



Laura Lombardi

Immagini di Firenze al tempo della 'macchia':
coscienza della storia e nostalgia
per un volto che muta

*Images of Florence at the Time of the "Macchia":
awareness of history and nostalgia for
a changing appearance*

“La gentilezza dell’idioma, le memorie gloriose di tempi non molto lontani, i suoi monumenti sparsi nelle vie che fanno della città un museo all’aria aperta(...) Respiravo l’aria che respiravano Bartolini, Capponi, Niccolini, Guerrazzi (...) non potevo esser sordo agli echi medioevali che ogni minuto, ad ogni cantonata, mi susurravano i monumenti e le cronache fiorentine”¹. Così Saverio Altamura ricorda gli anni in cui, esule dopo aver partecipato ai moti napoletani del ‘48, si era rifugiato in Toscana, ed aveva condiviso quel “momento di transizione, di irrequietezza in cui si agita un non so che di

The gentility of speech, the glorious memories of a time not long passed, its monuments lining the streets that make the city an open-air museum (...). I breathed the air of Bartolini, Capponi, Niccolini, Guerrazzi (...) I could not remain deaf to the medieval sounds that at every moment, at every corner, came to me from the monuments and the Florentine chronicles”¹. So Saverio Altamura recalls the years in which, an exile after participating in the Neapolitan rebellion of 1848, he sought refuge in Tuscany and partook of the “moment of transition, of restlessness, in which something indefinably unusual and persistent stirs”². Even after his trip to Paris in the company of Serafino De Tivoli and Domenico Morelli, here he matured a concept of historical painting, meditated on the examples of Décamp and Meissonnier, which of itself already possessed the features successively developed by the Macchiaiolo “revolution”: the abbreviated, synthetic conduct, enlivened by sudden chromatic excitement and scansion of light, and a more concise and



Fig. 1
S. Altamura,
*I Funerali di
Buondelmonte*
Collezione privata

S. Altamura,
Funeral of
Buondelmonte
Private collection

*insolito che non può svanire*²², maturando, anche dopo il viaggio a Parigi in compagnia di Serafino De Tivoli e Domenico Morelli, una concezione della pittura di storia, meditata sugli esempi di Décamps e Meissonnier, che già recava in sé i caratteri poi sviluppati dalla ‘rivoluzione’ macchiaiola: quella condotta abbreviata e sintetica, ravvivata da improvvise accensioni cromatiche e scansioni luminose, ed un’eloquenza più stringata ed evocativa rispetto al descrittivismo narrativo dei quadri di età romantica. Proprio lo scenario della Firenze medioevale, dove il legame col passato era ancora molto vivo, ispira ad Altamura la *Trilogia di Buondelmonte* - un dipinto che sarà esposto alla Promotrice del 1858 (perduto), ma da cui avranno poi origine singoli altri quadri, come quello commissionato dal banchiere napoletano Vonwiller, raffigurante i funerali di Buondelmonte de’ Buondelmonti (fig. 1), il giovane ucciso a Ponte Vecchio nella mattina di Pasqua del 1215 da Schiatta degli Uberti, Mosca de’ Lamberti, Lambertuccio degli Amidei e Oderigo Fifanti, perché colpevole di aver osato lasciare una fanciulla della famiglia Amidei per sposare una

evocative eloquence compared to the narrative descriptivism of paintings of the Romantic age. Precisely the backdrop of medieval Florence, where ties with the past were still quite alive, inspired Altamura for his Trilogia of Buondelmonte – a painting that would be exhibited at the Promotrice in 1858 (lost), but which would give rise to other paintings, like the one commissioned by Neapolitan banker Vonwiller, depicting the funeral of Buondelmonte de’ Buondelmonti (fig. 1), the youth killed on the Ponte Vecchio on Eastern morning 1215 by Schiatta degli Uberti, Mosca de’ Lamberti, Lambertuccio degli Amidei and Oderigo Fifanti. The motive was his having dared abandon a maiden of the Amidei family to marry a Donati. The landscape of Florence – investigated with an array of fluttering light that roused the admiration of some and the scandal of others who accused the painter of confining himself to “obtaining a fine spot” – provides the setting for the solemn scene and the superposition of the individual, human drama, with the desperate wife weeping

Donati. Il paesaggio di Firenze - indagato con una varietà di sbattimenti di luce che suscitò l'ammirazione di alcuni e lo scandalo di altri, che accusarono il pittore di essersi limitato ad "ottenere una bella macchia", - fa da cornice alla scena solenne e al sovrapporsi del dramma umano, individuale, col pianto disperato della moglie sul corpo esangue dell'amato, e di quello politico, al quale questa morte è legata: si riconoscono sullo sfondo la porta San Niccolò e la cinta di mura, che sarà abbattuta nel 1867 dal Poggi, con le colline illuminate dal sole intenso che filtra da un cielo incerto striato di nuvole. Ma il paesaggio 'dal vero' si fonde con quello storico e letterario: sulla sinistra sono infatti le case torri degli Amidei e dei Donati, dove si scorgono già le lance alzate e lo scompiglio che lascia presagire le lotte ormai in corso, cui allude anche la statua di Marte, collocata dove vuole la tradizione ma che assume qui un valore simbolico più che topografico.

Dunque, il raggiungimento di un nuovo linguaggio formale poteva attuarsi nella piena coesistenza di temi diversi, ed il paesaggio urbano o quello della campagna che

over the lifeless body of her beloved, and for the political drama with which the death is connected: in the background we recognise the gate of San Niccolò and the circle of walls which architect Poggi would demolish in 1867, with the hills illuminated by intense sunlight that filters from an uncertain sky streaked by clouds. The landscape painted "from life", however, merges with the historical and literary landscape: indeed, on the left, are the tower-houses of the Amidei and of the Donati where we note the raised lances and disarray that presage the struggles by now under way, also suggested by the statue of Mars, situated in accordance with tradition, but which here assumes more of a symbolic than a topographical value.

The attainment of a new formal language could therefore come about in fully coexistent and different themes, and the urban landscape or that of the countryside that surrounded Florence offered matter for meditation on form not disjointed from the constant search to re-establish ties with the glorious past of Italy and of Tuscany

circondava Firenze offriva materia per meditazioni sulla forma non disgiunte dalla costante ricerca di riannodare i fili con il glorioso passato dell'Italia e della Toscana in particolare: tema molto sentito dai giovani del Caffè Michelangelo, tutti ferventi patrioti che, proprio nel '59, correvano ad arruolarsi volontari nella seconda guerra d'indipendenza, animati da ideali repubblicani e democratici, forse ricordando quanto Mazzini esortasse a guardare alla tradizione storica e letteraria "del tempo di Dante", per trovarvi un incitamento nell'affrontare gli eventi contemporanei. La passione per una Firenze antica non coinvolgeva solo chi vi proveniva da lontano, come Morelli o Altamura, ma anche quei giovani toscani che, compiuti gli studi accademici con maestri come Bezzuoli o Pollastrini - ancora legati ad una visione romantica, dove l'enfasi del sentimento si univa all'esigenza di operare una scelta sul modello naturale - preferivano indagare invece il motivo tratto dal vero, con un atteggiamento sperimentale che altro non era se non il riflesso del metodo scientifico della filosofia positivista. In questo spirito sono concepiti gli schizzi che riempio-

in particular: a theme very close to the young men of the Caffè Michelangelo, all fervent patriots who, precisely in 1859, rushed to enlist voluntarily in the second war of independence, animated by republican and democratic ideals, perhaps recalling Mazzini's exhortation to look to the historical and literary tradition "of the time of Dante", and there find a stimulus to face contemporary events.

