *La formazione dell'artigianato. Dall'apprendistato del mestiere alla didattica della decorazione*, in *La grande storia dell'artigianato, IV, L'Ottocento*, a cura di M. Bossi e G. Gentilini, Firenze, Cassa di Risparmio, 2001, pp. 63-91.

43 Per questi aspetti vedi M. Branca, A. Caputo, *Problematiche di arte applicata a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento, tra formazione artigiana, collezionismo e mercato antiquario*, "DecArt", 2009, n. 10, pp. 41-55.

44 M. Branca, *Il "Salotto di Baccio del Bianco"*, in *Il Castello di Torregalli, Storia e restauro di un complesso fortificato del "contado fiorentino"*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007, pp. 49-52.

un episodio biografico dell'Alferi in visita ai Pedanti fiorentini⁴⁵. Immagini come queste richiamano l'attività di Gatti come autore di dipinti da cavalletto con personaggi storici tradotti in scene di genere di vita quotidiana⁴⁶. Se nell'artista si mantiene la tradizione accademica della scena storica, in altri pittori c'è una maggiore commistione con le ricerche coeve del plein air, come ne *Il buon tempo antico* di Francesco Saverio Altamura del 1861 circa⁴⁷.

Richiami alla grande decorazione settecentesca veneziana – in un momento in cui Tiepolo era talmente ammirato che Palazzo Labia era un luogo di pellegrinaggio per gli artisti specie di area settentrionale intenti a copiare quelle magnifiche decorazioni⁴⁸ – si ritrovano in alcune sale del fiorentino villino Oppenheim sul viale dei Colli⁴⁹, che è l'esempio per eccellenza dell'evoluzione nella decorazione murale a Firenze negli anni Settanta come lo era stato il palazzo Favard di città per gli inizi degli anni Sessanta. Tra i numerosi pittori presenti in questo cantiere è il lombardo Angelo Pietrasanta⁵⁰, autore tra l'altro dell'affresco di *Amore e Psiche* in-

45 Lo scrittore è accolto da Giuseppe Bencivenni Pelli con la figlia adottiva. Il poeta Lorenzo Pignotti con la tazzina di caffè in mano è accanto al naturalista Targioni Tozzetti, davanti all'abate Luigi Lanzi e ad altri personaggi dell'epoca. C. Zappia, *Annibale Gatti* cit., pp. 68-70 e 142.

46 Come il quadro con *Il primo trionfo di Paganini nel 1804* acquistato da Stibbert nel 1892, cfr. D. C. Fuchs, in *Museo Stibbert, Il Salone delle feste*, Firenze, Polistampa, 2008, p. 65. Nel fondo della scena si scorge un dipinto con putti in festa, di cui il museo possiede una foto con dedica dell'autore a Stibbert, vedi C. Sisi, *Quadri moderni*, in *Museo Stibbert* cit. pp. 7-12.

47 *Firenze capitale* cit., pp. 220-221.

48 F. Haskell, *Tiepolo e gli artisti del XIX secolo*, in *Sensibilità e Razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 481-497; p. 491.

49 Committente era Gustavo Oppenheim, finanziere di rilievo internazionale e sposato a Eugenia Fenzi, mentre direttore dei lavori era l'ingegnere torinese Edoardo Gioia, con l'affidamento degli interventi pittorici anche ad artisti non fiorentini. L'edificio è stato progettato nel 1870 da Pietro Comparini Rossi, allievo del Poggi e che aveva lavorato anche nella villa Favard di Rovezzano, con l'avvicendamento già nel 1871 di Edoardo Gioia, cfr. *Villa Cora e le sue origini*, Firenze, Gran Hotel Villa Cora, s.d.; M. Branca, A. Caputo, *Tecnica e sentimento dell'ornato nella didattica della Scuola d'Intaglio*, in *Storia dell'Istituto d'arte* cit., pp. 139-156, in particolare pp. 149-150, 153.

50 Per Angelo Pietrasanta (Codogno, 1834-Milano, 1876), vedi S. Rebora, L. Putti, *Angelo Pietrasanta. Un protagonista della pittura lombarda del secondo Ottocento*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2010. Il pittore è significativo del circuito cui già abbiamo accennato dei pensionati storico-artistici delle Accademie di Belle Arti.

serito nel soffitto della grande sala da ballo di gusto neorococò con scene floreali di Luigi Samoggia, tra decori in stucco e oro.

Quella neorococò è l'impronta prevalente nei salotti delle case dell'epoca, ma anche in più semplici case borghesi, come quelle di Piazza d'Azeglio, dove tuttavia gli ornati hanno un'impronta sempre meno leggera nell'inoltrarsi negli anni Settanta, frutto del passaggio di numerose *équipes* di ornati, i cui nomi restano a oggi sconosciuti.

Se guardiamo all'ovale di un salone della villa Fabbricotti nel quale Gatti raffigura nel 1882 i proprietari in un concertino all'aperto per la festa di primavera, troviamo ulteriori cambiamenti relativi al passaggio agli anni Ottanta (fig. 28). Se da un lato i Fabbricotti sono ancora resi in abiti storici, tuttavia l'immagine della Primavera con due putti che offrono fiori per comporre un mazzo, apre a nuove istanze spiritualistiche. Ma è soprattutto significativo l'inserimento della pittura in una cornice in legno e oro con motivi rinascimentali, come accade anche in una sala contigua le decorazioni sono alloggiate entro monumentali intagli secondo un rigore disegnativo espressivo del valore del manufatto eseguito con arte (fig. 29).

Siamo in una fase in cui Firenze sta cambiando la propria immagine nell'Italia alla ricerca di un proprio generale progetto formativo, come è rispecchiato nella trasformazione della Scuola d'Intaglio in scuola Professionale delle Arti decorative e industriali, istituita il 23 ottobre 1880.

Contemporaneamente tuttavia, in una prospettiva già aperta verso istanze successive, anche la pittura murale si evolveva verso un maggiore naturalismo, come è rispecchiato anche nella seconda committenza al Gatti da parte di Stibbert: il fregio decorativo di quarantatré metri con *l'Allegoria degli Elementi*, realizzato a tempera nel 1888 per il nuovo Salone

Nel 1858 aveva vinto il pensionato Oggioni all'Accademia di Brera, nella quale si era formata con Hayez e Bertini, per un soggiorno di studio a Roma e a Firenze dove già era stato in anni precedenti frequentando l'ambiente del Caffè Michelangelo ed entrando in amicizia con Borrani, Cabianca, Fontanesi, Banti, Puccinelli, Gaetano Bianchi. Con quest'ultimo sembra che avesse una particolare familiarità, ricordando esperimenti su lenti da lui inventate per ingrandimenti fotografici (una convessa e l'altra piana, riempite d'acqua e assolutamente limpide). Per la fase dei lavori nel villino Oppenheim, Pietrasanta ricorda come i committenti non si intendessero 'un'acca' d'arte, e come si fosse recato a Murano per alcune lumiere che occorreavano nel salone Barocco (L. Putti, *Angelo Pietrasanta: un pittore ritrovato* in *Angelo Pietrasanta* cit., pp. 18-28, in particolare p.27). Questo a conferma dei molti ruoli dell'affreschista in un cantiere architettonico.

delle feste (fig. 30). L'allegoria è resa con un tripudio di bimbi festosi⁵¹ attorno a figure femminili simboliche, ultimo esito delle personificazioni della mitologia⁵². Il confronto più stringente è con i lavori a intaglio di Luigi Frullini, in particolare con il fregio in cui uno dei putti gioca con la macchina fotografica ricordandoci che questo nuovo mezzo contribuiva, insieme alle incisioni sui periodici, alla diffusione dei modelli (fig. 31).

Modi altrettanto naturalistici usava il pittore, nella rappresentazione di putti nel tondo realizzato nel 1866 sul soffitto della casa di Giuseppe Poggi, dove recupera aspetti già presenti in dettagli di una sala di Palazzo Favard (figg. 32-34). Nella casa di Poggi, un putto si intreccia con il tricolore, nell'allusione all'*Italia liberata dalle catene*⁵³, mentre un altro al suo fianco incorona il proprietario della casa artefice della nuova urbanizzazione fiorentina, in un incrocio di sguardi tra il putto architetto e il portatore del vessillo nazionale.

Il rilievo dell'impostazione pittorica di Gatti nella storia cittadina andava di fatto scemando, nella definizione alla fine degli anni Ottanta di un clima diverso da quello in cui lui si era formato, con l'apertura a tendenze simboliste e spiritualistiche nel fregio di una stanza del Villino Uzielli, in piazza d'Azeglio decorato da Galileo Chini (1906 ca.), formatosi alla scuo-

51 Vi si rispecchia l'estremo portato della tradizione settecentesca da Boucher a Trabalesi, resa in termini moderni, come già era accaduto nei putti dipinti nel 1860 intorno al centrale concerto campestre sul soffitto della 'salle à coucher' al primo piano di Palazzo Favard.

