



Silvestra Bietoletti

Lungo l'Arno alla Zecca Vecchia *On the Arno at the Zecca Vecchia*

Nell'aria fresca e luminosa di una prima mattina d'estate, il sole ancora basso sull'orizzonte lambisce la proda sabbiosa dell'Arno, e dà risalto alla baracca di legno eretta sulla riva, che, insieme alla lunga distesa dei panni sciorinati, preclude la visione di Firenze e dei suoi monumenti avvolti nella nebulosità cilestrina dell'alba, prossima a dissolversi.

Lungo il fiume, la vita si risveglia; un canottiere intento al proprio sport, un barcaiolo, due ragazzi del popolo fermi sulla riva. Poche semplici figure, colte in atteggiamenti occasionali, che sembrano indugiare ancora un poco nella quiete dell'ora prima di affrontare la giornata, tali da infondere all'immagine il tono di dimessa quotidianità consono all'artista, il quale concepisce vedute niente affatto convenzionali della città, estranee a ogni carattere 'pittresco'; e se talora egli non rinuncia alla narrativa del soggetto - conseguenza, forse, del suo apprendistato presso Carlo Markò - si sofferma su situazioni banali, indicative di un'adesione al vero e all'oggettività in linea con i dettami della filosofia positiva che tanta influenza ebbe sulla cul-

In the fresh bright air of a summer morning, the sun still low on the horizon laps the River Arno's sandy banks, and accentuates the wooden hut on the shore which, along with the long line of cloths hung out to dry, shuts off the view of Florence and its monuments, enveloped in the pale blue haze of dawn on the verge of dissolving.

Life along the river reawakens: a rower intent on his sport, a boatman, two working-class boys standing on the shore. Few simple figures, captured in casual poses, that seem to hang on to this brief moment of stillness before facing the day, give the image the tone of unassuming everyday life so consonant to this artist who conceives somewhat unconventional views of the city, extraneous to the "picturesque". While at times he does not refrain from the subject's narrativity – perhaps a consequence of his apprenticeship under Carlo Markò – he dwells on banal situations, indicative of his adhesion to painting from life and to an objectivity in line with the dictates of positive philosophy that had such an

tura figurativa europea alla metà dell'Ottocento. Una disposizione intellettuale cui Gelati rimarrà sempre fedele, pur attenuando, col trascorrere dei decenni, la severa indagine critica, specifica di quella scuola di pensiero, a favore di una ritrovata concordanza verso la complessità umana.

Fin dall'inizio degli anni Sessanta, l'artista aveva guardato con interesse alle sperimentazioni pittoriche svolte dai più innovativi fra i frequentatori del Caffè Michelangelo, basate sul metodo di conoscenza analitico lento e severo del Positivismo, che portarono alla definizione della 'macchia'. Anzi, a detta di Adriano Cecioni, che a giusto titolo ritrasse Gelati accanto a Odoardo Borrani nell'acquerello raffigurante in caricatura gli artisti del Caffè, poi conservato con amore da Telemaco Signorini, egli andava considerato uno degli iniziatori del linguaggio macchiaiolo, e tanto coinvolto nella sua attuazione da sostenere addirittura una "specie di lotta" in famiglia e fra "alcuni artisti autorevoli, suoi amici" che lo esortavano ad abbandonare quel nuovo criterio di trasposizione pittorica da loro ritenuto una moda effimera. Nonostan-

influence on the European figurative culture of the mid 1800s. An intellectual temperament to which Gelati was to remain faithful, though with time attenuating the harsh critical investigation proper to that school of thought, in favour of a reclaimed indulgence for human complexity.

As of the early 1860s, the artist looked with interest to the pictorial experimentation conducted by the most innovative of the regulars at the Caffè Michelangelo, based on the slow and harsh analytical knowledge of Positivism which led to defining the "spot". Moreover, we are informed by Adriano Cecioni who rightly placed Gelati beside Odoardo Borrani in his watercolour-caricature of the Caffè artists, cherished by Telemaco Signorini, that Gelati should be considered one of the initiators of the Macchiaiolo language. He was indeed so involved in its realisation that he engaged a "sort of struggle" with his family and with "several influential artist friends" who urged him to abandon this new criterion of pictorial transposition which they believed a passing fashion. Despite

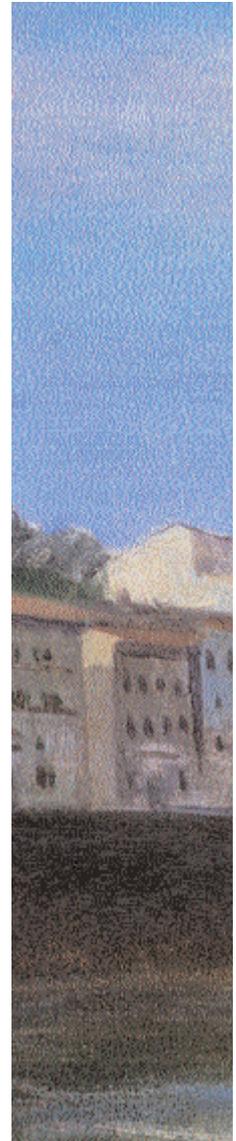
te ciò, rammenta Cecioni, l'artista non si lasciò distogliere dai suoi convincimenti, e "a dispetto di tutti" dipinse opere esemplari di quella rigorosa ricerca formale¹.

