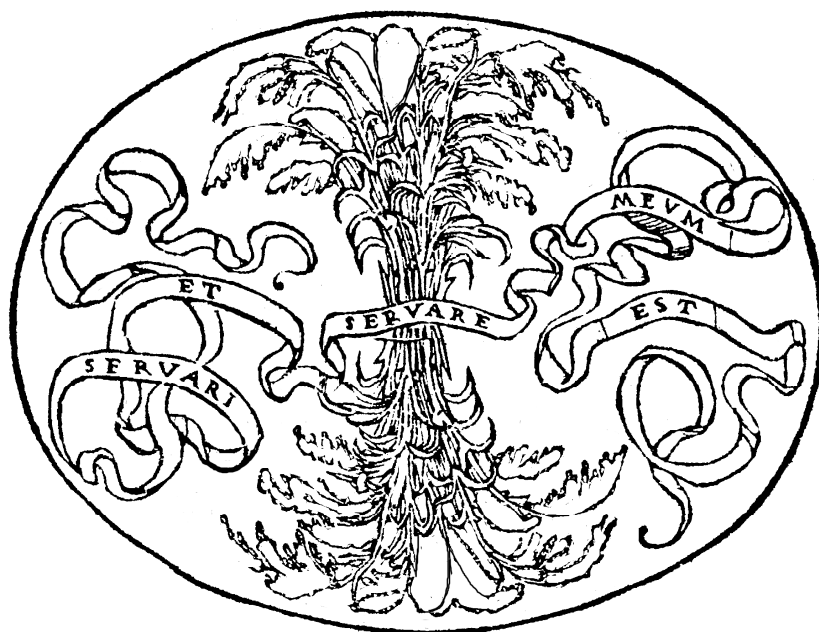


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

4/2010



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

Miriam Fileti Mazza

*Curatori di questo numero*

Irene Calloud, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 4, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

P. Barocchi, *Editoriale*

A. Camarlinghi, *Diego Martelli e Lamberto Vitali: cento anni in Marucelliana*

A. Cecconi, M. Nastasi, *Il carteggio Diego Martelli: metodologie di analisi e possibilità di ricerca informatica*

I. Calloud, *Sulla digitalizzazione dell'archivio di Adriano Cecioni nel Fondo Lamberto Vitali*

S. Roncucci, *L'Esposizione Artistica Nazionale di Torino (1880) nelle carte del Fondo Vitali*

E. Miraglio, *«È un lavoro semplice che più somigliante non poteva riuscire»: la poetica celebrativa di Adriano Cecioni*

M. Fileti Mazza, *Emporium e i Macchiaioli*

P. Agnorelli, *Il carteggio Mussini-Piaggio: esempio di didattica a distanza*



## EMPORIUM E I MACCHIAIOLI

Quando nel 1895 uscì il primo numero di «Emporium»<sup>1</sup> stava iniziando uno dei processi più interessanti per la cultura figurativa e in particolare per la storia dell'illustrazione del Novecento. La rivista voluta da Paolo Gaffuri e Arcangelo Ghisleri nella Bergamo di fine secolo, avrebbe consentito un'apertura senza precedenti sullo scenario della storia dell'arte internazionale. Nata in un momento cruciale per la diffusione del gusto Liberty in Italia, rispose alla precisa volontà di colmare un vuoto editoriale e commerciale, guardando al modello dei nuovi periodici europei, in particolare «The Studio», tentò di ripercorrere la linea lombarda del «Politecnico» di Carlo Cattaneo; dispose fin dai primi anni delle più aggiornate tecniche di stampa e riproduzione, vanto dell'Istituto di Arti Grafiche bergamasco. Quasi un decennio prima, Gaffuri aveva iniziato a promuovere contatti con altri editori anche d'oltre oceano recuperando *clichés* di immagini originali e impianti di produzione all'avanguardia degli standard del settore<sup>2</sup>.

«Emporium», che aveva rischiato di chiamarsi *Universo, Per terra e per mare, Nel tempo e nello spazio, Parole e figure, Mondo Antico e Moderno, Di tutto e per tutti*, pubblicò i suoi fascicoli ininterrottamente attraversando due conflitti mondiali e registrando i mutamenti di ogni corrente artistica: dal più sommo movimento nord europeo, alla consacrazione dei maggiori autori e dei contemporanei movimenti italiani del XX secolo.

La multisettorialità della rivista, che sin dal suo nascere affiancò tematiche storico-artistiche a quelle di timbro letterario, musicale, pedagogico, scientifico e antropologico, unitamente ad un'eccezionale fototeca, hanno creato un linguaggio della comunicazione che può far parlare di un vero e proprio 'lessico visivo'<sup>3</sup>. Le circa ottantamila immagini pubblicate, rappresentano una selezione dallo straordinario archivio di negativi dell'Istituto di Arti Grafiche, tra i più ricchi e preziosi d'Italia, che dal 1895 al 1964 sono state in grado di corredare le pagine di «Emporium» segnando un modello tra i più imitati per la divulgazione dell'illustrazione culturale.

La volontà di valorizzare al massimo il rapporto tra testo e immagine, emerse già con chiarezza fin dal dicembre del 1894, quando in una circolare di propaganda che annunciava l'uscita del periodico, si leggeva come il proposito di «popolarizzare l'alta coltura, i risultati della scienza, il fior fiore delle arti», doveva trovare forma in pagine nuove dove testo e figure non sarebbero state invadenti ma si sarebbero completate reciprocamente «così da porgere al lettore le notizie nella forma meno pesante e più perspicua». Il valore documentario delle diverse tecniche fotografiche, la riproduzione dell'immagine, o come spesso si scriveva 'la pittura incisa' o 'la fotografia dipinta', iniziarono un percorso in continua crescita che aprì alla conoscenza e all'apprezzamento non solo della fotografia artistica, ma anche dell'artista fotografo.