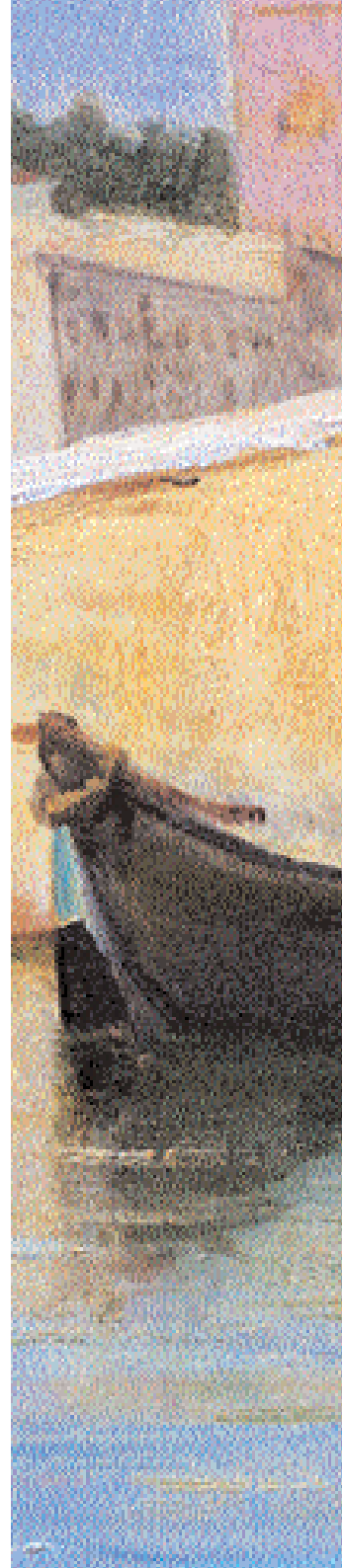
The passion for an old Florence not only involved those who came from afar, such as Morelli or Altamura, but also young Tuscans who, having finished their academic studies with Bezzuoli or Pollastrini – still tied to a Romantic vision in which the emphasis of sentiment combined with the need to take a stance with respect to the natural model – instead preferred to investigate the motif taken from life, with an experimental approach which was the reflection of the scientific method of positivist philosophy. This was the guiding spirit in the sketches that filled the notebooks of Signorini and Borrani in which the drawings of the city's ancient monuments express the attempt to impress the rigour and purity of those volumes on the mind and hand:

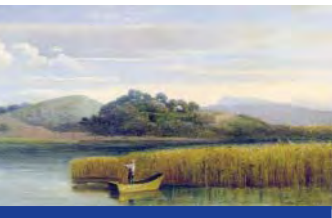
no i taccuini di Signorini e Borrani, dove i disegni di antichi monumenti della città esprimono la ricerca di imprimere nella mente e nella mano, il rigore e la purezza di quei volumi: gli stessi valori che essi andavano scoprendo nella pittura del Tre e del Quattrocento, che Borrani aveva avuto ben modo di conoscere, restaurando col maestro Gaetano Bianchi gli affreschi di Giotto a Santa Croce.

Quel clima di revival dei primitivi era diffuso in Europa (pensiamo al preraffaellismo inglese), ma in Toscana assume una connotazione analogica che permette la traduzione in scene di genere e in vedute di paesaggio, dell'equilibrio, ma anche della armonica semplicità che è nelle tavole dei maestri antichi. Molte vedute infatti, tra cui quelle dello stesso Lorenzo Gelati - il cui percorso artistico si intreccia a più riprese con le vicende che segneranno la nascita e lo sviluppo della stagione della 'macchia' - assumono allora il taglio stretto ed orizzontale delle predelle delle pale d'altare e dei polittici tre e quattrocenteschi: un taglio compositivo scelto da Gelati per ritrarre vedute urbane e o paesaggi (nel Mugello e nel Valdarno poi in Versilia ma anche in

the same values that they were discovering in fourteenth and fifteenth-century painting that Borrani knew so well, restoring Giotto's frescoes in Santa Croce with maestro Gaetano Bianchi.

This climate of revival of the primitives that had spread across Europe (the British Pre-Raphaelites, for example), in Tuscany assumed an analogical connotation that made it possible to translate the balance and harmonious simplicity found in the paintings of the old masters, into genre scenes and vedutas. Many vedutas, including those by Lorenzo Gelati – whose artistic experience at several turns became entwined with the events that would mark the birth and development of the season of the “macchia” – took on the narrow, horizontal shape of the predellas of fourteenth and fifteenth-century altarpieces and polyptychs: a compositional form that Gelati chose to depict urban views and landscapes (in the Mugello and Valdarno, then in Versilia, but also in Umbria, Romagna, and the outskirts of Rome). As of the early 1850s, when he was among the first frequenters of the Caffè





L. Gelati,
*Barcaiolo sul lago
 Massaciucoli*,
 firmato,
 Collezione privata

L. Gelati,
*Boatman on
 Massaciucoli Lake*,
 signed,
 Private collection

Umbria, in Romagna, e nei dintorni di Roma). Dall'inizio degli anni Cinquanta, quando è tra i primi frequentatori del Caffè Michelangelo (e nel 1852 ne decora i muri con *Tramonto e Ruleri con la luna*), Gelati è citato da Cecioni come “coinvolto tra gli iniziatori” della macchia e, a dispetto di chi lo voleva distogliere da quella concezione figurativa, egli “seppe, insistette e fece un quadro che gli stessi fratelli Markò, stati suoi maestri, lo lodarono”³. Alle esperienze di Staggia, nel 1854 con Serafino De Tivoli, Andrea e Carlo Markò jr, seguiranno i soggiorni, frequenti tra il 1861 e il 1867, a Castiglioncello, ospite di Diego, dove Gelati dipinge opere molto affini nello stile e nel tono a quelle dei suoi più giovani amici, Borrani in particolare. Ma già nelle vedute di Firenze concepite sul finire degli anni Cinquanta, il gusto romantico fino ad allora espresso in immagini della città, calate in atmosfere evocative, trasognate ed evanescenti, aveva ceduto il passo all'interesse per una più stringata sintesi formale e cromatica. Il momento di passaggio tra quelle due diverse disposizioni mentali e formali, al confine tra novità e tradizione, costituisce il fasci-