Anche Telemaco Signorini riteneva "progressista" il pittore e lo annoverava "fra i tanti giovani che si sforza[va]no di svincolare l'arte dalle vecchie pastoie e di farla risorgere", al pari di Cabianca, di Abbati, di Sernesi, di se stesso, tutti presenti alla Promotrice fiorentina del 1862, cui Gelati aveva partecipato con una *Veduta presa nei contorni di Firenze*, due 'Studi dal vero', e *La casa del colono*; quest'ultimo -come indicava il titolo - tratto da un appunto dal vero eseguito durante un soggiorno a Seravezza, luogo d'ispirazione dell'artista almeno dal 1860.

Quell'anno, infatti, egli trascorse l'estate in Versilia, a Forte dei Marmi, in una solitudine interrotta di tanto in tanto dalle gite a Viareggio per salutare il babbo di Telemaco Signorini, autorevole pittore paesista della Toscana granducale (Vincenzo Cabianca si era trasferito a Firenze nel 1853 per studiare con lui). Speranzoso di ricevere visite, nel luglio Gelati scriveva a Telemaco, allora a La Spezia con Banti e

this, recalls Cecioni, the artist was not dissuaded from his convictions and, "despite everyone," painted exemplary works of this rigorous formal exploration.¹ Telemaco Signorini also considered the painter a "progressivist" and numbered him "among the many young men who strived to free art from old constraints and make it flourish anew". Among this group of artists, he included Cabianca, Abbati, Sernesi, and himself who all participated in the "Promotrice fiorentina" of 1862 that also saw the participation of Gelati with a View from the Surroundings of Florence, two "Studies from Life," and The Settler's House, taken from a sketch from life drawn at Seravezza, the artist's place of inspiration from at least 1860.

That very year, he spent the summer at Forte dei Marmi in Versilia in a solitude occasionally interrupted by excursions to Viareggio to drop in on Telemaco Signorini's father, an authoritative landscapist of grand-ducal Tuscany (Vincenzo Cabianca had moved to Florence in 1853 to study under him). Hoping to receive visits,



Cabianca, impegnato a sperimentare nella sonorità della luce mediterranea nuovi modi compositivi basati sulla forza dei contrasti luministici e cromatici, esortando a raggiungerlo insieme agli amici per passare qualche giorno in allegria a Seravezza, e così confortarlo della malattia agli occhi che lo affliggeva e che presto lo avrebbe costretto all'uso degli occhiali².

La lettera suggerisce una familiarità e una dimestichezza fra quegli artisti di età disparate, dettate innanzi tutto dal loro comune intendimento a rinnovare la pittura per via formale, liberandola dalle implicazioni didascaliche e di praticità insite nei canoni estetici indicati dalla critica più accreditata che aspirava all'evidenza illustrativa dei soggetti. Una confidenza resa ancor più intrinseca dall'abitudine di recarsi a lavorare dal vero in compagnia scambiandosi idee e opinioni sui reciproci risultati, secondo la pratica corrente ai pittori di paese. Usanza consueta a Gelati fin dal tempo di Staggia, quando con De Tivoli, Altamura, i fratelli Markò dipingeva nella campagna senese, e poi mantenuta negli anni pur nell'avvicinarsi degli amici. Dal 1860, furo-

in July Gelati wrote to Telemaco, then with Banti and Cabianca at La Spezia and engaged in experimenting new compositional means in the sonorities of Mediterranean light, based on the intensity of luminist and chromatic contrasts. He urged him to bring his friends and spend a few days in high spirits in Seravezza, and so cheer him up for the eye ailment that afflicted him and was soon to force him to wear glasses.²

The letter suggests a great familiarity among these artists of different ages which derived from their shared intention to renew painting by formal means, freeing it from the didactic and practical implications inherent to the aesthetic canons indicated by the most accredited critics who instead sought the illustrative evidence of subjects. This familiarity grew even closer with their custom of banding together in the country to work from life, exchanging ideas and opinions on each other's work, as was common among village painters. A custom that Gelati too, practised since the time of Staggia, when he would go to the Sienese countryside to paint with