Quando nel 1911 William Ritter affidava alla premessa di un suo saggio dedicato al viaggio in Grecia, documentato attraverso le preziose immagini di Boissonnas, queste parole: «Vi sono fotografi e fotografi, come vi sono pittori ed artisti. Ed io preferisco Federico Boissonnas a molti artisti, anche notevoli! Fotografo di professione egli ha portato la varietà della tecnica della sua arte al più alto grado possibile di perfezione»<sup>4</sup>, dichiarava lucidamente come le due sfere della creatività potessero e dovessero sempre con maggiore interazione

---

<sup>1</sup> Per gli studi più recenti sulla rivista si veda *EMPORIUM. PAROLE E FIGURE* 2009, con bibliografia aggiornata. Inoltre è possibile consultare la digitalizzazione completa della rivista (parte testuale e illustrativa) nel sito del Laboratorio delle Arti Visive della Scuola Normale Superiore, Progetti di ricerca: ILLUSTRAZIONI NELLE RIVISTE D'ARTE, [www.artivisive.sns.it](http://www.artivisive.sns.it).

<sup>2</sup> Per le testimonianze documentarie dell'archivio Gaffuri, dove sono conservate lettere e ricevute dei numerosi acquisti che avevano preceduto l'uscita della rivista, si veda MANCA 2009, pp. 155-202.

<sup>3</sup> Sul valore del rapporto tra testo e immagine si veda in particolare BACCI 2009, pp. 95-155.

<sup>4</sup> RITTER 1911, pp. 345-364.

operare nella comunicazione del pensiero estetico<sup>5</sup>. E l'adesione della rivista a tali principi, si documenta anche dalle scelte editoriali di un impaginato ricchissimo di richiami illustrativi che seppero dare un giusto equilibrio anche nelle pagine delle pubblicità, accurate e con molte varianti iconografiche anche per reclamizzare uno stesso prodotto, prototipo di un designer che tanto influenzò il linguaggio del marketing contemporaneo.

Un anello di congiunzione tra le peculiarità di «Emporium» e il tema di questo studio: l'intenzione di rintracciare come l'arte dei macchiaioli fosse utilizzata dalle sue pagine e quale fortuna visiva avesse acquisito tra fine secolo e i primi decenni del Novecento, lo fornisce con estrema chiarezza, il pensiero di Lamberto Vitali, critico d'arte, direttore per alcuni anni della nostra rivista e collezionista attento, che aveva riuniti molti archivi privati dei macchiaioli e della loro cerchia. Nel periodo da noi indagato, la cultura dell'immagine stava superando gli ambiti dell'arte figurativa, alleandosi con la fotografia e con i passaggi e le interazioni che questa aveva già compiuto nelle frequenti interferenze con la pittura e in particolare proprio con la pittura della 'macchia'. Vitali, con spiccata sensibilità e adeguata conoscenza dell'argomento, partecipò con un linguaggio nuovo e di grande modernità al dibattito che già si stava consumando nell'ambiente della storia dell'arte figurativa, condizionandone la critica contemporanea<sup>6</sup>.

Dal 1935 al 1938 dedica alcuni saggi proprio al rapporto tra fotografia e arte, realizzando uno dei contributi più incisivi nell'articolo *Federico Faruffini fotografo* del 1935<sup>7</sup>, dove assistiamo ad un critico che si pose di fronte alla fotografia come fosse in presenza di una tela macchiaiola. Faruffini infatti possiamo considerarlo il 'fotografo macchiaiolo', colui che alternandosi tra l'uso dei pennelli, il bulino<sup>8</sup> e la macchina da ripresa, nella tristezza di un'esistenza piena di difficoltà, realizzò stupende opere lontane «da ogni abbellimento, da ogni variazione fantastica», anche quando ormai padrone del procedimento tecnico, frenò ogni tentazione di manipolarne l'esito, rimanendo fedele a ciò che l'occhio vedeva e fermava. Nella foto *l'Interno*, presente a tutta pagina nel fascicolo di «Emporium», le due donne offrono una composizione ben studiata ed un «proposito narrativo» convinto come una tela di genere, con le parti di abito bianche colpite dalla luce che conducono l'osservatore verso l'effetto della pennellata e della biacca pittorica, in una simbiosi stilistica che rese queste illustrazioni un esempio d'arte fotografica assai significativo e di grande suggestione.

Ma le convinzioni di Lamberto Vitali passano anche attraverso un altro stimolante articolo del 1938<sup>9</sup> sull'attività di acquarellista di Arturo Tosi. Qui, superato l'omaggio all'artista, ultimo maestro del naturalismo lombardo, affronta una difesa assai decisa delle arti grafiche rifiorite proprio grazie ai macchiaioli e agli impressionisti. Vitali assegna un valore artistico assoluto e talmente alto al processo disegnativo, da rammaricarsi come Giovanni Fattori avesse adoperato l'acquerello soprattutto per esercitazioni private e si conoscesse invece molto di più per la cifra dell'acquafortista. Precisa che forse solo Cabianca fu l'unico macchiaiolo che utilizzò l'acquerello «con computezza». L'analisi prosegue con interessanti riflessioni che lo

<sup>5</sup> FILETI MAZZA 2009, pp. 10-11.

<sup>6</sup> Vitali aveva riunito una straordinaria collezione di negativi, fototipi, riproduzioni fotomeccaniche (collopie, fotoincisioni e woodburytype) databili dal 1848 al 1943, anche se l'insieme più interessante, oltre che più consistente, riguarda l'Ottocento e il primo decennio del Novecento. Per lascito testamentario l'ingente raccolta passò nel 1995 all'Accademia di Brera (sezione grafica Bertarelli). Cfr. PAOLI 2004, con bibliografia precedente.

<sup>7</sup> VITALI 1935, pp. 388-392. L'anno successivo ancora firmò un breve articolo sulla fotografia antica sottolineando nuovamente come questa non intendesse competere con la pittura, ma offrì una onesta traduzione della realtà soprattutto nel caso di questo preciso contributo per i ritratti che esprimono la purezza del processo fotografico e che la scelta delle illustrazioni documenta sapientemente. Vitali aveva assunto anche la direzione dell'altra grande collana promossa dall'Istituto di Arti Grafiche bergamasco, «I grandi cicli pittorici», dove la personale esperienza sulla cultura illustrativa trovò un ampio capo d'azione.

<sup>8</sup> Per la grande sensibilità e competenza nel settore delle arti grafiche, cfr. GUIZZETTI 2004, pp. 8-19.