52 C. Zappia, *Annibale Gatti* cit., pp. 167-169; *Museo Stibbert* cit., 2008, p. 10 e scheda di D.C. Fuchs, pp. 65-66. Gatti divenne un punto di riferimento per il completamento della sala intervenendo nell'approvare il decoro delle pareti, ispirato alla tappezzeria dipinta a motivi neorinascimentale eseguita 'a imitazione di stoffa di raso (con porporina e lacca)' da Pietro Baldancoli come altri numerosi lavori di pittura decorativa. E ancora Gatti fu intermediario per Stibbert nel recupero all'asta degli arredi di villa Favard (1893) del grande tappeto Aubusson per il parquet del salone, di un orologio con bacchanale di putti e due candelabri dei Raingo Frères (Parigi, 1860 ca.), e della specchiera dorata di Francesco Morini (1859-1860). Oggetti utili alla sontuosità della stanza già arricchita dai grandi lampadari di Pierre Philippe Thomire acquistati all'Asta dei beni Demidov (1880). Archivio Stibbert, Patrimonio Stibbert Giustificazioni di cassa 1893: 126. 19 aprile 1893; 39. 22 settembre; 40. 24 maggio 1893; *Museo Stibbert, Il Salone delle feste* cit., p. 68.

53 Sono raffigurate sullo sfondo le principali città italiane, annesse o da anettere: Firenze, Venezia, Napoli, Roma con i suoi richiami alla romanità. Per Casa Poggi vedi G. Mureddu, *Allegoria dell'Italia che spezza le catene*, in *Firenze capitale* cit., pp. 152-159.

la d'Arte di Santa Croce e poi all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Nel variare dei temi, ben visibile in questa breve panoramica delle decorazioni murali del Gatti, si ripercorre anche un itinerario relativo alla didattica artistica in questo settore. E in effetti il nostro intento era quello di contribuire a una riflessione su questo argomento riprendendo un tema che abbiamo affrontato oltre vent'anni fa in relazione alla Scuola di Intaglio, poi Scuola di Santa Croce, poi Istituto d'arte di Porta Romana.

È un panorama ancora di difficile definizione, per vari motivi: la non sistematicità a oggi di una ricognizione degli archivi privati con riferimento sia alle maestranze sia alle personalità dei committenti, l'assenza spesso di un'ideale documentazione fotografica d'epoca, la difficoltà pratica nell'accedere a case private per i numerosi passaggi di proprietà di queste e i conseguenti cambiamenti strutturali interni.

Inoltre forse permane in sottofondo un pregiudizio della cultura cittadina rispetto a un periodo storico in cui alla grande tradizione precedente dei cicli murali fiorentini subentra una cultura che cerca di rinnovarsi e, nell'aprirsi ad altre tradizioni pittoriche, sembra in quest'ottica in certo senso rinnegare se stessa.

Un ringraziamento particolare va a Claudio Paolini, per i preziosi suggerimenti.

Si ringraziano inoltre Martina Becattini, Andrea ed Elena Botto, Enrico Colle, Alessandro Conti, Simona Di Marco, Fabio Falciani, Aldo Grassi, Tiziana Marchi (Polimoda International Institute of Fashion Design & Marketing), Simonetta Mazzoni Peruzzi, Francesca e Claudio Screti, Carlo Sisi, Stefania Suriano (Hotel Bernini Palace).



fig. 2. Cesare Mussini,
L'Italia che incorona le arti e le attività produttive, particolare con l'*Agricoltura*, 1862.
Firenze, Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana.



fig. 3. Olimpio Bandinelli, *I quattro elementi e le principali divinità dell'Olimpo*, 1860.
Firenze, Palazzo Favard, 'Grand Salon vert et or'.



fig. 4. Cesare Mussini, *Il trionfo d'Amore*, 1860.
Firenze, Palazzo Favard, 'Salon bleu de ciel'.



fig. 5. Cesare Mussini, *Il Trionfo d'amore*, 1860, particolare. Firenze, Palazzo Favard, 'Salon bleu de ciel'.



fig. 6. Annibale Gatti, *Storie di Psiche, Il rapimento di Psiche*, particolare.
Firenze, Palazzo Favard, 'Salon mauvè'.



fig. 7. Pierre Paul Prud'hon, *Il rapimento di Psiche*, 1808. Parigi, Museo del Louvre.



fig. 8. Annibale Gatti, 'Grande salle à manger', veduta di insieme, 1860 circa.
Firenze, Palazzo Favard.



figg. 9-10. Annibale Gatti, particolari con *Nature morte* della 'Grande salle à manger', 1860 circa. Firenze, Palazzo Favard.



fig. 11. Annibale Gatti, *Armida al banchetto dei duci arabi*, dalla *Gerusalemme liberata*, 1860. Firenze, Palazzo Favard, 'Grande salle à manger'.



fig. 12. Paolo Veronese, *Le nozze di Cana*, particolare, 1563. Parigi, Museo del Louvre.



fig. 13. Annibale Gatti,
Rinaldo e Armida, dalla *Gerusalemme liberata*, 1860 circa.
Firenze, Palazzo Favard, 'Grande salle à manger'.



fig. 14. Nicola Sanesi, *La sfida di Barletta*,
1862. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria del Costume.



fig. 15. Jean Louis Ducis, *Tasso legge i suoi versi a Eleonora d'Este*, 1820 circa. Arenberg, Musée Napoléon.



fig. 16. Annibale Gatti, *Tasso legge i suoi versi a Eleonora d'Este*, 1860 circa. Firenze, Palazzo Favard, 'Grande salle à manger'.



fig. 17. Cesare Mussini, *Tasso legge i suoi versi a Eleonora d'Este*, 1840, sesta replica del saggio di pensionato romano del 1831. Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.



fig. 18. Annibale Gatti, *Tasso rinchiuso nell'ospedale di Sant'Anna*, 1860 circa. Firenze, Palazzo Favard, 'Grande salle à manger'.



fig. 19. Eugène Delacroix, *Tasso rinchiuso nell'ospedale di Sant'Anna*, 1839. Winterthur, Reinhart.



fig. 20. Gaetano Turchi,
Tasso rinchiuso nell'ospedale di Sant'Anna, 1838. Ferrara, Museo dell'Ottocento.



fig. 21. Annibale Gatti,
Trionfo dei vinti d'Amore, 1872. Firenze, Palazzo Wilson Gattai.



fig. 22. Annibale Gatti, *Rosmunda d'Inghilterra*, 1870.
Firenze, Palazzo Morrocchi, oggi Hotel dei Macchiaioli.



fig. 23. *Rosamunda*, incisione in "Galleria teatrale d'Italia", 1834.



fig. 24. Stefano Ussi, *Pia de' Tolomei*, 1855-60. Milano, collezione privata.



fig. 25. Annibale Gatti, *Giovane donna e ufficiale nei pressi di un cimitero*, 1870.
Firenze, Palazzo Morrocchi, oggi Hotel dei Macchiaioli.



fig. 26. Gaetano Bianchi, decorazione a grottesche, 1875 circa. Firenze, Palazzo Orsini.



fig. 27. Baccio Del Bianco, decorazione a grottesche, 1625 circa.
Firenze, castello di Torre Galli.



fig. 28. Annibale Gatti,
Concerto campestre di primavera, 1882. Firenze, Villa Fabbricotti.



fig. 29. Soffitto con decorazioni pittoriche ed intagli, 1880 circa. Firenze, Villa Fabbricotti.



fig. 30. Annibale Gatti, fregio con *Allegoria dei quattro Elementi*, 1888 circa.
Firenze, Villino Stibbert, salone delle feste.



fig. 31. Luigi Frullini, *La fotografia*, legno di noce intagliato, 1880 circa.



fig. 32. Annibale Gatti, *Allegoria con putti e il tricolore*, 1866. Firenze, casa di Giuseppe Poggi.



figg. 33, 34. Annibale Gatti, *Putti*, particolari, 1860.
Firenze, Palazzo Favard, 'Salle à coucher'.

TAVOLA ROTONDA

*Attualità dell'Accademia: le arti a Firenze
tra passato e presente*

Tavola rotonda

Moderatore: CARLO SISI.

Intervengono: FABIO CAVALLUCCI (direttore del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato), FRANCA FALLETTI (già direttrice della Galleria dell'Accademia di Firenze), FRANCESCO GURRIERI (già preside della Facoltà di Architettura di Firenze), GIANNI POZZI (docente di Storia dell'arte contemporanea presso l'Accademia delle Belle Arti di Firenze), PAOLO ZAMPINI (direttore del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini di Firenze).