Michelangelo (in 1852 his Sunset and Ruins and the Moon adorned the walls), Gelati is cited by Cecioni as “involved with the initiators” of the macchia and despite attempts to draw him away from this figurative concept, he “learned, insisted and did a painting praised by the Markò brothers, who had been his teachers”³. The experiments at Staggia in 1854 in the company of Serafino De Tivoli, Andrea and Carlo Markò, Jr. were followed by sojourns in Castiglioncello, frequent between 1861 and 1867, as guest of Diego (Martelli) where Gelati painted works very akin to those of his young friends, Borrani in particular. In the views of Florence conceived towards the end of the 1850s, however, the Romantic taste he had till then expressed in images of the city, steeped in evocative, dreamy and evanescent atmospheres, had already made way for a more concise formal and chromatic synthesis. The moment of passage between these two different mental and formal dispositions, on the border between novelty and tradition, constitute the fascination of works such as the View of Fiesole (Banca Intesa Collection) where

no di opere come la *Veduta di Fiesole* (collezione Banca Intesa), dove, pur nella definizione nitida dei volumi - frutto dell'analisi lenta e meditata adottata dai macchiaioli come metodo di indagine impassibile ed austera - alcuni elementi distolgono Gelati da quello spirito sperimentale e moderno che sarà accolto invece in opere di anni successivi, quali ad esempio *L'Arno alle molina di San Niccolò* (Museo di Firenze com'era). La campagna suburbana dominata dalla grande villa - forse Villa Palmieri anche se la scalinata appare un elemento di fantasia - e la collina di Fiesole sullo sfondo, è infatti permeata di riferimenti propri della pittura *barbizonnier*, come suggeriscono la condotta delle pennellate nel prato fiorito, nella quinta di alberi intorno alla villa, ma anche la resa atmosferica del paesaggio collinare: al paesaggismo francese infatti i toscani volgevano uno sguardo molto attento, fondato, oltre che sui pochi esempi presenti nella collezione del principe Anatolio Demidoff nella villa di San Donato, anche sui resoconti di coloro che erano stati a Parigi nel 1855 come Serafino De Tivoli. Le figurine in primo piano, intente a conversare lungo

in the clear definition of volumes – fruit of a slow and meditated analysis adopted by the Macchiaioli as a method of impassive and austere investigation – several elements distract Gelati from the experimental and modern spirit which he would instead welcome in works of later years, such as The Arno at the Molina di San Niccolò (Museo di Firenze com'era). The suburban countryside dominated by the large villa – perhaps Villa Palmieri, though the staircase appears to be an element of fantasy – and the hill of Fiesole in the background, are in fact permeated with references to barbizonnier painting, as suggested by the brushstroke in the flowery meadow, the backdrop of trees around the villa, and the atmospheric rendering of the hilly landscape. French landscape painting indeed invited the Tuscans' careful gaze, based on the few examples in the collection of prince Anatolio Demidoff in the villa of San Donato and on the reports of those who had gone to Paris in 1855, such as Serafino De Tivoli. The little figures in the foreground, engrossed in their conversation along what could be the banks of the Mugnone stream (we note, for



L. Gelati,
S. Terenzio presso
La Spezia,
1854 ca.
Collezione privata

L. Gelati,
S. Terenzio
near La Spezia,
1854 ca.
Private collection

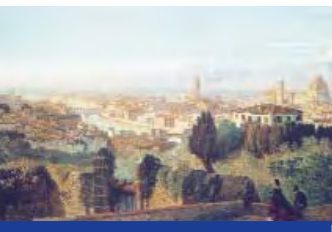


Fig. 2
L. Gelati,
*Firenze dal
Monte alle Croci*,
1863,
Collezione privata.

L. Gelati,
*View of Florence
from Monte alle Croci*,
1863,
Private collection

quello che potrebbe essere l'argine del torrente Mugnone (si scorge d'altronde un accenno ad un ponticello sulla destra) o l'uomo col carro trainato dai ciuchi in primo piano, infondono una nota più intima alla scena ed un sentimento sottile e struggente, di affezione verso un mondo destinato a scomparire con l'avvento della modernità, che è un *leit motiv* nelle opere di Gelati e persiste anche in dipinti successivi quali *Veduta di Firenze da Monte alle Croci* del 1863 (fig. 2).

Una commistione tra i modi dell'arte negli anni della Restaurazione - la Firenze di Leopoldo II che sarà cacciato nel 1859 - e la 'maniera moderna' pervade anche il dipinto presentato in occasione della mostra tenutasi a Palazzo Zabarella a Padova (*I macchiaioli, prima dell'Impressionismo*, 2003): la proposta attributiva in quel catalogo era a Giovanni Signorini, ma potrebbe trattarsi anche di altro artista operante in quegli anni, forse - come suggerisce Giuliano Matteucci - Canella (fig. 3). La veduta ritrae *Piazza della Signoria*, presa dalla parte della Loggia dei Lanzi e popolata da figurine intente alle proprie occupazioni quotidiane mentre, quasi a far da con-

example, a hint at a little bridge on the right), or the man with the cart drawn by donkeys in the foreground, instil a more intimate note into the scene and a subtle, tender sentiment for a world destined to disappear with the rise of modernity, which is the leitmotiv of Gelati's work, and even continues in his later paintings such as the View of Florence from Monte alle Croci of 1863 (fig. 2).

A mixture between the styles of art during the Restoration – the Florence of Leopoldo II would be driven out in 1859 – and the “modern manner” also pervades the painting presented on the occasion of the exhibition held in Palazzo Zabarella in Padua (I Macchiaioli, prima dell'Impressionismo, 2003): the attribution proposed in the catalogue is by Giovanni Signorini, but the painting might be by another artist active in those years, perhaps – as Giuliano Matteucci suggests – Canella. (fig. 3). The veduta depicts Piazza della Signoria, captured from the side of the Loggia dei Lanzi and populated by little figures intent on their daily occupations while, almost in counterpoint and against the light, stand the imposing silent figures under the

trappunto, si impongono silenti nel controllo le statue della loggia e quelle prospicienti Palazzo Vecchio - l'*Ercole e Caco* di Bandinelli ed il *David* di Michelangelo, (ancora l'originale, poco prima d'esser trasferito all'Accademia nel 1873). Alla concezione neosettecentesca del paesaggio, si somma infatti una volontà nuova nell'affrontare le scelte luministiche, una spigliata conduzione a contrasti chiaroscurali, che rivela l'interesse per le ricerche dei pittori della scuola di Staggia⁴ e gli svolgimenti apportati in quel senso dai giovani del Caffè Michelangelo⁵. Ma, oltre al partito luministico, vi è anche una diversa concezione spirituale nell'osservare Firenze, che ci appare affine a pensieri prima evocati. Infatti, rispetto ad altre vedute dei pittori d'ambito granducale, brulicanti di folla, il nostro dipinto, proprio grazie alla scelta di un punto di vista decentrato rispetto alla piazza, induce un effetto di maggior quiete; la vita della città moderna è evocata da pochi particolari, mentre l'occhio è invitato a soffermarsi sulla rovina della Loggia in primo piano, in alto a sinistra. Quel motivo di gusto romantico fu forse inserito dall'autore del dipinto per soddisfare

loggia and opposite, the statues in front of the Palazzo Vecchio – Bandinelli's Hercules and Cacus and Michelangelo's David, (at that time, still the original, shortly before its transfer to the Accademia in 1873). The neo eighteenth-century concept is in fact joined by a new intention in handling luminist solutions, a brisk conduction of chiaroscuro contrasts, which reveal the interest for the studies of painters from the school of Staggia⁴ and the upheaval brought on in this sense by the young men of the Caffè Michelangelo.⁵ In addition to the luminist determination, however, there is also a different spiritual concept in observing Florence, which appears similar to thoughts evoked earlier. Indeed, in comparison to other views by painters of the grand-ducal sphere with their teeming crowds, our painting – precisely for the decentralised viewpoint with respect to the square – induces the effect of greater calm; life in the modern city is evoked by few details, while the eye is invited to pause on the ruins of the Loggia in the foreground, on the upper left. The artist perhaps inserted this motif with its Romantic flavour to satisfy one of his numerous foreign buyers, but it



Fig. 3
G. Signorini
Piazza della Signoria,
Collezione privata

G. Signorini
Piazza della Signoria,
Private collection

uno dei numerosi committenti stranieri, ma potrebbe esser frutto anche di un sogno privato sull'immagine della città e del suo destino nel tempo: un monumento del gotico fiorentino pensato come un rudere della Roma imperiale.