<sup>9</sup> VITALI 1938, pp. 85-90.

portano ad affermare come il rischio di un ‘infiacchimento’ della resa pittorica nel giocare con uno strumento così fragile (nel caso appunto dell’acquarello), potesse rappresentare un pericolo, che vede invece scongiurato in molti artisti ottocenteschi vicini ai macchiaioli. Questi, anche realizzando un impianto compositivo governato dal pastello o dai trasparenti tocchi acquerellati, erano stati in grado di rendere l’effetto di una cromia di macchia altrettanto convincente. Le immagini in bianco e nero che corredano l’articolo, completano sapientemente il testo, offrendo una selezione di iconografie che integra le altre numerose opere riprodotte nella rivista, mantenendo il grado d’attenzione e interesse del lettore, sempre alto e in continua sollecitazione percettiva della pagina.

Lasciando questa breve parentesi, che sotto molti aspetti conferma il programma editoriale di Ghisleri e Gaffuri in contributi dove lo stesso contesto dell’articolo mirava a rafforzare il rapporto dell’immagine con la scrittura, può essere adesso interessante recuperare l’attenzione di «Emporium» per l’arte dei macchiaioli, l’incidenza che l’iconografia della ‘macchia’ ebbe nell’impostazione illustrativa delle sue pagine, quando l’utilizzo di immagini macchiaiole fu scelto anche per scritti non di critica ottocentesca. Ci renderemo conto che nonostante la rivista consacrò soprattutto l’arte contemporanea, riservò alla corrente che era nata un trentennio prima al Caffè Michelangelo, un’attenzione devota che contribuì alla conoscenza di molte opere conservate in collezioni private e lontane dal grande pubblico che, agli albori del Novecento, aveva iniziato ad ammirarle solo nelle grandi Gallerie statali di Firenze e Roma.

Tra i primi interventi citiamo quello di Vittorio Pica del 1898 su Telemaco Signorini<sup>10</sup> che iniziava con queste pungenti parole: «Non credo vi sia stato in Italia, in questa seconda metà di secolo, alcun altro artista che abbia combattuto il tradizionalismo accademico, il convenzionale insegnamento ufficiale e le bottegaie abilità dell’arte leziosa e piacente, con maggiore costanza, con più completo disinteresse, con più vivace arditezza di Telemaco Signorini». Il saggio ripercorreva le tappe più importanti della sua vita non trascurando il momento fondamentale in cui la straordinaria tela del *Ghetto di Firenze*, mandata all’Esposizione di Torino del 1862, con la sua violenza di colore e la voluta eccessiva trascuratezza del disegno, suscitò un vero scandalo nell’ambiente artistico che «lo fece battezzare col nome di macchiaiuolo». Le pagine di «Emporium» costellarono il lungo articolo di Pica con moltissime illustrazioni che fornirono il giusto richiamo iconografico alla bella definizione del movimento di Adriano Cecioni: «L’arte loro consisteva, non nella ricerca della forma, ma nel modo di rendere le impressioni che ricevevano dal vero, col mezzo di macchie di colore, di chiari e di scuri [...] le figure non oltrepassavano mai la dimensione dei quindici centimetri, quella dimensione che assume il vero quando si guarda ad una certa distanza, a quella distanza cioè in cui le parti della scena che ci ha prodotto impressione, si vedono per masse e non per dettaglio». Toccando anche l’aspetto di Signorini grafico, si ammirano diverse fotografie di acquaforti e disegni preparatori dell’artista.

Dopo pochi anni s’impongono alla nostra attenzione i saggi di Romualdo Pantini, firma di punta sulle pagine della rivista, dedicati questa volta a Vincenzo Cabianca e Giovanni Fattori. Il critico, che aveva collaborato nello stesso periodo proprio con un lungo articolo riservato al concorso internazionale indetto da Vittorio Alinari<sup>11</sup>, scrisse nel 1902 quello in ricordo di Cabianca<sup>12</sup>, morto nel marzo e per il quale «Emporium» scelse una galleria di illustrazioni assai copiosa, circa trentacinque e di grande fascino estetico. Pantini ricordava l’arrivo a Firenze dell’artista veneziano, utilizzando le parole di Cecioni dalle pagine della

---

<sup>10</sup> PICA 1898, pp. 323-340.

<sup>11</sup> Si trattava del concorso per il ‘risveglio’ dell’arte religiosa e devozionale che nel 1900 riunì tele, oleografie, acquerelli, disegni, pastelli e tempere di giovani artisti. Il saggio fu corredato da un ricchissimo apparato di fotografie (circa quaranta) provenienti dai cataloghi Alinari, cfr. PANTINI 1900, pp. 135-151.

<sup>12</sup> PANTINI 1902, pp. 405-423.

«Domenica del Fracassa» (luglio 1885), con le vacanze a Castiglioncello e l'immediata comprensione dei fondamentali principi macchiaioli: il 'valore' e il 'rapporto'. Termini che nel tessuto informativo del saggio ritornano più volte decifrando il pensiero dell'autore che li coniuga con il concetto di macchia che, per suo dire, molti macchiaioli credevano significasse 'abbozzo', quale stato transitorio di un successivo affinamento. Si sofferma ancora sulla macchia dichiarando invece quanto essa sia la base che non deve essere affinata e «come tante macchie di colore e di chiaroscuro, ciascuna delle quali ha un *valore* proprio, che si misura col *rapporto*». Nelle parole del critico la macchia si identifica con la 'scienza', ferma la natura come uno scatto fotografico e commenta le opere riconoscendo in esse «effetti di chiaroscuro che più che arditi dovevano dirsi prepotenti».