CARLO SISI introduce l'argomento leggendo la e-mail inviata da MAURO COZZI che, invitato alla tavola rotonda, si dispiace di non poter essere presente, ed affida le sue riflessioni alla seguente testimonianza, rivolta amichevolmente a Francesca Petrucci: "Sarà capitato anche a te, immagino, magari prima dei recenti cantieri della tramvia, la mattina all'alba, di notare la straordinaria ampiezza dei viali poggiani, perfino esagerata rispetto alla città di allora ed alla situazione edilizia di un abitato in larga misura ancora medievale. Quella misura la si attuava con l'intento di dare aria e luce, già col programma di una visione igienica della città quale Poggi aveva potuto osservare a Londra, Parigi e in altre capitali d'Europa. L'unico urbanista moderno che Firenze abbia avuto, praticava comunque una scala che lasciava spazio al futuro, nonostante le impreviste interruzioni di quei cantieri. Percorrendo così alla grossa i centocinquant'anni che ci separano da quegli eventi, salvo pochi fatti di rilievo, come l'insieme della stazione di Santa Maria Novella, lo stadio, ambedue peraltro in grave pericolo, e poco altro, non si è fatto che intasare, compromettere la chiarezza di idee con la quale si era strutturata quella città borghese.

Una città oggi implosa su sé medesima che vorrebbe ancora tutto a cinquecento metri dal Duomo, dall'alta velocità all'aeroporto e che, ancora più colpevolmente, manca le occasioni più interessanti: Meccanotessile, Sant'Orsola, Manifattura Tabacchi, Panificio, Fiat Belfiore, Scuola Carabinieri, caserme di vario pregio e collocazione, costituiscono una filastrocca che accompagna non solo una incapacità oggettiva di governare i feno-

meni, ma anche un capitalismo straccione e più indecente di quello pur scandaloso di Firenze capitale. Su un piano diverso, ma sempre correlato al confronto ed all'attuale incapacità di progetto, potrebbe essere il tema delle cosiddette città d'arte, del prezzo che esse pagano ad un turismo che progressivamente le snatura. Immagino che il tema sarà all'ordine del giorno. Qui il confronto potrebbe essere ancora portato a quanto succedeva centocinquanta o cento anni fa, ad un vero e proprio 'progetto rinascimento', che, nell'epoca dei *revival*, il medio e l'alto Ottocento seppero attuare nell'ambito di un'industria artistica di successo internazionale, un progetto di rinascimento molto lucido e condiviso, seppure senza proclami espliciti cui la stessa forma fisica e architettonica della città seppe adeguarsi traendone, appunto, motivo di sostentamento”.

CARLO SISI apre così il dibattito con gli ospiti ed invita ad intervenire Francesco Gurrieri, che, nei suoi molti contributi, anche giornalistici, si dimostra particolarmente sensibile ai problemi della città.

FRANCESCO GURRIERI: “Partendo dalla nota di Mauro Cozzi che ha introdotto numerosi problemi ritengo che, di fondo, il problema più grave è che in questa città, e non solo in questa città, diciamo nel nostro territorio, da decenni non si studia più. Perché, se ricordate, fino agli anni Settanta, primi anni Ottanta, le amministrazioni comunali, provinciali e la Regione indagavano sui mutamenti urbani, culturali, sociali e cercavano poi di mirare la propria politica urbanistica, sociale e culturale e, dunque, i finanziamenti ed il programma generale proprio in funzione dei risultati di quelle analisi. Ricordo gli studi eccellenti del giovane Barucci, determinanti nell'aggiornamento della metodica di analisi su un territorio, ricordo gli studi, dopo l'alluvione del 1966, sul quartiere di Santa Croce, ricordo gli studi di sociologia applicata ai mutamenti del territorio e ricordo come in questo campo la vicina città di Prato fosse all'avanguardia. Io vi prego di citarmi un solo studio, negli ultimi due decenni in Firenze, che abbia analizzato appunto i problemi, che so, di connessione urbana, della conurbazione che ormai condiziona la somatizzazione della vita di relazione, oppure i mutamenti sociali all'interno di questa città.

Allora se non si studia, non c'è dubbio, si rimane nell'ignoranza, nel senso della non conoscenza di questi mutamenti. E allora la riflessione che credo vada fatta e che vada sottolineata, direi quasi a questo punto gridata, ma non so quale capacità di accoglimento di questo messaggio possa

esserci intorno a noi, è quello di riprendere gli studi e le analisi su questi mutamenti, in modo che non si costruisca una politica fatta appunto di spot e di attenzione, di condizionamento solo al riverbero dei media. Mi permetto di ricordare che una decina di anni fa, all'Accademia delle Arti del Disegno promuovemmo una giornata intitolata al riuso dei monumenti dismessi e non solo li elencammo, non solo li documentammo, non solo cercammo insieme di profilare dei possibili destini di quei contenitori, ma cercammo anche di tradurre le spinte, le sollecitazioni, che venivano da facoltà diverse del nostro Ateneo, in studi di fattibilità più concreti. Niente, nessuna risposta. Prendiamo un solo caso e poi mi fermo, prendiamo il caso di San Firenze, credo che sia una sorta di fiera delle vanità in cui se ne sono sentite e si continua a sentirne di tutte.

Dalle università cinesi alla ricollocazione dell'artigianato e via e via e via. Ma non ci si è degnati nemmeno di raccogliere in modo critico il materiale proveniente da studi che sono disponibili. In quanto ai problemi di conurbazione con Firenze, voglio ricordare i progetti avanzati da decenni, rimasti sul tavolo del Piano Intercomunale Fiorentino, cui erano stati chiamati soggetti come il Comune di Prato, come gli altri Comuni limitrofi e dove in qualche modo erano state profilate delle linee di forza di sviluppo territoriale, rimaste nel cassetto. E quegli studi erano stati attivati da personalità, da studiosi di tutto rispetto.

Oggi siamo nel silenzio assoluto. Lo siamo a Firenze, lo siamo col Comune di Prato, lo siamo con gli altri Comuni perché, in definitiva, permettetemi di dire che anche Comuni vivaci come Sesto Fiorentino o come Campi Bisenzio, sì, giustamente hanno i loro comitati, hanno le loro manifestazioni politiche anche abbastanza piroettanti e forti, ma non vedo alcunché di costruttivo e di coordinato a dimensione, appunto, sovracomunale. Allora, quello che io metto sul tavolo su questo aspetto è: invochiamo, direi quasi pretendiamo, che le amministrazioni pubbliche del nostro territorio tornino a studiare, a far studiare, ad analizzare, a coordinare questi studi, perché senza questo tipo di conoscenza è impossibile una programmazione responsabile”.

CARLO SISI: “Grazie a Francesco perché questo è quello che si può definire l'orizzonte d'attesa. La mia domanda ora, proprio al seguito di questi primi argomenti problematici, è come si configuri oggi l'Accademia all'interno della didattica nazionale e della situazione locale, laddove proprio questo tema dell'apprendimento e dell'insegnamento è fondante. Del resto

l'Accademia è una sorta di cerniera tra il sapere e il fare e quindi questa istanza di promuovere il sapere per poi produrre è un fatto molto importante. Ed è molto bene che l'architetto Gurrieri abbia citato l'episodio di San Firenze, perché intorno a San Firenze si sta muovendo ora tutta una massa di pensieri – centro polivalente, Zeffirelli, la danza, la musica – senza però un progetto che abbia fondamento. Quello che è impressionante è che, invece, tutti parlano di formazione e dei luoghi dove la formazione porta alla creatività. Chiedo dunque a Gianni Pozzi come si collochi l'Accademia all'interno del panorama cittadino ed in quale relazione stia con le istituzioni che lavorano in ambito affine e come tutto questo si configuri all'interno di una politica amministrativa che dia all'Accademia una sua posizione, un suo profilo significativo”.

GIANNI POZZI: “Naturalmente quello che dico non è voce ufficiale dell'Accademia ma solo la mia, individuale, la voce di chi conosce l'ambiente, lavorandoci dentro oramai da molto tempo. Così, se tu mi chiedi come si colloca l'Accademia oggi nel panorama cittadino, mi rifarei a quello che diceva poco prima Gurrieri: e cioè che si è rotto un canale di trasmissione tra quello che è il mondo della formazione e il mondo di chi gestisce la cosa pubblica. Questo credo sia sostanzialmente il dato di fatto. Quello che diceva Gurrieri, appunto, dei piani presentati per San Firenze dalla Facoltà di Architettura che non sono mai stati considerati, è quello che accade costantemente per le Accademie.

Fa abbastanza impressione constatarlo dopo le relazioni fatte in questo convegno: mi riferisco per esempio agli interventi sulla fotografia proposti stamani, dove si ricorda come, negli anni di Firenze capitale, il Ministero dell'Istruzione invitasse l'Accademia ad acquistare le fotografie realizzate in quegli anni mostrando, con una sollecitudine estrema verso il luogo dell'apprendimento, che veniva considerato essenziale. Tutto questo non avviene più, purtroppo. Nelle settimane scorse a Prato, per iniziativa del Centro Pecci, c'è stata un'ampia riflessione sul sistema dell'arte contemporanea oggi, un forum al quale ho avuto il piacere di partecipare, al tavolo sulla formazione, dove si indagava anche il ruolo delle Accademie. Ebbene, il problema era proprio questo: nel momento in cui ci sarebbe il maggior bisogno di attenzione verso i luoghi della formazione, l'attenzione è assolutamente inesistente.