Un sentimento comune segnava l'Europa di questi anni, e numerose sono le affinità nella disposizione creativa degli artisti: i giovani toscani del Caffè Michelangelo non solo seguivano con interesse il dibattito sul realismo che animava la cultura francese, ma mostravano di tener conto di quanto era stato dimostrato scientificamente dai moderni studi di fisiottica pubblicati sulle riviste d'Oltralpe che circolavano anche a Firenze, ad esempio a Villa dell'Ombrellino, dove abitava Marcellin Desboutin, luogo di passaggio di molti i francesi in Italia, artisti, storici, letterati⁶. Come è stato indicato infatti da Del Bravo⁷, la ricerca macchiaiolo potrebbe esser connessa alla coscienza dell'impossibilità di riprodurre gli stessi toni e colori che sono nella realtà, secondo una teoria dimostrata da Jules Jamin in un articolo che apparve anche tradotto su una rivista fiorentina nel 1859⁸; ciò

might also be fruit of a dream about the image of the city and its destiny in time: a monument of the Florentine Gothic conceived as ruins of Imperial Rome.

A common sentiment marked Europe in those years, and numerous were the affinities in the creative disposition of artists. The young Tuscans of the Caffè Michelangelo not only focused interest on the debate on realism that animated French culture. They also showed consideration for what had been scientifically demonstrated by the modern studies in physical optics published in French journals that also circulated in Florence, at Villa dell'Ombrellino, for example, where Marcellin Desboutin lived and many Frenchmen travelling in Italy stopped by, artists, historians, and men of letters.⁶ As Del Bravo⁷ has indeed indicated, the macchiaiolo quest might be connected to the awareness of the impossibility of reproducing the same shades and colours contained in reality, according to a theory demonstrated by Jules Jamin in an article that also appeared in translation in a Florentine journal in 1859⁸; this urged them to find a new way to reproduce both analogically and coherently, the rapports between form and



spingeva a trovare una maniera di riprodurre analogicamente, ma coerentemente quei rapporti tra forma e colore, indagandoli specie laddove i contrasti luminosi erano molto accesi, nella campagne tra Montemurlo, Piantavigne, oppure a La Spezia, quando Cabianca viene ricordato da Cecioni come “il più dichiarato, il più violento, il più assoluto macchiaiuolo”⁹.

Tuttavia è proprio Cabianca, insieme a Vito D’Ancona, ad alternare quegli studi sul paesaggio ai temi medioevali ambientati nella cornice fiorentina: di D’Ancona ricorderemo ad esempio *L’esilio di Giano della Bella* del 1864 (collezione privata) dove l’addio del condannato agli amici si svolge nei pressi di una di quelle porte della città a cui Borrani dedicherà pochi anni dopo una serie di dipinti. In questo soggetto storico trovano dunque pienamente applicazione i nuovi principi artistici: il tono emotivo è sobrio ed essenziale, non più sbocco immediato dei moti del cuore, ma sottoposto al filtro di una forma controllata, dove gli effetti di luce sono indagati criticamente, e non basati su lumi-

colour, probing into them especially where the contrasts of light were the most striking, in the countryside between Montemurlo, Piantavigne, or in La Spezia, when Cecioni recalls Cabianca as “the most avowed, the most violent, the most absolute macchiaiuolo”⁹.

And yet, it is precisely Cabianca, along with Vito D’Ancona, who alternate these landscape studies with medieval themes set in a Florentine frame: let us recall, for example, D’Ancona’s Exile of Giano della Bella of 1864 (private collection) in which the condemned man’s farewell to his friends takes place near one of those city gate to which Borrani, a few years later, would dedicate a series of paintings. The new artistic principles are thus fully applied in this historical subject: the emotional tone is sober, essential, and no longer the immediate outlet for the stirrings of the heart, but instead subjected to the filter of a controlled form, where the effects of light are critically investigated and not based on absolute luminosities, in accordance with a studied determination

nosità assolute, secondo una studiata selezione che avrebbe diminuito il rapporto diretto con la natura, favorendone la traduzione analogica.¹⁰

Così pure Cabianca, nella *Scena medioevale* (collezione privata), sceglie un taglio compositivo stretto ed orizzontale che si armonizzi con la struttura narrativa, dove sono personaggi in piedi o seduti di qua dal muretto intenti a conversare, o a leggere, rimirando Firenze dall'alto dei colli in una tarda ora pomeridiana evocata dalle ombre lunghe sulla terrazza. Pur inserendosi dunque nella moda della “conversazione dotta”, che aveva precedenti illustri nel *Decamerone senese* di Luigi Mussini ma soprattutto le *Mattinate fiorentine* di Morelli, la *Scena medioevale* serba ben poco della consistenza di quadro storico, per accentuare l'aspetto di nostalgia rievocazione di un clima culturale - quello appunto della Firenze dei ‘grandi’ - e di una bellezza ormai assediata dalla modernità; pensieri che permeano d'altronde *I novellieri toscani del XIV secolo* (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti) (fig. 4). Ben poco separa infatti la pacata scansione compositiva di un'immagine come questa,

*which would have diminished the direct rapport with nature, thus favouring its analogical translation.*¹⁰

Cabianca too, in his Medieval Scene (private collection), chooses a narrow, horizontal compositional cut which harmonises with the narrative structure, where the figures stand or sit on the near side of the wall, engrossed in conversation, reading, or admiring Florence from the hills, in the late afternoon evoked by the long shadows on the terrace. Therefore, though taking part in the fashion of the “learned conversation” that had had illustrious precedents in the Siense Decameron by Luigi Mussini, and especially in Florentine Mornings by Morelli, Medieval Scene conserves little of the consistence of the historical painting in order to accentuate the aspect of nostalgic remembrance of a cultural climate – that of the Florence of the “greats” – and of a beauty by now besieged by modernity; thoughts which also permeate the Tuscan Story-tellers of the XIV Century (Florence, Gallery of Modern Art in the Pitti Palace) (fig. 4). Very little indeed separates the



Fig. 4
V. Cabianca,
*I novellieri toscani del
XIV sec.*
Firenze, Galleria d'Arte
Moderna di Palazzo Pitti

V. Cabianca,
*Tuscan Story - tellers
of the XIV Century
Florence, Gallery of
Modern Art in Pitti
Palace*



Fig. 5
G. Abbati,
Chiostro,
1861,
Collezione privata

G. Abbati,
Cloister,
1861,
Private collection

con i cipressi centenari che fan da quinta al paesaggio inondato di luce, da quella che regola e armonizza le moderne conversazioni che si svolgono sulle terrazze delle vil-
le o nei giardini di Piagentina, dove di lì a poco Lega si stabilirà presso i Batelli, riu-
nendo intorno a sé un piccolo cenacolo di amici pittori, tra cui Borrani, Cecioni,
Signorini e Abbati.