Il saggio riservato a Fattori del 1903<sup>13</sup>, ebbe come tema la rappresentazione della vita militare; le immagini, che iniziavano in questi anni a riportare le proprie referenze fotografiche, tracciano un percorso visivo degli avvenimenti bellici in grado di emozionare coloro che le osservavano. L'incipit della scrittura usava la memoria delle grandi pitture di battaglia dal Cinquecento al Settecento, rammaricando come in età risorgimentale mancassero composizioni efficaci pur essendo stati alcuni artisti personalmente in guerra. Ecco a colmare il vuoto che si era creato nell'arte figurativa, il colore e la macchia di Giovanni Fattori che nell'iconografia del combattimento contemporaneo viene «riconosciuto il primo pittore militare d'Italia». Non manca il riferimento allo *Staffato* che l'impaginato di «Emporium» sceglie qui di ricordare non solo con la fotografia Alinari della celebre tela, ma la integra con quella ugualmente emozionante del suo disegno preparatorio. Affine scelta tematica per illustrare l'ultimo degli articoli di Roberto Papini su *I pittori di battaglie in Italia*<sup>14</sup>, uscito in tre puntate nella primavera-estate del 1915. L'opera macchiaiola, pur necessaria a documentare visivamente l'argomento trattato, suggerì al critico alcune riflessioni di stile sull'evoluzione di Fattori che prima di giungere all'asciutta e immediata cronaca della *Battaglia di Custoza*, aveva realizzato in gioventù quadri storici «alla maniera romantico-accademica». Ora per l'artista ritrarre la vita militare significava rendere il movimento di «masse d'uomini in mezzo alla campagna toscana azzurrognola e violacea, tra il polverio estivo delle bianche strade [...] Il colorismo tende talora ad un monocromato, ad un violento contrasto di bianchi e di neri».

Nello Tarchiani, prolifico e vivace ispettore comunale, tra il 1920 al 1939, aveva prodotto una quindicina di contributi sulla rivista bergamasca toccando temi di varia natura, dai disegni di Raffaello alla Fiera internazionale del Libro; nel 1922 affida ad «Emporium» un breve saggio dal titolo *La fiorentina primaverile di Belle Arti*<sup>15</sup>, dedicata alla esposizione che si tenne nell'elegante sede della Società delle Belle Arti degli architetti Fantappiè e Tognetti. La mostra offriva una rassegna delle tendenze dell'arte dopo la Guerra, con quadri, sculture, disegni, stampe e lavori di alta manifattura. Con due sale riservate a Signorini e Lega, si ricordava il passato dei «macchiaioli fiorentini che per un momento attrassero tanti pittori anche di fuori [...] sembrano tornare molti dei giovani dopo varie e diverse esperienze fatte dopo tentativi molteplici», e si affrontava la volontà di un superamento della tradizione. Le pagine si arricchiscono con nitide foto di Alinari e Barsotti dove le immagini, ancora una volta dell'ormai classica iconografia del *Ghetto di Firenze* di Signorini o della *Ciocciara* di Lega della collezione Lazzari, fanno di questo saggio un'interessante catalogo retrospettivo e allo stesso tempo un album originale per far conoscere nuovi artisti: Lloyd, Viner, Notte, Bacci, Checchi, Ferroni, Giachetti, Dani, Natali.

Con sede nel fiorentino palazzo del Parterre, nel novembre del 1925 s'inaugurava una mostra per celebrare nuovamente Giovanni Fattori nel centenario della nascita. Rusconi scrive un lungo articolo su «Emporium» per svelare un artista che reputa ancora in parte sconosciuto

<sup>13</sup> PANTINI 1903, pp. 3-23.

<sup>14</sup> PAPINI 1915, pp. 323-337.

<sup>15</sup> TARCHIANI 1922, pp. 281-290.



al grande pubblico: «le voci di quel suo canto o vogliam dire discorso che ha celebrato senza stanchezze, senza monotonia, senza ripetizioni, il suo amore per il bello, per il vero, per la natura, così come egli la vedeva e proprio come la sentiva, con tutta l'ingenuità e la divina commozione di un animo puro che appare ogni volta in estasi davanti al vero, come davanti ad una rivelazione nuova»<sup>16</sup>. Dopo molti anni si riparlava di Fattori con un atto d'amore per l'artista toscano, con parole che a distanza di un secolo restano tra le più belle dedicate al maestro dei macchiaioli nel primo Novecento. Anche le illustrazioni, più di venti di cui due a colori (il *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta* e la *Battitura a Correggiato sull'aia*), rubano in molti casi lo spazio al testo imponendosi con diverse fotografie a tutta pagina. In questo articolo furono gli scatti di Alinari, Brogi, Barsotti e Reali, i fotografi più attivi e conosciuti nell'editoria artistica non solo toscana, a siglare le opere fattoriane conservate nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, nelle raccolte private quali la Vannini-Parenti, Checcucci, Galli con due pezzi dal Municipio di Livorno che garantivano una corretta documentazione per l'appartenenza geografica dell'artista.

Nello stesso anno Piero Torriano firma un breve scritto, ma ricco di fotografie di Barsotti e Zani, sulla mostra tenutasi a Milano nelle nuove stanze della rivista «L'Esame» dedicata ai pittori macchiaioli<sup>17</sup>. Enrico Somarè, che dirige il periodico, da esperto conoscitore dell'arte ottocentesca offre un catalogo interessante che oltre ai più visti e celebrati Signorini e Lega, tratta Abbati, D'Ancona, Sernesi, Borrani. Soprattutto per questi due ultimi artisti si parla di «temperamento toscano» che «ricompare purificato e inconfondibile, con austerità quasi primitiva», dove quest'aggettivo prelude come vedremo ad una precisa tendenza critica per il movimento macchiaiolo, ma in questo caso assume un particolare interesse se si considera la precoce cronologia. Torriano illustra Sarnesi con i *Bovi al carro* e Borrani con le atmosfere dorate di *Castiglioncello* e del paesaggio *Monte alle croci*, definiti «meditati e composti» e forse già precursori di una nuova stagione di un'arte più moderna. A distanza di pochi mesi «Emporium» offriva una nuova pagina ai macchiaioli proprio sulla scia degli studi di Somarè, pubblicizzando l'uscita della sua monografia su Signorini<sup>18</sup>. La sintesi dell'articolaista riproponeva i tre momenti individuati dall'autore quali tappe principali del movimento con una scheda di carattere fortemente manualistico:

Si iniziano nel 1848 gli studi del vero, riapparendo la natura 'nuda e libera da qualunque influenza di scuola'. Le nuove ricerche diventano grado grado più ardite con le informazioni recate da Parigi nel 1855 dal Morelli, dall'Altamura e dal Tivoli e con le visite alla raccolta Demidoff, dando luogo alla cosiddetta 'macchia' che fu 'violenta di chiaroscuro e non altro'. Verso il 1862 infine, fondandosi la scuola di Pergentina, con Signorini, Sernesi, Abbati, Lega e Borrani, la macchia che intanto era pervenuta a riaffermare il languido chiaroscuro accademico e a rompere molti schemi convenzionali, viene superata da molti stessi artisti i quali 'si spinsero più innanzi in nuove ricerche di ambiente di carattere locale, di scelta rappresentativa' per conquistare 'quella sincerità di sentimento e quell'amore per tutta la natura con quale l'arte del Quattrocento accarezzò infantilmente ogni forma.