Si è parlato di un passato di estrema integrazione tra le varie componenti, tra luoghi della formazione e Governo del Paese. Siamo ora a un presen-

te di disgregazione totale. Viene in mente un particolare, secondo me indicativo, di quelle che potrebbero essere le potenzialità di queste istituzioni: pensate a due fra le ultime Biennali, quella del 2011 e quella del 2015, cioè di quest'anno, che hanno avuto due singolari curatori del padiglione italiano, che sono stati il noto Vittorio Sgarbi e il meno popolare Vincenzo Trione, docente della IULM, Libera Università di Lingue e Comunicazione. Ecco, due curatori, estremamente diversi, hanno operato una ricognizione sul sistema dell'arte contemporanea, iniziando proprio dalle Accademie. Secondo me questo è molto indicativo. Due curatori, sentono il bisogno di una ricognizione nel panorama dell'arte contemporanea e ricorrono alle Accademie, anche se si può discutere sulle conclusioni che ne hanno tratto e su come poi sia stato allestito quel padiglione italiano.

Il fatto però che due curatori che sentono il bisogno di un orientamento sull'arte contemporanea ripartano dalle Accademie, secondo me dovrebbe dire molto su quello che sono state e su quello che possono essere le Accademie. Poi è chiaro che il presente oggi è drammatico: siamo nel mezzo di una riforma che dal 1999 è ancora incompiuta, non sappiamo più che cosa siamo, un decreto ministeriale di riorganizzazione dei dipartimenti addirittura ci assimila non sappiamo bene a che cosa. L'idea della riforma che doveva disegnare i tre grandi dipartimenti delle accademie, e cioè le arti visive, le arti della tecnologia e della progettualità e la didattica, naturalmente non sono mai stati fatti, la legge 508 è una legge del '99 che ancora non è stata portata a compimento e com'è facile immaginare, siamo veramente in una situazione drammatica: e questo mentre si parla costantemente di attenzione alla creatività.

Al Centro Pecci durante quella giornata sull'arte contemporanea che prima ricordavo, io, docente di un'Accademia statale, mi trovavo a confrontarmi per esempio con la NABA, la Nuova Accademia di Belle Arti, di Milano o con esperienze dall'estero, e il risultato era sconcertante, perché questi istituti hanno chiaro quello che sono, hanno mezzi e possibilità, mentre noi non sappiamo il futuro di una situazione didattica ancora estremamente variegata. I nostri artisti migliori molto spesso vanno ad insegnare alle Accademie all'estero, da Penone a Kounellis, e forse questo vuol dire qualcosa. Perché non riusciamo a tenerli? Nelle sporadiche occasioni in cui è stato possibile all'Accademia agire sia per la partecipazione alle Biennali, sia per la collaborazione con altre Istituzioni come la confinante Galleria dell'Accademia, negli anni della direzione di Franca Falletti, è stata data una grande attenzione alla contemporaneità, si è sviluppato un

rapporto con l'Accademia estremamente fecondo in mostre, realizzazioni, iniziative di vario orientamento.

Su *Art Tribune* – una importante rivista artistica – del mese scorso, sono stati intervistati una serie di personaggi su quello che viene definito il Nuovo Rinascimento di Firenze, una dizione che mi fa assolutamente paura. Ecco, tutti sono lì a dire 'ah, che meraviglia, finalmente Firenze ha riscoperto l'arte contemporanea; che bello, è arrivato Jeff Koons in piazza della Signoria: ah, non lo si era mai visto'. Io, leggendo quelle dichiarazioni, ero abbastanza esterrefatto perché, nonostante io consideri Jeff Koons un artista interessante, non ritengo che mettere una sua opera in piazza della Signoria come un soprammobile sia una manifestazione di arte contemporanea, soprattutto se accanto a questi eventi mediatici, le istituzioni che dovrebbero occuparsi della produzione e della ricerca sull'arte contemporanea sono nella situazione difficile, per spazi e disponibilità finanziarie, in cui siamo noi, Accademie statali”.

CARLO SISI: “Ecco, era importante ascoltare proprio questa messa a fuoco del problema e l'allusione a Jeff Koons ed a questo episodio della contemporaneità a Firenze come probabile equivoco che confligge con il concetto di organicità, perché uno 'spot', come diceva Francesco Gurrieri, non ha significato. L'arte contemporanea non è un genere dell'arte, è l'arte di oggi dentro un percorso organico che chiama a sé il concetto di istituzioni. A proposito, sono stati citati sia Fabio Cavallucci, direttore del Centro Pecci di Prato, che Franca Falletti, ex-direttrice della Galleria dell'Accademia: mi interessa chiedere ad entrambi come abbiano organizzato la stretta rete di collaborazione, a livello anche formativo, tra le loro istituzioni e l'Accademia. Il Centro Pecci ha avuto con l'Accademia un rapporto molto stretto e direi istituzionale, ed attualmente la direzione di Fabio Cavallucci punta alla cura dell'aspetto pre-formativo, diciamo così, di un progetto che sarà poi quello espositivo e promozionale.

Passo la parola a Fabio Cavallucci e poi vorrei subito sentire Franca Falletti, per uno scambio di idee tra istituzioni che hanno lavorato in un periodo molto significativo e felice, perché è stato un periodo di continuo rispetto e di attenzione per l'arte contemporanea, non un episodio singolo, e mi ricordo che è stata aperta anche una porta qui, che metteva direttamente in comunicazione l'Accademia con il museo, e questo fu un episodio, devo dire, particolarmente significativo. Quindi, nel nome di questa integrazione organica del luogo Accademia come luogo di insegnamento

e di formazione verso una proposta di produzione artistica verso la città, passo appunto la parola a Fabio Cavallucci”.

FABIO CAVALLUCCI: “Grazie. Intanto mi scuso per non essere stato presente a tutto il convegno, che dalle ultime battute che ho seguito mi pare sia stato molto interessante, anche se percepisco un qualche sentimento di malinconia, di pessimismo. Certo, l’Accademia di Firenze quando Firenze era capitale era un’altra storia. Io vorrei, però, proporre una iniezione di ottimismo. Intanto non è vero che Firenze è stata capitale, Firenze è capitale oggi. Firenze ha, attualmente, un primo ministro fiorentino, ha avuto qui Netanyahu, la Merkel, il Papa, un paio di volte il presidente della Repubblica negli ultimi mesi, mah, voglio dire, questa situazione culturale e politica in un momento in cui Roma cambia sindaco, Roma è sede dello scandalo della Mafia, la vera capitale d’Italia, qual è? Capitale di fatto o capitale di nome? In questo momento capitale di fatto è Firenze. E capisco che, come dire, sia una battuta ed è una battuta, però tenete conto che in questo momento la visibilità che ha Firenze nel mondo è una visibilità che probabilmente non ha avuto in molti altri momenti della sua storia, almeno degli ultimi decenni. Lo dico da non fiorentino, lo dico da chi vede le cose dal di fuori, perché si sente molto più spesso parlare di Firenze in questo momento che qualche decennio fa, qualche anno fa. Questa – sia chiaro che io non sto facendo un ragionamento politico – è una situazione di fatto, che forse va tenuta presente.

Passiamo alla questione formazione. È vero che c’è stato qualche tempo fa un largo forum a Prato in cui ci sono stati diversi tavoli di lavoro che hanno considerato la formazione come uno dei fatti fondamentali per il rilancio e lo sviluppo dell’arte contemporanea in Italia. Si è parlato di formazione anche in tavoli che si occupavano di arte e politica, per esempio, ed alla fine si è capito che se si vuole rilanciare il sistema dell’arte italiano bisogna puntare fortemente sulla formazione, non ci sono alternative. La formazione degli artisti, la formazione dei curatori, degli operatori museali, la formazione anche del pubblico, perché più si conosce, più si può apprezzare l’arte, ovviamente soprattutto l’arte contemporanea, che di solito risulta più ostica, più difficile, se non se ne conosce il linguaggio.

Tutti questi aspetti sono stati analizzati e devo dire che in questo momento in cui il forum da temporaneo è diventato permanente, si stanno continuando ad elaborare consuntivi e proposte perché continui l’impegno preso, di elaborare nell’arco di un tempo relativamente breve un mo-

dello di sistema dell'arte contemporanea in Italia, che serva per un rilancio dell'arte contemporanea e possibilmente anche dell'Italia. Se ce la faremo non lo so, ma certamente è un dato di fatto interessante e importante, vedere all'opera un'intera generazione di giovani artisti e di curatori, a cui avevamo affidato il compito di coordinare i tavoli, e sono di solito tra i 30 e i 40 anni, che hanno studiato all'estero, talvolta hanno lavorato o lavorano all'estero, hanno una visione assolutamente internazionale e quindi, una competenza, una capacità, e devo dire anche una voglia ed un'energia che li sta portando a continuare ad elaborare dei documenti e delle informazioni che dovrebbero arrivare, appunto, a costituire un modello, da presentare al Governo ed al Ministero per realizzare una riforma che, a questo punto, dovrà essere radicale, non soltanto una piccola riforma, e non una riforma dell'Accademia ma una riforma dell'intero sistema. Su questo progetto ci sono ovviamente in questo momento varie opinioni, c'è chi parla di considerare la possibilità di dottorati post-Accademia, perché ammettiamolo, un artista non è che quando esce a ventitré o ventiquattro anni dall'Accademia sia un artista maturo.