D'altronde proprio quest'ultimo offriva nei suoi studi di chiostrì e monumenti una
esemplare sintesi tra la sperimentazione ardita e le memorie affascinanti del passato
glorioso: un mondo che si era presentato ancor più vivo e impressionante agli occhi
e alla immaginazione di chi, come Abbati, -formatosi tra Napoli e Venezia, poi
volontario garibaldino - era da poco giunto a Firenze. In *Chiostro* del 1861 (fig. 5) le
pietre del chiostro di Santa Croce, addossate le une alle altre e colpite dal sole sono
pretesto per un'ardita definizione della luce in rapporto ai volumi, e per un'indagi-
ne delle proporzioni e degli effetti di profondità nella scalatura dei piani, cui si accorda
la scelta di una tavolozza austera, che dal marrone più cupo dell'ombra del porti-

*composed compositional articulation of an image like this, with its centenarian
cypress trees serving as backdrop to the landscape flooded by light, from one that
regulates and harmonises the modern conversations that take place on the terraces
of villas or in the gardens of Piagentina where, only years later, Lega would settle at
the home of the Batelli family, summoning a small cenacle of painter friends
around him, including Borrani, Cecioni, Signorini and Abbati.*

*In his studies of cloisters and monuments, the latter indeed offered an exemplary
synthesis between bold experimentation and fascinating memories of the glorious past:
a world that appeared even more alive and striking to the eyes and imagination of an
artist like himself, who had trained in Naples and Venice, would later follow
Garibaldi, and had only recently arrived in Florence. In his Cloister of 1861 (fig. 5),
the stones of the cloister of Santa Croce struck by sunlight are the pretext for a daring
definition of light in relation to volumes, as well as for an investigation into the
proportions and effects of depth in scaling planes. Quite appropriate appears the*

co passa ai toni ambrati del terreno, per giungere fino al bianco dei blocchi di marmo, ed è ravvivata dalla nota azzurra del copricapo dell'unico personaggio che popola la scena: una figurina, della quale appena si intuisce che l'abito non è moderno ma di foggia medioevale. Abbatini svela dunque il frutto di una meditazione assai colta, nutrita dalle istanze critiche e sentimentali scaturite dalla frequentazione di quei luoghi, colmi di testimonianze dei secoli trascorsi, sospesi tra stato di fatiscente abbandono e prospettive di ripristino storicistico, quale sarà appunto la chiesa Santa Croce, la cui facciata verrà riedificata secondo i canoni 'primitivi' dell'ideologia purista, sino al punto di fingere il ritrovamento di un documento antico per realizzare quella fantasiosa anastilosi.

Sono infatti gli anni in cui Firenze, scelta nel 1865 come capitale d'Italia, conosce una serie di interventi sul suo tessuto urbano, che, nel giro di un trentennio porteranno mutamenti sostanziali e talvolta assai discutibili. All'abbattimento delle mura - lasciando solo la testimonianza delle porte - per costruire i viali di circonvallazione,

choice of an austere palette which, from the dark brown of the portico shadow, passes to the amber shades of the ground, right up to the whiteness of the blocks of marble. It is enlivened by the light blue note of colour of the headdress of the only figure in the scene: a small figure, we can barely make out that his clothing is not modern, but medieval. Abbatini thus reveals the fruit of quite a learned meditation, fuelled by the critical and sentimental instances deriving from his frequenting these sites, full of tokens of past centuries, suspended between the state of dilapidated abandon and prospects for a historicist recovery, as in the church of Santa Croce, the façade of which would be rebuilt in accordance with the "primitive" canons of the purist ideology, indeed to the point of simulating the discovery of an ancient document to realise this imaginary reconstruction.

These are indeed the years in which Florence, chosen capital of Italy in 1865, witnesses a series of interventions on its urban fabric that in a period of thirty years will lead to substantial and, at times, quite debatable changes. The city walls are knocked

progettati da Giuseppe Poggi sul modello di quelli creati a Parigi dal barone Hausmann (intervento che aveva creato la disperazione di artisti quali Baudelaire¹¹), seguiranno entro la fine degli anni Ottanta lo sventramento del ghetto ebraico per creare Piazza della Repubblica col suo arco trionfale, la distruzione del Mercato vecchio ed il rifacimento delle facciate di Santa Croce e del Duomo, oggetto quest'ultima di una lunghissima polemica tra i fautori del partito neo-medievista e di quello neo-rinascimentale e sfociata nella scelta di un ibrido contestato da molti¹².

Ma già prima che le mura fossero abbattute un gruppo di macchiaioli aveva scelto di lasciare il centro della città, ritirandosi a Piagentina, fuori Porta la Croce, allora campagna: il momento di entusiasmo sperimentale della *macchia* è ormai concluso (come dichiarerà Signorini già nel 1861) e le delusioni politiche, con la vittoria del partito monarchico-moderato, avevano spento molti ardori, portando ad una sorta di ripiegamento, ad una dedizione totale alla propria arte come conforto ed argine ad un'inquietudine già molto presente negli animi. Questo tono ben si avverte in

down, leaving only the testimony of the gates, to make way for the boulevards, designed by Giuseppe Poggi on the model of those created in Paris by the baron Hausmann (intervention which had roused the despair of artists such as Baudelaire¹¹). Then, by the end of the 1880s came the demolition of the Jewish ghetto in order to create the Piazza della Repubblica with its triumphal arch, the destruction of the Mercato Vecchio, and the reconstruction of the façades of Santa Croce and the Duomo. The latter was the object of a very long debate between the supporters of a neo-medieval position and those of a neo-Renaissance position, finally ending in the choice of a hybrid contested by many¹².

Already before the walls were demolished, however, a group of macchiaioli had decided to leave the city centre, withdrawing to Piagentina, outside the Porta la Croce which was then countryside: the moment of experimental enthusiasm of the macchia was by then over (as Signorini would already declare in 1861) and political delusions, with the victory of the monarchical-moderate party, had extinguished many

opere quali gli *Orti a Piagentina* di Lega, dove Firenze è sullo sfondo, con le sue mura ancora in piedi (il dipinto è del 1864) o ne *Il villino Batelli a Piagentina* (fig. 6) dipinto intorno al 1863 nel quale l'artista evoca con grande semplicità e nitore formale, che non sopprime tuttavia una vena commossa e una sottile tensione, tutto un mondo di affetti e di pensieri: stati d'animo propri di chi in quei luoghi è nato o ha soggiornato ma anche, in senso ben più vasto, di chi visse quegli anni di storia italiana, per non dire europea. Qui gli echi di Corot e della pittura romantica tedesca appaiono filtrati da una limpida disposizione della mente e dello sguardo, e l'analisi della forma si offre come argine alla disgregazione dei tempi¹³. La ricerca di una spazialità ariosa, il taglio delle nitide superfici di intonaco delle case, le ritmiche scansioni delle finestre, le sagome dei vasi di coccio che si profilano sull'alta terrazza sono espressione della volontà di serbare una disposizione contemplativa, una sincerità ed una sobrietà di linguaggio e di sentimento, che appare comune a molti macchiaioli in quel decennio che va dal Sessanta al Settanta.