La recensione al libro di Somarè venne illustrata da un Signorini poco convenzionale: il *Dal Santuario di Riomaggiore* (olio su tela del 1890) e il *Mago Chìò* del 1887, con scatti della ditta Alinari.

Il breve saggio che apparve nel 1926 nella rubrica *Cronache Romagnole* rendeva invece omaggio a Silvestro Lega protagonista di una mostra personale a Modigliana<sup>19</sup>. Del pittore, considerato un macchiaiolo tardivo, Nello Tarchiani tracciava una sorta di sintetica biografia

<sup>16</sup> RUSCONI 1925, pp. 279-290.

<sup>17</sup> TORRIANO 1925, pp. 396-403.

<sup>18</sup> [TORRIANO] 1926, pp. 270-271.

<sup>19</sup> TARCHIANI 1926, pp. 197-204.

capace comunque di segnare il percorso umano e artistico compiuto nella frequentazione dell'Accademia di Belle Arti nel 1848, a seguace di Bezzuoli, Mussini, Ciseri, fino agli anni Sessanta quando finalmente persuaso della nuova pittura di macchia, dopo il ritorno da Parigi di Altamura<sup>20</sup> e De Tivoli 'disgustati' dall'accademismo, si ritirò «tra l'Affrico e l'Arno, in mezzo ad una silente distesa di orti e campi lungo il fiume, e si rinnovò». Lo scritto di Tarchiani, forse tra i meno scolastici pubblicati sulle pagine di «Emporium», è arricchito da alcune frasi di Telemaco Signorini dedicate a Lega, capaci di schematizzare un suggestivo ritratto di Vestro, come lo appellavano gli amici, come queste, ad esempio che celebrano *Il canto dello stornello*: «Fedele al suo programma di produrre un'arte dove la sincerità d'interpretazione del vero reale, dovesse, senza plagio preraffaellita, ritornare ai nostri quattrocentisti e continuare la sana tradizione, non più col sentimento divino di quel tempo, ma col sentimento umano dell'epoca nostra, dipinse il suo quadro più grande, Il canto dello stornello, tre giovani donne, due in piedi e una seduta al pianoforte che suona e canta insieme alle sue compagne». La rivista impaginò l'articolo con fotografie dotate dalla fototeca del Ministero della Pubblica Istruzione, per *Il dopo pranzo* (1863) della collezione Rosselli di Firenze e la *Visita* (1868) della Galleria d'Arte Moderna di Roma, riservando alle immagini l'intera pagina, e gli scatti di Barsotti fornirono suggestive iconografie dalla collezione Guarino di Torino per la tela del 1880 della *Signora che cuce* e per *La strada per i monti di Gabbro* della famiglia Moses Benaim che nell'estate del 1944, durante la liberazione di Firenze, fu trafugato insieme ad altre opere dalla villetta presso l'Impruneta, e mai recuperato.

Il 1927 per Firenze rappresentò un anno di grandi fermenti espositivi, tanto da far parlare la cronaca del periodo di un'esagerazione di mostre per la città che stava riappropriandosi del suo primato artistico. In seguito ai successi del *Ritratto italiano* in Palazzo Vecchio (1911) e del *Seicento e Settecento* a Palazzo Pitti (1922), dopo cinque anni ecco in città ben quattro esposizioni dove, accanto ad una mostra storica del libro illustrato e a quella internazionale dell'incisione, dalla Società di Belle Arti e dal Sindacato Toscano delle Arti furono organizzate due rassegne dedicate all'arte moderna<sup>21</sup>. In alcune sale di Palazzo Pitti si potevano ammirare anche mostre retrospettive molto interessanti per la storia dell'arte dell'Ottocento in Toscana. Qui Arturo J. Rusconi dedica spazio alle opere di Cannicci, Ciseri, Ferroni, definendoli fedeli alla propria 'sincerità' e continuatori di una tradizione d'immediatezza mai tramontata dove «un macchiaiolismo spontaneo e naturale» si afferma sul «macchiaiolismo conosciuto e classico». Le illustrazioni scelte per le pagine della nostra rivista offrono le opere più rappresentative in una struttura compositiva elegante e ricca di grandi formati, spesso a tutta pagina con tavole fuori testo. È il caso ad esempio de *La fidanzata* di Cannicci e *La madre* di Ferroni con una bella fotografia Alinari; anche alla tela del Ciseri dall'inconsueto tema religioso del *Martirio dei fratelli Maccabei*, venuto dalla chiesa di Santa Felicità, si riserva una efficace visibilità. L'articolo di Rusconi termina con una severa stroncatura delle opere di Adriano Cecioni «che nel suo anticipato impressionismo appare d'una freddezza sconcertante, e se parla ancora alla nostra curiosità, non dice più nulla alla nostra sensibilità».

Nel 1928 la rivista dell'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, pubblica un nuovo contributo al movimento con un saggio di Irene Cattaneo sui disegni manzoniani di Giovanni Fattori<sup>22</sup>. Illustrato da quattordici immagini, era la prima volta che integralmente veniva presentata la serie per i *Promessi Sposi* realizzata dall'artista, tema la cui fortuna visiva poteva già

<sup>20</sup> Un *Ritratto di Garibaldi* di Saverio Altamura, fu utilizzato in «Emporium» per documentare l'iconografia dell'eroe con una bella fotografia di Caminada nel saggio di NICODEMI 1932, p. 309. Altre due illustrazioni con opere dell'Altamura furono pubblicate dalla rivista: il *Trionfo di Mario* (PROCIDA 1916, p. 205) e il *Ritratto di Francesco De Sanctis* (FLORA 1936, p. 37).