Non siamo nell'epoca di Masaccio in cui si moriva a ventisette anni e si era già fatta la rivoluzione dell'arte occidentale. A ventitré anni un ragazzo è ancora un ragazzo, e sarebbe, credo, fondamentale, dare ad alcuni di loro – perché è ovvio che un dottorato, una specializzazione di un certo tipo riguarda una fetta ristretta di potenziali artisti, ma d'altra parte ammettiamolo, avessimo dieci nuovi bravi artisti in Italia all'anno potremmo anche essere soddisfatti –, dare ad alcuni di loro, dicevo, la possibilità di uno studio ulteriore e quindi poter diventare effettivamente competenti e competitivi rispetto al resto del mondo.

A Prato, io sono direttore del Centro Pecci che ha una relazione storica con l'Accademia, anche se, in questo momento, purtroppo, questo rapporto è un po' penalizzato non tanto per le iniziative temporanee, perché stiamo facendo molte conferenze, dibattiti eccetera, ma per le iniziative in cui tradizionalmente gli studenti sono stati più coinvolti, cioè gli allestimenti di mostre, perché stiamo lavorando alla riapertura del museo e quindi è evidente che il nostro rapporto in questo momento non è così stretto come invece è stato in passato e come spero possa prestissimo tornare ad essere.

Ma vorrei inserire Prato in un altro discorso che riguarda anche quello a cui accennava all'inizio Gurrieri, cioè la logistica di tutta una serie di funzioni, perché è evidente che nel momento in cui il Pecci verrà riaperto dovrà trovare un dialogo fecondo e continuativo con le altre istituzioni fio-

rentine che si occupano di arte contemporanea, da Palazzo Strozzi al Museo del Novecento, al Museo Marino Marini a Villa Bardini, a iniziative più sporadiche, ed inoltre pensiamo anche al resto della Toscana. È chiaro che il Pecci non potrà raccogliere in sé tutto ciò che si fa o essere l'unico riferimento importante del contemporaneo in Toscana, anzi, io credo che debba servire per dare luce, per dare se possibile una mano, quando è possibile e quando è richiesto, anche ad altre situazioni della contemporaneità, ma, tornando al rapporto tra Firenze e Prato, il luogo dello studio, il luogo della formazione, questo potrebbe continuare ad essere, come è stato finora, Firenze. E qui, allora, anche sul piano della logistica di alcuni di questi luoghi di cui si parlava, e mi pare anche di alcune idee che in qualche modo almeno negli ultimi mesi stanno circolando, si potrebbe veramente pensare di creare una dialettica.

Certo, ormai Firenze non è più da sola, è la città metropolitana e vorrei che fosse addirittura tutta la Toscana, si potesse creare una coesione tra tutti gli ambiti toscani in questa situazione, perché comunque dal punto di vista economico, dal punto di vista finanziario i tempi ovviamente non sono i migliori, e quindi è bene dividersi i compiti, portare avanti in coesione, non certo in opposizione per, magari, riprodurre iniziative identiche in luoghi diversi. Però io credo che il luogo dello studio, della formazione, che dal mio punto di vista dovrebbe essere addirittura potenziato nei prossimi anni, debba essere senza dubbio Firenze. E qui starà all'Accademia, ai suoi docenti, di essere capaci di proporre idee innovative, o meglio, idee adatte ai tempi, perché innovativo non vuol dire nulla, ma idee che ovviamente non siano rappresentative soltanto della tradizione: in Toscana la tradizione ha una sua funzione importantissima perché c'è un patrimonio notevole da conservare, però è altrettanto importante la contemporaneità intesa come ricerca che non può mai fermarsi".

FRANCA FALLETTI: "Vorrei incominciare con il dissentire, perché il dissenso è l'anima del dialogo sul fatto che in questo momento Firenze possa essere considerata la capitale d'Italia. È, certo, sotto i riflettori ed anzi sappiamo che il nostro sindaco ha intenzione di metterla sempre più sotto i riflettori, però, a mio parere, non è questo un motivo di soddisfazione, non è il motivo per cui ci possiamo ritenere faro per il nostro Paese: io vorrei che Firenze fosse capitale dell'Italia sotto il profilo culturale, e, purtroppo, non solo questo mi sembra inattuato, ma neanche si coglie un'inversione di tendenza nei progetti annunciati. Questo non significa essere pessimisti,

io sono anche troppo ottimista, lo sono sempre stata, però cerco di essere oggettiva, proprio perché da un'analisi oggettiva si possono prendere gli spunti e anche l'energia per una positività nel futuro, per il futuro.

Cioè, io voglio che Firenze cambi fortissimamente, e credo che possa cambiare, non credo che finora sia cambiata. Perché al di là di tutto ritengo che il problema più grosso del nostro Paese in questo momento – anche delle istituzioni che ci vedono o ci hanno visto coinvolti – è quello di una crisi credo culturale. Non morale, perché abbiamo visto anche in questi due giorni come le pastette, le raccomandazioni, le sgomitare, le piccole invidie, c'erano anche centocinquanta anni fa, ma c'erano, forse, fino dal tempo dell'uomo delle caverne. Quello che invece a mio parere è cambiato fortemente è il livello culturale della nostra classe dirigente, e quindi la crisi, a parer mio, è culturale. Una crisi culturale deve essere risolta da chi questa cultura la possiede ancora, e quindi il compito delle istituzioni è assolutamente primario.

Quando io sono stata direttrice della Galleria dell'Accademia era presente il problema del collegamento fra le istituzioni che costituivano il nucleo catastale del quadrilatero lorenese, ossia: Opificio delle pietre dure, Conservatorio Cherubini, Galleria dell'Accademia e Accademia di Belle arti. Cercare di armonizzare progettualmente queste diverse realtà è stata una delle linee portanti del mio lavoro. Credo che questo sia da auspicare, ossia progettare in maniera organica e politicamente direzionata, naturalmente intendendo in senso lato, ma mi sembra che, proprio in questa direzione – delle Istituzioni – non esista alcun progetto, ma si riscontri l'abisso, il vuoto. Ecco perché, ad esempio, non si sa che cosa sarà di Sant'Orsola, non si sa che cosa sarà di San Firenze, non si sa che cosa sarà nemmeno del Giardino mediceo, di questo grande spazio che si è liberato anche qui intorno a San Marco, non si sa del Meccanotessile, anche quello, perché? Ma perché si seguita ad avere idee e a progettare in maniera così frammentaria? Non c'è una persona che abbia un'idea della città. E non si arriverà a nulla finché non si arriva a questa definizione. Si parla delle scempiaggini ma alla fine dobbiamo chiederci cosa vogliamo.

Ci vorrebbero delle menti pensanti, fortemente pensanti, profondamente pensanti, cosa che è stata completamente eliminata. In quello che sono i tre momenti, diciamo, del fare intelligente, umano – il primo è la conoscenza, il secondo è la volontà, il terzo è l'azione – la conoscenza è stata completamente cancellata, tanto è vero che i tecnici non servono, la conoscenza non serve. Si sceglie e si agisce. Allora, se non si può più scegliere

in base alla conoscenza, in base a cosa si sceglie? In base alla convenienza, e basta. In questa maniera è inutile, tutto il resto diventa vuoto, possiamo fare un grande convegno su cosa fare a San Firenze, ma non servirà. Quindi indubbiamente quello che serve è la formazione. Ma, purtroppo, mi pare che anche quest'ultima riforma della scuola vada proprio nella direzione opposta a quella che tutti noi vorremmo. Se non ricominciamo a far crescere la capacità di conoscere, di distinguere, di ragionare con la propria testa, non arriveremo assolutamente a niente. Per tanti anni questo lavoro di unione, di collegamento fra le nostre istituzioni, io l'ho portato avanti, ma ora non so bene come stiano andando i rapporti.

Anche la recente riforma subìta dai musei di tutta Italia non va nella direzione da molti auspicata: dividere i grandi dai piccoli musei appare sbagliato a chi, come me, ha lavorato a lungo sul territorio e sa bene quanto sia importante l'intero tessuto da cui emergono poi certe grandi situazioni museali, come sono gli Uffizi stessi. Come mi appare sbagliata la scelta di direttori stranieri, estranei alla realtà quotidiana della città in cui sono invitati a lavorare. Fare il direttore di un museo significa anche creare dei collegamenti, dei legami, perché in questo mondo globalizzato stiamo andando contemporaneamente in direzioni opposte: da una parte si parla di globalizzazione, dall'altra dell'individualismo più sfrenato. Quindi il creare legami anche di tipo territoriale è una necessità impellente, ma con questo nuovo sistema museale non sarà possibile. Sarà possibile solo fare mostre o eventi che appariranno sempre di più dei fatti isolati. Quindi, tirando le fila di questo mio ragionamento forse un po' vago, credo che le Accademie e tutti gli istituti di formazione abbiano oggi un ruolo fondamentale, una responsabilità enorme.