passions and led to a sort of retreat, a total dedication to one's art as comfort and a barrier against an uneasiness felt by many. This tone is quite perceptible in works like Vegetable Gardens in Piagentina by Lega, where Florence lies in the background, its walls still standing (painting dated 1864) or in The Batelli Cottage at Piagentina (fig. 6), painted around 1863, in which with a great simplicity and formal clarity that does not stifle an emotional vein and a subtle tension, the artist evokes a world of affections and thoughts: the moods of a person who was born in these places or sojourned here but also, in a vaster sense, had experienced these years of Italian, as well as European history. Here, the echoes of Corot and of German romantic painting appear filtered by a limpid disposition of the mind and gaze; the analysis of form is offered as a barrier against the disintegration of time¹³. The search for an airy spatiality, the cut of the clean plaster surfaces of the houses, the rhythmic succession of the windows, the contours of the earthenware vases profiled on the upper terrace, are the expression of the desire to conserve a contemplative disposition, a sincerity and a



Fig. 6
S. Lega,
*Il villino Batelli a
Piagentina*,
1863,
Collezione privata

S. Lega,
*The Batelli Cottage
at Piagentina*,
1863,
Private collection

Un'analogha disposizione di spirito sembra animare, in questo giro di anni, anche lo stesso Gelati, che alla Promotrice di Torino espone nel 1869 *Dolce far nulla sulle rive dell'Arno*: un dipinto che Paolo Serafini propone di riconoscere nella veduta dell'Arno qui presentata; infatti, nel formato stretto ed orizzontale delle vedute di Castiglioncello di Abbati e Borrani, ma adottato anche da Lega a Piagentina (ne *La visita* ad esempio), si evoca con un tono sobrio ma affettuoso la quiete di un angolo suburbano di una Firenze ancora capitale, come suggerisce la bandiera consunta dal vento che sventola in cima al pennone. Un sentimento malinconico, pur nella sua affabilità, pervade la scena, nella contrapposizione tra quell'immagine rurale del lungarno, coi panni tesi al sole, i pescatori ed i fanciulli sul piccolo arenile, e Firenze sullo sfondo, in parte avvolta dalle nuvole, pronte a dissolversi quando il sole sarà più alto sull'orizzonte. A stonare con l'identificazione dell'opera col dipinto esposto a Torino - resa invece plausibile dall'aggiunta della scritta "Firenze" accanto alla firma, posta sulla barca, estranea nelle opere presentate a Firenze,

sobriety of language and sentiment that appears to concern many macchiaioli in the decade from 1860 to 1870.

In those same years, an analogous disposition of spirit seems to also animate Gelati who, at the 1869 Turin Promotrice, exhibits Sweet Idleness on the Banks of the Arno: a painting that Paolo Serafini proposes to recognise in the view of the Arno presented here; indeed, in the narrow and horizontal format of the views of Castiglioncello by Abbati and Borrani, also adopted by Lega at Piagentina (in The Visit, for example), the quiet of a suburban corner is evoked with a sober but affectionate tone in Florence when still capital, as suggested by the wind-worn flag flying on top of the mast. A melancholy, though affable sentiment pervades the scene in the contrast between the rural image of the Arno embankment with clothes hanging out to dry, the fishermen and boys on the sandy shore, and Florence in the background, in part enveloped by clouds ready to dissolve as soon as the sun rises higher on the



ma comprensibile proprio in vista di una mostra fuori sede (Torino) - sarebbe solo la presenza, nella parte sinistra del dipinto, della spalletta dell'Arno e del piazzale Michelangelo, con la *silhouette* del David, costruzioni e monumenti incongrui per quella data. Ma, come ha rivelato una radiografia, si tratta di elementi aggiunti dall'artista in un secondo momento, forse per attualizzare l'opera rendendola più appetibile su un mercato i cui gusti andavano mutando; al tono sospeso e silente di quelle immagini, si preferivano infatti ormai espressioni di un naturalismo più esplicito e coinvolgente, un gusto cui Gelati e i pittori della sua generazione avrebbero più difficilmente potuto corrispondere.

Col 1870 la capitale d'Italia viene trasferita a Roma: per i macchiaioli - che pur non avevano certo accolto con entusiasmo l'insediamento dei Savoia ed il disegno unitario frutto della diplomazia di Cavour (e non degli ideali mazziniani) - quell'evento toglie però ogni speranza di vedere la città inserirsi in un processo di respiro più europeo. Tra gli artisti del Caffè ancora

horizon. What clashes with identifying the painting with the one exhibited in Turin – made even more plausible by the addition of “Firenze” next to the signature on the boat, extraneous to the works presented in Florence, but comprehensible in view of an exhibition held elsewhere (Turin) – is perhaps only the presence, on the left side of the painting, of the embankment of the Arno and the Piazzale Michelangelo with the silhouette of the David, incongruous constructions and monuments for that date. X-ray examination has revealed, however, that these elements were added by the artist successively, perhaps to update the work and make it more inviting for a market with changing tastes; the expressions of a more explicit and involving naturalism were by then indeed preferred over the suspended and silent tone of these images, a taste which Gelati and the painters of his generation would have been hard pressed to produce.

In 1870, Rome became capital of Italy: for the macchiaioli – who certainly had not

residenti in città (Altamura era andato a Roma, Abbati e Sernesi erano morti, Lega era tornato a Modigliana lasciando la sua maniera “pacata” per quella “concitata”¹⁴) sono in particolare Borrani e Signorini a fermare nei loro dipinti luoghi ora scomparsi. Diverso è tuttavia l’atteggiamento con cui i due artisti si dispongono a questa visione. Signorini, uomo “di un’eleganza un po’ sopra le righe, conversatore d’acuta mondanità”¹⁵ (ormai avvezzo alla frequentazione di ambienti altoborghesi come quelli di casa De Gori, dopo i soggiorni a Parigi e a Londra, poi nell’81 in Scozia), adotta non solo lo spirito, ma anche il linguaggio formale dell’*art à la mode*: una pennellata vibrante, sensibile al fascino dei modi ‘stenografici’ di Boldini, tendente ora a trattenere l’evento, fuggevole ed effimero, più che la ‘realtà’ cercata invece, negli anni di Piagentina, attraverso il riferimento alla sintassi dei quadri antichi, come in *Villa fiorentina* (fig. 7) o in *Via delle Torricelle a Firenze*. Tornato in Toscana, Signorini si dedica infatti a vedute di genere



Fig. 7
T. Signorini,
Villa Fiorentina,
Collezione privata

*T. Signorini,
Florentine Villa,
Private collection*

been enthused by the arrival of the Savoia and the unitary plan born of Cavour’s diplomacy (and not of the ideals of Mazzini) – this event, however, destroyed all hope of seeing the city inserted in a process with a more European breadth. Of the artists of the Caffè Michelangelo who still resided in town (Altamura had gone to Rome, Abbati and Sernesi had died, Lega had returned to Modigliana abandoning his “calm” manner for an “agitated” one¹⁴), Borrani and Signorini in particular depict, in their paintings, places by then no longer existent. The attitude with which the two artists approach this vision, however, differ. A man “of a somewhat displayed elegance, and a mundanely acute conversationalist”¹⁵ (by then accustomed to frequenting the upper middle-class milieu such as the De Gori home, after his sojourns in Paris and London, and in 1881, in Scotland), Signorini not only adopts the spirit, but also the formal language of the art à la mode. He assumes a vibrant brushstroke, sensitive to the allure of Boldini’s “stenographic” manner, inclined to hold onto the fleeting, ephemeral event more than to the “reality” he