<sup>21</sup> RUSCONI 1927, pp. 371-388.

<sup>22</sup> CATTANEO 1928, pp. 156-165.

segnare alcuni precedenti illustri, quali ad esempio le tavole eseguite da Giambattista Galizzi e Gaetano Previati<sup>23</sup>. L'autrice del saggio decifra gli elaborati fattoriani come il superamento di quel rapporto tra la natura e l'uomo che nei due precedenti citati traducevano fondamentalmente la concezione cristiana, personalizzando l'immagine in iconografie intime o esageratamente allusive. Il tratto di Fattori riesce a tradurre la vita umile e semplice della gente di campagna «non più dunque raffigurazioni idealizzate o caricature convenzionali, ma realistica interpretazione del più realistico racconto che si conosca». Le illustrazioni che accompagnano il testo disegnano la memoria del romanzo e i riferimenti naturalistici contribuiscono alla narrazione visiva della storia. La Cattaneo, descrivendo le figure manzoniane create da Fattori, scrive come il «ricostruttore» di scene storiche non assume mai tono declamatorio, ma si attiene invece ad interpretare sapientemente realtà e avventura: Fattori illustratore non tradisce il modulo già affinato per la pittura e il disegno.

E l'artista tiene anche nell'intricato scenario del mercato d'arte che a Milano vive la frenesia e la competizione delle vendite alle Gallerie Pesaro e Scopinich. «Emporium» coglie e registra il dibattito di questi primi decenni del Novecento, e nel 1929 ad esempio pubblica nell'ormai classica rubrica delle *Cronache milanesi*, un breve ma puntuale articolo di Raffaello Giolli<sup>24</sup> con valutazioni non solo dei contemporanei, ma di un Fattori quotato oltre le cinquantamila lire. Si trattava, come documenta la bella foto di Castagneri, del *Contadino seduto* che insieme alle immagini di Morelli, Michetti, Favretto e Signorini offrivano gran parte del catalogo dei pezzi provenienti dalla raccolta Magnelli.

Nel giugno del 1920 era uscito il primo fascicolo di «Dedalo», la rivista fondata e diretta da Ugo Ojetti per i tipi della Bestetti e Tumminelli di Milano<sup>25</sup>. Durata solo dodici anni, riuscì comunque a lasciare un segno di grande qualità editoriale; «Emporium» esisteva già da un quarto di secolo e ormai aveva tracciato un modello che rappresentò anche per le pagine di questo nuovo periodico un esempio stimolante a cui ispirarsi soprattutto nella resa grafica e nella ricerca accurata del corredo illustrativo. Il confronto e l'analisi dei loro contenuti per gli anni in cui le due testate vissero insieme sulla scena dell'editoria italiana, meriterebbe uno studio specifico; in questo nostro contesto vale la pena ricordare le rarissime immagini riferite al movimento dei macchiaioli<sup>26</sup>. Nella rivista ogettiana solo Giovanni Fattori conquista una buona percentuale di presenze, che grazie all'attenzione da sempre rivolta in «Dedalo» alle esplicite didascalie delle foto sull'opera rappresentata, leggiamo autore di opere provenienti non soltanto dalle collezioni Galli, Checcucci, Magnelli, già menzionate anche in «Emporium», ma ancora dalle raccolte Giustiniani, Bruno, Fiano, Sforzi, Caviglia, Vannini, De Piccollellis, Malesci, Siccoli e Ojetti con la tela *La signora B.*<sup>27</sup>

Nel 1937 Antony De Witt firmando il saggio *Il disegno dei Macchiaioli*<sup>28</sup>, affronta un regesto sull'opera grafica del movimento toscano che consente di fare un chiaro punto della situazione. Nella premessa ammette come siano rare le testimonianze di una produzione disegnativa dei maestri di macchia. La vasta cultura figurativa del De Witt<sup>29</sup>, livornese che si era numerose volte misurato con la pittura, ma soprattutto con l'arte xilografica, si avvale anche del sostegno di Adriano Cecioni le cui parole furono utilizzate per rafforzare, con il pensiero di uno dei maggiori teorici del movimento, il valore attribuito al disegno propriamente detto in rapporto all'idea della macchia, quale base della nuova scuola figurativa.

<sup>23</sup> Si veda sulla fortuna illustrativa dei *Promessi Sposi*: PALLOTTINO 2009, pp. 203-234, in part. 215 nota 43.

<sup>24</sup> GIOLLI 1929, pp. 245-253.

<sup>25</sup> Si veda per la storia della rivista FILETI MAZZA 1995. L'esperienza editoriale di Ojetti fu assai vivace, ma discontinua rispetto alla compattezza e longevità di «Emporium»; il critico aveva fondato anche altri due periodici per la storia dell'arte figurativa: *Pegaso* dal 1929 al 1932 e *Pan* dal 1933 al 1935.

<sup>26</sup> Ojetti nel 1921 aveva scritto *Macchiaioli e Impressionisti: una lettera di Diego Martelli a Giovanni Fattori*. OJETTI 1921.

<sup>27</sup> OJETTI 1925-1926, p. 241.

<sup>28</sup> DE WITT 1937, pp. 541-550.

<sup>29</sup> CAGIANELLI 1997.

In pratica De Witt affermava che anche per gli artisti del colore il disegno rappresentasse il fondamento dell'arte, riferendosi a istanze cenniniane che assegnavano al manufatto disegnativo «la trionfal porta del ritrarre naturale». L'articolo venne illustrato da undici immagini in bianco e nero di grande suggestione con un impaginato ampio in grado di documentare al meglio la produzione grafica di Abbati, Lega, Borrani, Signorini, D'Ancona, Sernesi e Fattori, quest'ultimo presente con tre studi: un *Buttero a cavallo*, *Donne con cappellino* e una *Marina*. I disegni scelti erano tutti conservati a Firenze tra il gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, la Galleria d'Arte Moderna e la collezioni Sforzi e Ceccucci. Solo i fogli raffiguranti *Arno alla Croce* e il *Paese invernale* di Telemaco Signorini non dichiaravano l'ubicazione.