E credo anche che la classe degli intellettuali di questa città e di questo Paese, se ancora esistono, prima di tutto dovrebbero battere un colpo forte e chiaro, far sentire che esistono, quindi sciogliere qualsiasi loro vincolo e legame con il potere: questo aspetto è fondamentale per la cultura ed è molto difficile in una stagione come la nostra dove chi non è nel coro è escluso da tutti. Ed essere esclusi è duro. Quindi innanzitutto un appello alla classe culturale, se qualcheduno si ravvisa ancora in questo concetto. La classe culturale deve unirsi agli istituti di formazione, per ricominciare a far capire ai bambini che esistere significa avere un cervello da utilizzare per l'intera vita.

È questo il senso del rinascimento: l'intelligenza, la conoscenza, il dominio sulla natura a cosa deve servire? A far vivere meglio, ma meglio nel

senso di vivere più compiutamente il proprio essere umani, non meglio nel senso di avere, di possedere qualcosa di più, che alla fine non porta niente di meglio. Quindi diamo tutti, con convinzione, un forte appoggio alle istituzioni perché possano riconquistare quella voce che ora è stata loro sostanzialmente tolta”.

CARLO SISI: “Grazie a Franca Falletti dell’appassionato discorso, frutto della sua lunga esperienza di direttrice museale attenta alla formazione, il tema introdotto da Francesco Gurrieri in apertura di questo nostro colloquio. Il professor Zampini, direttore del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, che ne pensa?”.

PAOLO ZAMPINI: “Vorrei ricordare quanto ho detto nel mio intervento di ieri a proposito della creazione del nuovo Regio Istituto musicale a Firenze: per organizzare la riforma furono chiamate delle persone che erano dei musicisti, ma anche dei grandi intellettuali, come Abramo Basevi o Ferdinando Casamorata, cioè persone che avevano conoscenze tecniche, inserite, però, in una visione umanistica globale. E lo dimostrarono subito, con un’attenzione rivolta prima di tutto ai giovani sapendo ben indirizzare la scuola secondo le esigenze del momento e cercando di inserirla anche nel mondo lavorativo.

Questa ricerca dava un indirizzo culturale ben preciso. Anche noi, oggi, facciamo quest’opera di divulgazione e cerchiamo di inserire i giovani nel mondo del lavoro, ma è un compito assunto in piena autonomia, senza nessun controllo o consiglio né da parte del Ministero, né della classe intellettuale. Noi potremmo non produrre niente nella scuola, potremmo arrivare alla pensione senza aver diplomato un solo studente e nessuno ci controlla, mentre centocinquanta anni fa avevano istituito una commissione censoria che faceva gli esami agli studenti, non soltanto per calcolare la validità degli studenti, ma per capire la validità degli insegnanti e quanto la scuola riuscisse a produrre. Erano estremamente bravi anche nelle statistiche, e questa è un’altra capacità enorme. Si rifacevano alle epoche passate per poter produrre il nuovo, perché si era perduta completamente la cultura musicale della tradizione italiana, e fiorentina in particolare, per cui si mobilitarono per riaprire le cappelle e le chiese per lo studio dell’organo, per dare incentivi ai giovani bisognosi, per aumentare la ricerca individuale, scopo prioritario della scuola. Si doveva abituare il pubblico al nuovo, a conoscere quello che si stava producendo fuori dall’Italia e quindi avere

una visione globale.

Oggi, invece, purtroppo, come è stato detto già detto, ci si basa sull'evento e l'evento non fa cultura. L'evento è sporadico, l'evento è mass-media, mentre la cultura si fa giorno dopo giorno, lo sappiamo bene. E si parte da bambini, bisogna partire dalla base, altrimenti siamo finiti. Da ieri sera era ospite in Conservatorio un musicista, dirigente del Conservatorio di Amburgo. È venuto ieri pomeriggio, ha assistito al concerto di ieri sera, stamattina l'ho accompagnato a visitare il Conservatorio, ed ha commentato che in biblioteca ci sarebbe rimasto una settimana senza mangiare e senza bere, tanto era estasiato, stupito, inoltre, di fronte al nostro dipartimento di musica e tecnologie all'avanguardia, originato dall'esperienza di Pietro Grossi negli anni Sessanta.

A Firenze, all'Accademia di Belle arti e al Conservatorio, negli anni Sessanta hanno studiato i più grandi video artisti del mondo e questo, forse, neanche i fiorentini lo sanno. Concludo con una considerazione sulla carenza di attenzione per la cultura musicale: a Firenze è stato distrutto un teatro comunale storico per costruire un altro teatro dell'opera, che, attualmente, per ospitare un congresso, esclude il maestro Zubin Mehta e lo manda al Mandela Forum. Credo che nessuno di noi capisca quale sia la logica di una spesa abnorme, la distruzione di un teatro storico per poi mandare Zubin Mehta al Mandela Forum. Purtroppo siamo in questa situazione. Ciò non toglie, come dico sempre, che bisogna fare resistenza. Nel senso che tutti i giorni tutti coloro che hanno buona volontà possono resistere a questo stato di cose. Io sono ben felice di essere qui in questi giorni all'Accademia di Belle arti perché, veramente, il 'quadrilatero', l'isolato che accoglie Accademia, Conservatorio ed Opificio, è forse più di un quadrilatero, può essere veramente un universo”.

CARLO SISI: “Ci voleva proprio un musicista a dare questa circolarità armoniosa, pacata, ma nello stesso tempo così ficcante per la messa a fuoco del problema della delocalizzazione dei luoghi, cioè il fatto che esistono luoghi consacrati, si sconsacrano e così perdono la loro precisa identità. Dai diversi interventi che si sono succeduti in questa conversazione stanno venendo a galla tutti i problemi della città in relazione alla sua storia eminentemente artistica e le difficoltà di coniugarla con l'attuale formazione in una organicità di progetto metropolitano. Mi sembra importante ricordare quello che ha detto Cavallucci, cioè il fatto che la centralità rimane, comunque, Firenze, anche se il Pecci ha una forte responsabilità regionale

per determinare strategie utili sul piano operativo. La grande difficoltà è che noi parliamo fra persone colte, nutrite di umanesimo e di partecipazione civica, ma chi agisce e decide, lo fa altrove, come è avvenuto per la recente riforma della Soprintendenza, in cui le cariche sono state assegnate secondo la logica della discontinuità, un concetto contrario a quanto è emerso dalla discussione odierna. Francesco Gurrieri può forse riprendere il dibattito, alla luce di queste argomentazioni”.

FRANCESCO GURRIERI: “Vorrei riprendere quella vena sottile, permettimi di dirtelo con amicizia ed affetto, Cavallucci, di ottimismo istituzionale da te espressa, che vorrei condividere, ma ti chiedo: da quando hai avuto la responsabilità del Pecci, hai avuto per caso solo una visita di un amministratore fiorentino?”.

FABIO CAVALLUCCI: “Sto pensando”.

FRANCESCO GURRIERI: “Ecco, pensaci. Perché non una battaglia, ma una indicazione maturata attraverso l’esame della cultura del nostro territorio, era proprio quella di superare certe barriere storiche, un po’ superficiali, un po’ di costume, un po’ di campanilismo e, in qualche modo, riconoscere al Pecci, anche da parte del Comune di Firenze, della città di Firenze, una funzione portante, determinante, di dimensione largamente territoriale, evitando quei tentativi estremamente segmentati, episodici che continuano a inseguirsi un po’ a Firenze sulla contemporaneità. Ci abbiamo provato qualche anno fa, con nessun risultato. Ma del resto, scusate, vi rendete conto che son quasi due anni che questa città non ha assessori alla cultura? Non è domanda da poco, questa. E cosa si risponde? Che il sindaco fa bene anche l’assessore alla cultura? Ma evidentemente se fa il sindaco è difficile che possa dedicare quell’attenzione, quel tempo, quell’intelligenza, quella misura di responsabilità amministrativa che si deve o si dovrebbe a una città come Firenze.

Allora caro Carlo, per avvicinarci alla chiusura, noi qui potremmo continuare veramente a lungo a lamentarci, ma il problema è se ci salutiamo, così, amichevolmente con affetto nel nostro dispiacere, nei nostri dolori, con la nostra delusione oppure in qualche modo, che dire? Si fa una delegazione e si va in Palazzo Vecchio a rivendicare che si torni a studiare, che si torni ad analizzare, che si torni ad approfondire i problemi e a collocare la cultura al posto che le spetta. Perché, francamente, l’ultimo spot di un

euro per la cultura al momento non ci convince molto. Ecco, allora voglio dire agli organizzatori di questo meritorio incontro – non è che io creda ai documenti, ai voti che, insomma, lasciano il tempo che trovano – però forse se alcuni degli organizzatori di questo incontro mettono a punto un documento che raccolga queste istanze e chiedano di essere ascoltati dall'assessore alla cultura in Palazzo Vecchio, che coincide con la persona che sta nella sala di Clemente VII, forse qualcosa potrebbe significare”.