L. Gelati,
Campagna toscana,
1868,
firmato,
Collezione privata

L. Gelati,
Tuscan Countryside,
1868,
signed,
Private collection

storico-popolare, concentrandosi questa volta non più sulla quiete silente delle ville o delle strade semideserte, ma sui luoghi più affollati della città: oltre alle numerose vedute di Ponte Vecchio, suoi soggetti preferiti saranno il ghetto di Firenze, che lui dipinge con una pittura “ebbra di colore” - come sottolineava Ojetti paragonandolo poi a Forain e a Degas - ed il Mercato Vecchio, già in via di demolizione. Quel quartiere, cuore pulsante della città, sarà infatti distrutto intorno al 1887, per far spazio ad “una scandalosa piazza con portici”: Camillo Boito, scrittore, teorico dell’architettura e critico insigne, giungendo nel centro di Firenze, sul calare della sera, scrive di aver avuto l’impressione di “assistere all’autopsia di un corpo di persona cara ancor viva” e paragona i “ruderi scuri e sanguinanti” ai monumenti freschi del secolo decimonono, per poi concludere: “Curioso, i vecchi si lamentavano e si contorcevano, mentre i nuovi sembravano impassibili e senza vita, stecchiti, ghiacciati e lustri come figure di cera”¹⁶. Una preziosa

sought in the Piagentina years by referring to the syntax of old paintings, such as in Villa Fiorentina (fig. 7) or in Via delle Torricelle in Florence. Once back in Tuscany, Signorini indeed dedicates himself to vedutas of a historical-popular genre, no longer concentrating on the silent calm of villas or of semi-deserted streets, but instead on the most crowded places in the city: in addition to the numerous views of Ponte Vecchio, his preferred subjects are the ghetto of Florence which he renders with a painting “drunken with colour” – as Ojetti underlines and then compares him to Forain and Degas – and the Mercato Vecchio, already on its way to destruction. This quarter, pulsing heart of the city, was indeed destroyed around 1887 to make room for “a scandalous square with porticoes”: on arriving in the centre of Florence towards sunset, Camillo Boito, writer, architectural theorist and illustrious critic writes of having had the impression of “witnessing an autopsy performed on the still living body of a loved one” and compares the “dark bleeding ruins” to the fresh monuments of the

testimonianza di quanto, anche ai forestieri italiani e stranieri - anglosassoni, tedeschi, francesi - potessero apparire incongrue le trasformazioni che la città andava subendo.

Ma al pullulare delle figurine signoriniane che animano quelle scene urbane, il cui aspetto 'tipico' era calcato, per ammissione stessa dell'artista¹⁷, nell'intento di sedurre il mercato internazionale - ponendosi in linea col verismo di von Munckasky, di Liebermann, o di Israels - si affiancano, proprio nello stesso giro di anni, le vedute della *Piazza di Settignano*, colta nelle diverse ore del giorno e con varianti atmosferiche, memore certo della ricerca impressionista: ma quel che colpisce è quel senso di rappresentazione pacata della realtà, aliena dalla frenesia macchiettistica che caratterizza le vedute del mercato, del Ponte Vecchio o del ghetto, forse perché frutto della consapevolezza di trovarsi di fronte ad un paesaggio caro e non destinato a mutare in maniera così brusca e repentina.

Nei decenni che seguono il Settanta anche Borrani ci lascia memoria della *sua*

nineteenth century, finally concluding: "Curiously, the old complained and writhed, while the new seemed impassive and lifeless, rigid, frozen and lustrous like wax figures"¹⁶ A precious testimony of how visitors from Italy and abroad – British, German, French – found the transformations incongruous. The little figures that swarm in Signorini's paintings and animate "typical" urban scenes were overdone, by the artist's own admission¹⁷, in the intent of seducing the international market, placing himself in line with the verism of von Munckasky, Liebermann, Israels. In those very same years, however, he also paints the views of the Piazza di Settignano, captured at different times of day and with different atmospheres, certainly mindful of the Impressionist experience. What strikes us, however, is the sense of a calm representation of reality, extraneous to the macchiaiolo frenzy that characterises the views of the market, Ponte Vecchio or the ghetto, perhaps fruit of the awareness of witnessing a setting dear to him and not destined to change so sharply and suddenly.



L. Gelati,
Convento a Mont'Ughi,
firmato,
Collezione privata

L. Gelati,
Monastery
in Mont'Ughi,
signed,
Private collection



Fig. 8
O. Borrani,
Renaiolo sul Mugnone,
1880,
Firenze,
Galleria d'Arte
Moderna di Palazzo Pitti

O. Borrani,
*Dredging Sand
on the Mugnone*,
1880,
Florence, Gallery of
Modern Art in Pitti
Palace

Firenze, ma lo fa con un tono assai diverso da quello dell'amico, frutto di una disposizione spirituale che Cecioni definisce in quegli anni la conseguenza di "attacchi di misantropia". Con metodica e quasi lenticolare precisione Borrani ferma il ricordo delle porte fiorentine, superstiti di quelle vecchie mura che eran state abbattute dal Poggi, ma ancora presenti in un suo quadretto del 1866 circa (data posta nel disegno preparatorio), pubblicato nel 1991 in occasione della mostra alle Reali Poste degli Uffizi sui pittori di *Piagentina*¹⁸. L'evolversi dello stile di Borrani negli anni tardi ben si avverte nel passaggio tra due redazioni dello stesso soggetto, ovvero l'*Antica porta a San Frediano*: quella proveniente dalla raccolta De Piccolellis presenta una condotta libera, specie nelle figure, mentre un altro dipinto si distingue per la finitezza insistita del tratto che trova rispondenza in opere più tarde quale *Renaiolo sul Mugnone* (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti) del 1880 (fig. 8). Delle porte Borrani esegue dunque due serie: la prima intorno al 1870, data

In the decades after the seventies, Borrani too, left us memory of his Florence but he does so with quite a different tone from that of his friend, fruit of a spiritual disposition that Cecioni defined in those years as the consequence of "attacks of misanthropy". With methodical and extreme precision, Borrani captures the memory of the gates of Florence that survived the old walls demolished by Poggi but still present in a little painting he did around 1866 (date on the preparatory drawing), published in 1991 on the occasion of the exhibition at the Reali Poste degli Uffizi on the Piagentina painters¹⁸. Borrani's evolution of style in his later years is quite perceptible in the passage between two drafts of the same subject, that is the Antica Porta a San Frediano: the one in the De Piccolellis collection presents a free demeanour, especially in the figures, while another painting is distinguished by the insistent perfection of brushstroke that finds correspondence in later works such as Dredging Sand on the Mugnone (Florence, Modern Art Gallery in the Pitti Palace) of 1880 (fig. 8). Borrani did two series of the gates: the first around 1870, the year written on a

scritta in un disegno conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi preparatorio al dipinto che ritrae l'*Antica Porta Santa Croce*, in cui si riconoscono i loggiati poi demoliti; la seconda intorno al 1880, quando espone infatti l'*Antica Porta a Pinti*. In queste immagini più tarde, provenienti dalla raccolta di Mario Galli - ripetute fors'anche per soddisfare le richieste di un committente straniero - il fondamento disegnativo, proprio dello stile di Borroni, e sempre presente anche nella fase più sperimentale della *macchia*, assume un carattere di particolare evidenza e fissità, come si osserva ad esempio nelle figure dell'uomo col cane al guinzaglio e della donna intenti a conversare, in prossimità della porta Santa Croce, nella redazione del 1880. E se il rigore analitico, riflesso del metodo positivista applicato all'arte, riusciva, nelle opere precedenti il Settanta, a tradurre un'intensa poesia di luce e di profili, qui affiora invece un carattere più aneddótico, vernacolare, - l'aristocratica signora con l'ombrellino avvicinata dalla mendicante, il gruppetto in primo