Proprio in un precedente saggio su *Signorini incisore*, pubblicato l'anno prima<sup>30</sup> sulle pagine di «Emporium», possiamo trovare l'impianto preparatorio per l'articolo più generale sul disegno dei macchiaioli. De Witt affrontava con sensibile impegno critico l'importanza che l'attività incisoria ebbe ad esempio per lo stesso Fattori «come diversione del quotidiano travaglio attorno alle tele», poco considerata dagli amici Martelli, Cecioni e Signorini che sembravano allinearsi al giudizio di un Bartsch «che si domandava se Tiziano si fosse mai dilettrato, amuse colla sguabbia o la punta». De Witt leggeva invece con gran convinzione come quella occasionalità acquisisse valore preminente dell'arte fattoriana. Il saggio proseguiva con l'analisi delle incisioni di Telemaco Signorini, offrendo al lettore uno scelto corredo illustrativo con le foto Brogi delle bellissime acqueforti conservate agli Uffizi e impaginate con ampio respiro in rapporto al testo che in più occasioni lasciava il passo all'iconografia. A tutta pagina sono infatti le fotografie dalla serie del *Mercato vecchio* e delle vignette tratte da *Primi passi* di Diego Martelli.

La mostra dell'Ottocento di Lugano del 1948 accese nuovamente un certo interesse per l'ormai quasi dimenticata corrente macchiaiola; nella recensione che Viardo Palma scrisse su «Emporium», s'intrattiene sulle sale dedicate al Carnovali e a Fattori che nel percorso dell'esposizione può essere «visto e capito» come da alcuni anni non era stato possibile fare in rassegne contemporanee più frettolose e schive per l'arte della macchia. La rivista in questa occasione pubblica di Fattori solo i *Soldati francesi nel 1859*, ma a Lugano furono presenti diciotto opere dove spiccava la *Rotonda Palmieri*, i *Cavalli al sole* e il *Ritrattino di Diego Martelli*. Nel testo di Palma a distanza di anni si ritorna ancora sul concetto di macchia, le cui definizioni potrebbero bastare per fare un'interessante verifica sul significato che i diversi critici hanno attribuito a questo preciso lemma e farci ripercorrere e comprendere la fortuna storica ed estetica dei macchiaioli fino agli anni Sessanta del passato secolo. L'autore così scriveva del processo fattoriano: «Intanto è ormai chiaro che il problema della macchia non fu per lui un problema di sistema che permettesse di sorprendere un effetto passeggero e improvviso di luce e perciò di colore, ma una necessità precisa specialmente di ordine tonale, che la portasse a quelle conclusioni di calmo ordine ritmico e spaziale del quale i disegni e le acqueforti sono una testimonianza». La cronaca dell'esposizione luganese passava infine il passo a commenti per Signorini, Abbati, Lega, Segantini, Sernesi e «finalmente Emilio Gola che porta alla mostra una nota di autentico espressionismo».

A distanza di un anno il periodico bergamasco utilizza l'immagine a tutta pagina dei *Pescatori* di Giovanni Fattori quale emblema del brevissimo trafiletto che Attilio Podestà dedicò ad una frettolosa esposizione torinese di novanta opere dell'Ottocento, realizzata da Marziano Bernardi nelle sale della Galleria della «Gazzetta del Popolo»<sup>31</sup>. L'artista veniva definito nella sua identità ed essenzialità come 'veramente primitivo', affermazione che darà negli anni successivi adito al pensiero critico che ricondusse le istanze macchiaiole al linguaggio estetico quattrocentesco.

<sup>30</sup> DE WITT 1936, pp. 123-130.

<sup>31</sup> PODESTA 1949, pp. 176-177.

Nel 1962 Remigio Marini, prolifico collaboratore della rivista fin dal precedente decennio, pubblica un saggio dal titolo *La nostra mediocrità ottocentesca e la sua radice morale*<sup>32</sup>; siamo sul finire della vita di «Emporium» e la spietata critica verso l'arte pittorica dell'Ottocento italiano sembra solo apparentemente salvare la corrente del Caffè Michelangelo. L'impaginato, ormai fiacco e convenzionale, propone nella stessa pagina l'abbinamento di un *Paesaggio* del Piccio con *Alla stanga* di Segantini, seguito da *Il guado* di Fontanesi con i *Barrocci romani* di Fattori della Galleria d'Arte Moderna di Firenze. Per l'autore l'ormai dilagante povertà estetica altro non era che lo specchio del grave collasso morale dell'intera società e conclude definendo i pittori di macchia: limitati, circoscritti e provinciali.

Ancora due anni e la rivista di Gaffuri e Ghisleri, che aveva traghettato la cultura dell'Ottocento nella modernità del XX secolo, avrebbe chiuso i battenti; gli ultimi fascicoli, ormai orientati a parlare di arte antica o di novità dell'avanguardia, non trovano più spazio per i 'fotografi della natura'. Attraverso varie fasi «Emporium» aveva registrato l'andamento della percezione visiva per le opere macchiaiole, rispettando i diversi punti di vista della critica novecentesca. Rileggendo alcune frasi del manifesto programmatico, ci congediamo con gratitudine e un certo sentimento di rammarico dalla nostra rivista:

C'imponemmo che ogni illustrazione avesse autenticità e carattere documentale, rompendola recisamente con le nostrane consuetudini delle figurazioni di maniera o di fantasia [...] Purtroppo, ci si diceva, bellissimo il programma, ma troverete voi in Italia un numero di lettori sufficiente per una rivista così costosa e così austeramente concepita e condotta? Per una rivista senza rubriche di curiosità e di attualità locale, senza i consueti passatempi di famiglia, senza rebus né indovinelli a premio, senza novelline, senza musica, senza versi, senza neppure una pagina di moda? [...] Nonostante questi presagi, nonostante gli eccitamenti a transigere, avemmo fede nella bontà della nostra idea ed anche un poco nel pubblico italiano, verso il quale certe pose di aprioristica disistima a noi parvero sempre altrettanto ingiuste che eccessive. [...] Noi miriamo a costituire ai lettori un archivio di cognizioni utili, di documenti grafici, di cose belle e interessanti oggi, ma che ognuno di loro potrà rivedere e consultare domani, dopodomani, fra qualche anno ancora con diletto e con frutto, soprattutto con frutto.