CARLO SISI: “Credo davvero che la conclusione di Francesco Gurrieri sia la chiave di volta, perché il problema di Firenze è che non ha l'assessore alla cultura e lo sanno bene i direttori delle istituzioni comunali, come il Gabinetto Vieusseux o il Museo Marino Marini, che non sanno a chi rivolgersi per le scadenze amministrative. Ma vedo presente il direttore dell'Accademia, e gli cedo volentieri la parola, su tanti argomenti attuali”.

EUGENIO CECIONI: “Mi scuso per inserirmi soltanto ora nel dibattito, ma condivido quanto detto dal collega Zampini, direttore del Conservatorio. Passerei, invece, la parola al presidente dell' Accademia”.

LUCIANO MODICA: “Buonasera a tutti. Come presidente dell'Accademia delle Belle Arti, mi fa piacere incontrarvi, almeno alla fine del convegno, scusandomi per l'assenza precedente, dovuta ad impegni di lavoro. Prima di intervenire vorrei ringraziare i professori dell'Accademia, gli studiosi, tutti coloro che hanno contribuito a questo convegno, perché è stata una iniziativa culturalmente interessante, che ha riunito specialisti di un periodo particolarmente importante per la storia d'Italia e di Firenze in particolare, collocando al centro dei loro interessi il ruolo dell'Accademia di Belle arti nella storia della città, del Paese, della cultura italiana. Vorrei aggiungere il mio parere al dibattito che ha evidenziato un certo malessere, che è anche il mio e di tutti quelli che fanno parte del mondo della cultura, per la lunga disattenzione, quantomeno chiamiamola così, la lunga disattenzione del potere politico, sia esso centrale o locale.

Però, permettetemi di dire che a noi persone di cultura spetta forse, anche nei confronti dei nostri concittadini, dei nostri governanti e soprattutto dei nostri studenti, spetta il ruolo di guardare con gli occhi rivolti al futuro e di guardare soprattutto con una capacità di intervento che ancora possediamo. Chi vuol sapere come sarà l'Italia culturale dei prossimi anni, dei prossimi decenni, venga in Accademia, venga nelle università, non nei

convegni, venga a vedere questi ragazzi, girate nelle nostre aule, venite nelle nostre mostre, guardate i nostri giovani artisti cosa fanno – chi meglio chi peggio, è chiaro – e vedrete che qui c'è molta più voglia di cultura, molta più, come chiamarla?, imprenditorialità, ma non nel senso economico del termine; capacità di mettere in gioco se stessi, quella che noi anziani abbiamo perduto. È importante che il sindaco sia o no l'assessore alla cultura? Ha davvero importanza? O ha più importanza dare agli studenti l'idea che noi stiamo lavorando per loro e che loro in realtà stanno lavorando per noi, molto più di quanto noi crediamo. La cultura è fatta di analisi, di attenzione, di equilibrio, perché questo è il nostro lavoro di conoscenza, ma, con la dottoressa Falletti, aggiungerei il piano dell'azione. Io vorrei che noi intellettuali mettessimo un po' più mano all'azione. Abbiamo avuto molto da un Paese che è cresciuto straordinariamente negli ultimi cinquant'anni e dobbiamo restituire e ridare al Paese che da dieci, di più, da venti anni soffre di una crisi di stagnazione anche culturale, dobbiamo restituire quello che abbiamo avuto. I nostri ragazzi sanno fare e meritano il nostro impegno. Fare politica non vuol dire andare in Parlamento, andare in consiglio comunale, fare il sindaco o l'assessore. No, secondo me fare politica vuol dire scommettersi, vuol dire agire.

Ovviamente nessuno di noi vedrà risultati straordinari, è impossibile, però evitiamo di apparire 'gufi' negativi, come dice il nostro presidente Renzi. Mi piacerebbe che da questo convegno, dalla storia gloriosa dell'Accademia di Belle Arti e di tante altre istituzioni culturali di Firenze, della Toscana, italiane nascesse la voglia di rimettersi in gioco, perché facciamo molto più di quello che si sa, ma possiamo fare molto più di quello che facciamo, perché abbiamo davanti spazi di miglioramento incredibili. L'aspetto che mi fa più male e che non c'era centocinquant'anni fa, è che quarantamila laureati l'anno – laureati, diplomati, intendo dire persone che hanno una formazione post-secondaria e un titolo di studi – lasciano l'Italia, quarantamila. Non sono i cervelli in fuga di cui si parla che sono un fenomeno piccolissimo e statisticamente trascurabile, anche se culturalmente grave, no, io non parlo di loro, parlo di tutti gli altri quarantamila laureati e diplomati che lasciano. Stiamo assistendo alla deprivazione dell'Italia dei nostri migliori laureati, ottimamente preparati, usciti da una scuola, un'università, un sistema della formazione artistica e musicale che prepara le persone al massimo livello, eppure il Paese, la società, l'economia, la politica non dà loro speranze. Vanno via perché non hanno più spazio per sperare. E per un giovane non poter sperare è la cosa più inac-

cettabile che esista.

Ecco, vorrei che lo dicessimo. Il professor Cavallucci proponeva un dottorato di ricerca in materie artistiche. Impegniamoci, con il professor Cecioni, a farlo, perché non è possibile che i nostri migliori diplomati di Accademia li vediamo aver successo in Inghilterra, in Olanda, in Francia, coi dottorati di ricerca, perché qui non possono studiare. Ho partecipato pochi giorni fa a Catania ad un convegno sulla ricerca artistica, ma vi pare possibile che il nostro Paese non si accorga che esiste una ricerca artistica e non preveda che esista nelle accademie di belle arti una parte di ricerca ma solo di produzione artistica, e di didattica artistica, naturalmente? Allora, invertiamo il discorso: non attendiamo ciò che non avverrà, ma mettiamoci in gioco e facciamoci forza di una ricchezza che solo noi abbiamo.

Noi Italia, noi Accademia, noi città, e cioè i nostri giovani, i nostri ragazzi, che sono molto più preparati, molto più colti, molto più intensamente impegnati di quanto si racconti sui giornali. Naturalmente in media dico, abbiamo anche i fannulloni, ci sono sempre stati, quindi mica me la piglio. Ecco, questo era un po' il segnale che volevo darvi nel ringraziarvi di nuovo della vostra partecipazione, nel complimentarmi con chi ha organizzato il convegno, ma se una iniziativa del genere non partorisce qualche idea per il futuro, serve solo al piccolo gruppo che studia quel tema. Io penso che dalla storia dell'Accademia, di questa Accademia, debba poter nascere l'idea che si può costruire una speranza per i nostri giovani”.

CARLO SISI: “Volevo assicurare il presidente che chi siede a questo tavolo si è sempre messo in gioco. Lei non si trova di fronte degli intellettuali che ragionano polemicamente nei confronti di una struttura politica o di una cattiva connessione fra il sapere e la prassi.

Tutti noi ci siamo messi in gioco nel tempo e siamo qui per questo, perché nel nostro lavoro, nel nostro impegno a livello didattico o di gestione dei beni culturali siamo sempre stati in prima linea, ciascuno secondo le proprie caratteristiche, secondo i propria *curricula* e schede biografiche.

Quindi le assicuro che il dissenso espresso da questo tavolo ha voluto dar voce al profondo disagio vissuto quotidianamente da chi si occupa di arte e cultura in città. Sottolineare l'assenza di un assessore alla cultura, non è una forma di protesta politica. Se non c'è un assessore alla cultura a Firenze, non esiste niente.

Le faccio un esempio: io sono scaduto come presidente del Museo Marini dal novembre del 2011, con il consiglio di amministrazione. Per mia

buona volontà, mettendomi in gioco, sono rimasto a gestire una struttura di cui mi assumevo ogni responsabilità. Dov'è il problema? Che quando io chiedo di parlare con l'assessore alla cultura, non mi riceve, perché non ce la fa, è sindaco della città metropolitana e così via. Quindi, in questa catena di necessità di dialogo, che diventa dialogo politico, perché politica vuol dire responsabilità civica nei confronti di persone che si mettono in gioco dentro le istituzioni, io voglio avere un interlocutore. E a Firenze l'interlocutore non c'è. Esiste, come dicevo, una presidenza del gabinetto Vieusseux, ma il presidente sta a Parigi e non viene.

Allora l'assenza del dialogo politico, l'assenza di chi a livello centrale non chiede ai suoi funzionari come organizzare un ufficio periferico, è un altro aspetto politico. Era questo che volevo dire, volevo rassicurarla di questo, non vorrei che lei pensasse che una riunione di questo genere sia una riunione di carattere puramente teorico ed estetico intorno ad un argomento che abbiamo studiato.