drawing in the Department of Prints and Drawings of the Uffizi Gallery, preparatory to the painting depicting the Antica Porta Santa Croce, in which we recognise the porticoes later demolished; the second around 1880 when he indeed exhibited the Antica Porta a Pinti. In these later images from the collection of Mario Galli – perhaps repeated to satisfy the requests of a foreign buyer – the drawing foundation typical of Borroni's style, and always present even in the more experimental phase of the macchia, assumes a character of particular evidence and fixity, as can be observed, for example, in the figures of the man with a dog on a leash and a woman engaged in conversation, near the gate of Santa Croce, in the 1880 version. While analytical rigor, a reflection of the positivist method applied to art, could translate an intense poetry of light and profiles in his work before 1870, here instead emerges a more anecdotal, vernacular character – the aristocratic lady with the umbrella approached by the beggar woman, the group in the foreground formed by two youths who observe an artist at work at his easel. This character finds correspondence on the local level in the verist prose of

piano composto da due giovani che osservano un artista all'opera col suo cavalletto - che, se in ambito locale trova riscontro nella prosa verista di Renato Fucini, riflette altresì un indirizzo proprio del Naturalismo europeo. La popolana che incede solenne recando i panni sul capo rimanda altresì ad opere di tema agreste di artisti toscani quali Niccolò Cannicci, Francesco Gioli o Egisto Ferroni, molto prossime a quelle di artisti pittori naturalisti stranieri quali Breton Bastien Lepage, o George Clausen.

Tra l'atteggiamento disincantato, seppur affettuoso di Signorini, e quello nostalgico, ma 'in crisi' di Borrani, la risposta offerta da Gelati, in questa tela, si distingue per il suo tono molto poetico, in risposta al rapido mutare dei tempi, dunque anche dei volumi architettonici, delle luci, e dei colori che avevano ispirato le opere dei decenni precedenti. Se infatti una parte del dipinto - che si ipotizza corrispondere a *Il dolce far nulla sulla rive dell'Arno* del 1869 - fu aggiunta, come si è detto poc'anzi, dopo il 1875,

Renato Fucini, and also reflects an inclination proper to European Naturalism. The working-class woman that solemnly advances carrying clothes on her head, also refers to works with rural themes by Tuscan artists such as Niccolò Cannicci, Francesco Gioli or Egisto Ferroni, which were very close to those of foreign naturalist painters such as Breton Bastien Lepage or George Clausen.

Between the disillusioned but affectionate attitude of Signorini and the nostalgic, "disconcerted" attitude of Borrani, the reply offered by Gelati in this painting stands out for its very poetic tone, in response to the rapidly changing times, and therefore also of architectural volumes, lights and colours that had inspired the works of earlier decades. As a part of the painting – believed to correspond to Sweet Idleness on the Banks of the Arno of 1869 – was added, as we earlier mentioned, after 1875, this insertion assumes an even more touching connotation. The change of a portion of the painting, inserting the new town-planning interventions – the Viale dei Colli, Piazzale Michelangelo, the





L. Gelati,
*Veduta della Chiesa di
San Miniato al Monte*,
firmato,
Collezione privata

L. Gelati,
View of the Church of
San Miniato al Monte,
signed,
Private collection

tale inserimento assume una connotazione ancor più struggente. Il mutamento di una parte del dipinto, immettendovi avvenuti interventi urbanistici - il Viale dei Colli, il Piazzale Michelangelo, gli argini fortificati dell'Arno - poteva coesistere, senza turbarne il contenuto, con quell'immagine di una Firenze più antica, a testimoniare di quanto, ancora negli ultimi decenni del secolo, quelle due realtà cittadine fossero ben compresenti e tristemente contrastanti, e di quanto gli artisti non sperassero troppo in un miglioramento della società offerto da quelle pompose prospettive di modernizzazione.

E la mente corre alle lotte che saranno condotte anni dopo, nell'ultimo decennio del secolo, dall'ex sindaco Corsini, fondatore di una Società per la difesa del centro storico, al fine di porre un freno ad altri scempi progettati in nome della 'modernità' e riuscendo a sensibilizzare intellettuali italiani e stranieri, tra cui Vernon Lee - celebrata da poco in un convegno a Firenze - che ne scrisse più volte sul "Times", ma vol-

fortified embankments of the Arno – could coexist, without disturbing content, with the image of an older Florence in the last decades of the century, still testifying to the two coexistent and sadly contrasting realities of the city, and of how the artists no longer hoped in an improvement of society offered by the pompous prospects of modernisation.

The mind turns to the struggles carried on years later, in the last decade of the century, by former mayor Corsini, founder of a Society for the defence of the historical centre, so as to pose a deterrent to further defacement planned in the name of "modernity". He succeeded in rousing the awareness of Italian and foreign intellectuals, including Vernon Lee – recently celebrated in a conference held in Florence – who wrote about the matter several times in the "Times," and insisted on meeting with the then mayor Pietro Torrigiani.¹⁹ All of this appears predicted in Gelati's painting with the almost suspended atmosphere of the scene, where the artist's concentration on the humble fishermen leading their lives on the margins of society with dignity but without

le anche incontrare l'allora sindaco Pietro Torrigiani¹⁹. Tutto questo sembra già preconizzato nel dipinto di Gelati, dall'atmosfera quasi sospesa della scena, dove il concentrarsi dell'artista sugli umili pescatori che conducono dignitosamente la loro esistenza ai margini della città, ma senza affatto 'tipizzarne' le figure, giunge quasi come un monito a ricordare il divario che si andava scavando tra due mondi, in quell'Italia in marcia verso il nuovo secolo, ma dimentica delle proprie radici storiche, politiche, oltre che artistiche.

È inoltre significativo che proprio un'opera di Gelati, rimasta nello studio dopo la sua morte, fosse donata da don Tommaso Corsini, al Comune di Firenze che la propose, per iniziativa del consigliere Pozzolini, "per servire di primo nucleo al Museo storico topografico della città" (l'attuale "Museo di Firenze com'era", al tempo ospitato in Palazzo Vecchio, nel quartiere di Eleonora da Toledo), creato nel 1908 dall'allora soprintendente Corrado Ricci al fine di serbare memoria dell'antico paesaggio cittadino²⁰.

"typifying" their figures, almost comes as a warning to recall the gap that was forming between two worlds in Italy on her way to the new century, but unmindful of her historical, political and artistic roots.

It is also significant that precisely a work by Gelati which had remained in his studio at his death was donated by Don Tommaso Corsini to the City of Florence which proposed it, on initiative of city councillor Pozzolini, "to serve as the first nucleus of a historical topographical Museum of the city" (today's "Museo di Firenze com'era", at that time hosted in Palazzo Vecchio in the apartments of Eleonora da Toledo), created in 1908 by the then superintendent Corrado Ricci, so as to preserve the memory of the old cityscape²⁰.