## BIBLIOGRAFIA

BACCI 2009

G. BACCI, 'Parole e figure': fotografia e testo tra le pagine di «Emporium» e «Il Secolo XX», in *EMPORIUM. PAROLE E FIGURE* 2009, pp. 95-155.

CAGIANELLI 1997

F. CAGIANELLI, *Tra pittura ed incisione. Antonio Antony De Witt. Critico delle arti*, Pisa 1997.

CATTANEO 1929

I. CATTANEO, *I disegni manzoniani di Giovanni Fattori*, «Emporium», 405, vol. LXVIII, 1928, pp. 156-165.

DE WITT 1936

A. DE WITT, *Signorini incisore*, «Emporium», 514, vol. LXXXIII, 1936, pp. 123-130.

DE WITT 1937

A. DE WITT, *Il disegno dei Macchiaioli*, «Emporium», 514, vol. LXXXVI, 1937, pp. 541-550.

---

<sup>32</sup> MARINI 1962, pp. 111-118.



EMPORIUM. PAROLE E FIGURE 2009

*Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Atti dell'incontro di studio (Pisa 2007), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa 2009.

FILETI MAZZA 1995

M. FILETI MAZZA, *La Fototeca di Dedalo*, «Quaderni 5 del Centro di Ricerche Informatiche dei Beni Culturali», 5, Pisa 1995.

FILETI MAZZA 2009

M. FILETI MAZZA, *Emporium esplorato: una banca dati tra testo e immagini*, in *EMPORIUM. PAROLE E FIGURE 2009*, pp. 10-11.

FLORA 1936

F. FLORA, *Il Giornale Napoletano della Domenica*, «Emporium», 499, vol. LXXXIV, 1936, p. 37.

GIOLLI 1929

R. GIOLLI, *Cronache milanesi. Esposizioni e aste*, «Emporium», 412, vol. LXIX, 1929, pp. 245-253.

GUIZZETTI 2004

C. GUIZZETTI, *Federico Faruffini: catalogo delle incisioni*, «Grafica d'arte», 15, 60, 2004, pp. 8-19.

MANCA 2009

M.E. MANCA, *Specchio di Emporium*, in *EMPORIUM. PAROLE E FIGURE 2009*, pp. 155-202.

MARINI 1962

R. MARINI, *La nostra mediocrità ottocentesca e la sua radice morale*, «Emporium», 807, vol. CXXXV, 1962, pp. 111-118.

NICODEMI 1932

G. NICODEMI, *Giuseppe Garibaldi nell'arte*, «Emporium», 449, vol. LXXV, 1932, p. 309.

OJETTI 1921

U. OJETTI, *Macchiaioli e Impressionisti: una lettera di Diego Martelli a Giovanni Fattori*, «Dedalo», 1, vol. III, 1921, p. 759.

OJETTI 1925-1926

U. OJETTI, *Ritratti dipinti da Giovanni Fattori*, «Dedalo», 6, vol. I, 1925-1926, p. 241.

PALLOTTINO 2009

P. PALLOTTINO, *“La finezza, il numero, la veracità delle illustrazioni”: l'opera pionieristica di Vittorio Pica su «Emporium»*, in *EMPORIUM. PAROLE E FIGURE 2009*, pp. 203-234.

PANTINI 1900

R. PANTINI, *Concorso internazionale Alinari*, «Emporium», 62, vol. XI, 1900, pp. 135-151.

PANTINI 1902

R. PANTINI, *Artisti contemporanei: Vincenzo Cabianca*, «Emporium», 90, vol. XV, 1902, pp. 405-423.

PANTINI 1903

R. PANTINI, *Artisti contemporanei: Giovanni Fattori*, «Emporium», 97, vol. XVII, 1903, pp. 3-23.

PAOLI 2004

S. PAOLI, *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Cinisello Balsamo 2004.

PAPINI 1915

R. PAPINI, *I pittori di battaglie in Italia*, «Emporium», 245, vol. XLI, 1915, pp. 323-337.

PICA 1898

V. PICA, *Artisti contemporanei: Telemaco Signorini*, «Emporium», 47, vol. VIII, 1898, pp. 323-340.

PODESTA 1949

A. PODESTA, *Torino: Novanta pitture dell'Ottocento*, «Emporium», 652, vol. CIX, 1949, pp. 176-177.

PROCIDA 1916

S. PROCIDA, *La galleria Rotondo al Museo napoletano di S. Martino*, «Emporium», 261, vol. XLIV, 1916, p. 205.

RITTER 1911

W. RITTER, *Il viaggio in Grecia d'un fotografo artista: Federico Boissonnas*, «Emporium», 197, vol. XXXIII, 1911, pp. 345-364.

RUSCONI 1925

J.A. RUSCONI, *Il centenario di Giovanni Fattori*, «Emporium», 371, vol. LXXI, 1925, pp. 279-290.

RUSCONI 1927

J.A. RUSCONI, *Le esposizioni d'arte moderna a Firenze*, «Emporium», 390, vol. LXV, 1927, pp. 371-388.

TARCHIANI 1922

N. TARCHIANI, *La fiorentina primaverile di Belle Arti*, «Emporium», 329, vol. LV, 1922, pp. 281-290.

TARCHIANI 1926

N. TARCHIANI, *Silvestro Lega alla mostra di Modigliana*, «Emporium», 381, vol. LXIV, 1926, pp. 197-204.

TORRIANO 1925

P. TORRIANO, *Cronache milanesi. Una mostra di pittori 'macchiaioli'*, «Emporium», 372, vol. LXII, 1925, pp. 396-403.

[TORRIANO] 1926

[P. TORRIANO], *Telemaco Signorini*, «Emporium», 382, vol. LXIV, 1926, pp. 270-271.

VITALI 1935

L. VITALI, *Federico Faruffini fotografo*, «Emporium», 486, vol. LXXXI, 1935, pp. 388-392.

VITALI 1938

L. VITALI, *Gli Acquerelli di Arturo Tosi*, «Emporium», 518, vol. LXXXVII, 1938, pp. 85-90.