Le assicuro che molte persone presenti in questa sala non solo si sono sempre messe in gioco, ma quello che hanno detto a livello di teoria e di sapere fa parte di uno strato profondo della loro militanza all'interno della cultura.

Quindi volevo chiarirle proprio questo, che sia sicuro che le persone qui presenti, convocate, e le ringraziamo, da Cristina Frulli e Francesca Petrucci, che si sono date da fare per la riuscita di questo convegno, hanno, come dire, voluto giocare su un tavolo con interlocutori che fra di loro si riconoscono, ma si riconoscono non solo nel circolo del sapere ma nella loro operatività nelle istituzioni ed oggi tutti noi abbiamo lavorato in un'istituzione formativa con grande gioia e con grande volontà di azione”.

Le osservazioni e le richieste avanzate dai partecipanti alla tavola rotonda hanno fornito le motivazioni per la seguente mozione, indirizzata alle varie Istituzioni chiamate all'appello.

MOZIONE

*Documento sintetico in merito alle linee ed alle proposte
per la creazione di una rete di ricerca e di promozione artistica
degli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze
e del Conservatorio "Luigi Cherubini"
nell'area metropolitana della città di Firenze.*

A conclusione del convegno *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale, 1865-1870*, che si è tenuto nei giorni 26 e 27 novembre 2015 nell'aula della Minerva dell'Accademia, via Ricasoli n. 66, si è svolta una tavola rotonda sul tema: *Attualità dell'Accademia: le arti a Firenze tra passato e presente* moderata da Carlo Sisi, a cui hanno partecipato Fabio Cavallucci, Mauro Cozzi (comunicazione scritta), Franca Falletti, Francesco Gurrieri, Gianni Pozzi, Paolo Zampini.

Dall'appassionato confronto è emersa la sostanziale considerazione che, a fronte dell'attenzione culturale, teorica ed artistica rivolta negli ultimi tempi verso l'alta formazione artistica e storica – più volte ribadita dalle istituzioni nazionali nella politica dei Ministeri, nonché da forum giornalistici nazionali e dall'attenzione dei media – consegue di fatto un sostanziale disinteresse da parte dei vari organismi preposti – statali, regionali, comunali – per quanto di loro competenza, nei confronti di quelle Istituzioni che per loro storia e costituzione sono state fondate al fine della specifica formazione culturale, quali *in primis*, l'Accademia di Belle Arti e il Conservatorio di Musica Luigi Cherubini.

Nel Convegno, riconsiderando storicamente il ruolo dell'Accademia delle Arti del Disegno, (che fu la prima per ideazione e fondazione da parte di Giorgio Vasari nel contesto delle Accademie europee) fino agli anni di Firenze capitale, è apparso necessario ridare attuale valore ad alcuni caratteri dell'antico indirizzo unitario tra le diverse anime artistiche che caratterizzavano fino a quei decenni l'Istituzione, quando essa gestiva la didattica delle Classi, oggi dipartimenti, di Pittura, Scultura, Architettura, Incisione, e anche di Musica, ossia l'attuale Conservatorio Luigi Cherubini, e la relativa promozione artistica nazionale ed estera dei giovani, dovuta al confronto con gli organismi culturali del tempo.

Un ruolo unitario di apprendimento artistico, operativo e critico, e di civica consapevolezza che soprattutto l'Accademia e le arti visive hanno perduto subito dopo l'Unità, insieme al ruolo della conservazione e della memoria storica ed espositiva delle opere d'arte che formano l'attuale Galleria dell'Accademia, già Pinacoteca della Scuola, destinata in origine allo studio e alla promozione, e quindi Galleria dei Moderni, realizzata con le opere dei Concorsi accademici e con gli acquisti Granducali, in parte depositati e visibili nell'attuale Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

Tornando all'oggi, nonostante le singole attenzioni di rappresentanti del Comune, del Consiglio Regionale e della Regione, di Enti privati cittadini che manifestano entusiasmo e serietà verso le nostre Istituzioni e a cui si deve questo stesso Convegno, resta una oggettiva difficoltà a procedere positivamente in un cammino che riunisca i luoghi della formazione artistica superiore per dare fisionomia e metodo ad una rete di interventi da attuare nei luoghi museali e culturali della nuova città metropolitana, non più rispondente a sostenere eventi isolati e sporadici, secondo una ricerca di identità umanistica sentita viva dalle nuove generazioni, giacché indirizzata ad una progressiva crescita della consapevolezza storica del territorio a partire dalle periferie. Dopo queste premesse i partecipanti al dibattito esprimono quanto segue.

PUNTO I

RETE DI SOSTEGNO PUBBLICA E PRIVATA NELLE FASI DELLA FORMAZIONE ARTISTICA

È necessario ipotizzare una coerente struttura di apprendimento ed una rete di ricerca a sostegno degli studenti che intraprendono una formazione umanistica nell'ambito artistico e musicale superiore paritetica a quella universitaria, con il fine di garantire loro efficaci aperture nel mondo professionale. Mentre ancora tale esigenza non è assolutamente considerata nei piani didattici ministeriali tuttora all'attenzione della commissione parlamentare, un apporto in tale direzione è stato finora episodicamente offerto dal Centro Pecci di Prato, dall'Accademia delle Arti del Disegno, così come in passato dalla Galleria dell'Accademia, con l'impegno di comporre facilitate relazione formative e collaborative nell'ambito artistico fra Enti diversi, in cui potrebbero rientrare l'Opificio delle Pietre Dure, i Musei Statali e Civici del territorio, le Sezioni didattiche statali e comunali, l'ISIA, ed alcune facoltà Universitarie.

PUNTO 2
SPAZI A DISPOSIZIONE DEI GIOVANI ARTISTI

Guardare alla valorizzazione delle sedi storiche dove questa formazione ha luogo da secoli, include la possibilità da parte degli Enti locali di mettere a disposizione dei giovani più meritevoli diplomati nell'Accademia e nel Conservatorio, spazi studi e laboratori per continuare a sperimentare, studiare, provare, in cambio di modici affitti, così da formare nei diversi quartieri della città e nel territorio metropolitano una rete di studi d'arte, una mappatura di luoghi in cui estendere il significato della ricerca artistica, che migliorerebbe la qualità del vivere e la tutela del patrimonio locale, tramite i contatti diretti tra l'impegno dei giovani nelle arti e le realtà artigianali, commerciali ed industriali presenti; ed infine con lo scopo di contribuire a rendere maggiormente visibili e coordinate le fisionomie artistiche espresse in queste Istituzioni nei contatti con le realtà culturali europee e internazionali.

PUNTO 3
AMPLIAMENTI DELLE SEDI E CREAZIONE DI UNA MEMORIA STORICA VIRTUALE

È apparso opportuno valutare la possibilità di ampliare i locali dell'Accademia di Belle Arti con nuovi spazi vicini all'attuale sede di via Ricasoli, per migliorare la didattica odierna dei laboratori e delle teorie, consentire l'esposizione delle opere dei giovani, organizzare incontri, lezioni, conferenze, che possano essere aperti con regolarità al pubblico, e permettano anche di realizzare un museo storico, dove, con metodi digitali, in un itinerario virtuale, si possano riunire le opere ora esposte in varie Istituzioni della città, per illustrare la storia e la vita artistica e musicale dell'Accademia dalla fondazione nel 1563 ad oggi, e riportare una memoria visibile del suo patrimonio e delle sue funzioni.

PUNTO 4
INTERAZIONI CON ENTI ED ISTITUZIONI LOCALI

La situazione attuale trova una ulteriore e oggettiva difficoltà nella inspiegabile assenza di un Assessore alla Cultura nel Consiglio Comunale di Firenze con cui dialogare per organizzare una solida programmazione di promozione artistica qualitativa e contribuire a rinnovare una identità civile cittadina.

Pertanto, i partecipanti alla tavola rotonda di questo convegno, unanimi, ritengono opportuno che siano individuati e nominati uno o più responsabili di riferimento artistico da parte del Comune di Firenze, con cui poter instaurare relazioni dirette e costanti e iniziare un impegno propositivo di promozione e programmazione sulla base che si è sopra descritta.

In secondo luogo, si chiede di rafforzare una simile programmazione nonché una fisionomia della formazione artistica con la Regione, per una rinnovata identità artistica come viatico culturale di Firenze, città metropolitana.

Firenze, novembre 2015 - giugno 2016.



Una selezione dei volumi della collana
delle *Edizioni dell'Assemblea* è scaricabile dal sito

www.consiglio.regione.toscana.it/edizioni

Ultimi volumi pubblicati:

Sandra Marranghini (a cura di)

Green Architectural Design

Gianni Doni

“Le palle piovevano come la grana”

Storie di mugellani al servizio di Napoleone

Anna Lanzetta

Armonie di un giardino toscano

Ezio Alessio Gensini, Leonardo Santoli

Succo di melograno

Nazzareno Brandini

Dai longobardi della Val d’Ambra ai conti di santa Cecilia

Tiziana Stagi

I libri di Emanuele Casamassima

Laura Marzi

Il Giardino dei Ciliegi