no soprattutto i giovani frequentatori del Caffè Michelangelo, impegnati nel rinnovamento del linguaggio figurativo, a divenire abituali compagni di studi all'aria aperta del pittore più anziano sempre pronto ad accogliere nuovi suggerimenti e sollecitazioni, a dimostrazione di una sorprendente libertà di pensiero, oltre che di un'indole modesta e gentile. Così, intorno al 1862, egli lavorava a fianco di Giuseppe Abbati a Montughi, tutt'e due attratti dalla quiete di quel luogo solitario, dove il muro antico del convento dei Cappuccini (fig. 1) era interrotto dalla porta rossa, dalle specchiature azzurre d'un tabernacolo dedicato alla Vergine³. Più tardi, fu accanto a Odoardo Borrani che Gelati cominciò a disegnare alla Zecca Vecchia, o quanto meno a provare un medesimo interesse per quella sponda dell'Arno, dove case modeste erano cresciute a ridosso della torre antica, soggetto di tanti fogli del Borrani, talvolta minuziosamente analitici, tal altra appena segnati dalla matita tanto "da non avere - alberi, muri, lontananze - altra consistenza che quella luminosa"⁴. Fogli non necessariamente utilizzati per un dipinto, ma che certo nel loro insieme



Fig. 1
L. Gelati,
Convento a Mont'Ughi,
Firmato,
Collezione privata

De Tivoli, Altamura, and the Markò brothers, and which he continued practising through the years accompanied by other friends. As of 1860, his habitual companions for these open-air studios were mainly the young habitués of the Caffè Michelangelo, committed to renewing the figurative language. The older painter was always ready for new suggestions and stimuli, thus showing a surprising freedom of thought, as well as a kind and modest nature. Around 1862, he worked beside Giuseppe Abbati at Montughi with its quiet and solitude that had attracted them both, where the wall of the old Capuchin convent (fig. 1) was interrupted by a red door and the azure reflections of a tabernacle dedicated to the Virgin. Successively, with Odoardo Borrani, Gelati began to draw at the Zecca Vecchia or, at least, to feel the same interest for that side of the River Arno where humble dwellings had grown up beside the ancient tower. This subject appears in many of Borrani's drawings, at times minutely analytical, and others barely sketched with a pencil, so as "to have no other consistence – trees, walls, distances – than light".⁴

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



dovettero consentire a Borrani di evocare nell'intimo la natura delle rive del fiume in *L'Arno a Varlungo*, dipinto intorno al 1867 e ricordato da Adriano Cecioni come una delle opere più alte compiute dal pittore in quegli anni di fervida creatività, trascorsi nella quiete suburbana di Piagentina⁵.

In quella periferia solitaria e defilata dalla vita mondana, negli anni spiritualmente faticosi che seguirono alla nomina di Firenze a capitale d'Italia, doveva parere ancora possibile agli animi più sensibili immaginare che la città, intravista di lontano, fosse immutata e con lei l'essenza di un'epoca che si sapeva trascorsa per sempre. Sensazione pervasa di rimpianto che dovette contribuire non poco a rendere più trepido lo stato d'animo suscitato dalla visione delle prode dell'Arno; tanto più se esse rappresentavano, come per Gelati, una sempre rinnovata fonte d'ispirazione, un tema tanto spesso meditato da indurci a pensare che possa esser stato il suo inesaurito interesse ad invogliare Borrani verso quel soggetto. La conoscenza fra i due risaliva alla metà degli anni Cinquanta, a quando, cioè, Borrani aveva fatto il suo ingresso al

These drawings were not necessarily used for a painting, but taken as a whole, they must have allowed Borrani to intimately evoke the nature of the river banks in The Arno at Varlungo, painted around 1867, which Adriano Cecioni remembers as one of the artist's loftiest works in those years of fervid creativity, spent in the suburban quiet of Piagentina.⁵

In the solitary outskirts, far from society life, in the spiritually exhausting years after Florence became capital of Italy, it must have still seemed possible for more sensitive souls to imagine that the city glimpsed from afar, had remained unchanged and, with it, the essence of an epoch forever gone. This sensation pervaded with nostalgia must have contributed considerably to heightening the state of anxiety aroused by the vision of the Arno's banks; all the more so as they represented, as they always did for Gelati, a renewed source of inspiration, a theme mediated so often that we are led to believe that his boundless interest may have neared Borrani to this subject. Their acquaintance dated back to the mid



Fig. 2
L. Gelati,
Castiglioncello,
1864,
Collezione privata

L. Gelati,
Castiglioncello,
1864,
Private collection

Caffè Michelangelo dove Gelati era di casa da tempo - a lui si dovevano due dei dipinti murali che decoravano la saletta riservata ai pittori in quel locale - ma i loro rapporti si erano fatti più intrinseci a Castiglioncello. Fu in seguito ai ripetuti soggiorni nella casa accogliente e ospitale di Diego Martelli, che Gelati pervenne ad una sensibilità di resa atmosferica e di modulazione della luce, tanto affine a quella che permea le opere di Borrani ispirate dalla natura di quei luoghi incantati, da non lasciar dubbi riguardo all'ascendente che esse ebbero sull'evoluzione della sua pittura (fig. 2).

Ma ancor più degli esempi pittorici, furono l'amorosa disponibilità di Borrani verso le cose semplici dell'esistenza ed il suo atteggiamento contemplativo nei confronti della natura, che egli - scrive Cecioni - sapeva interpretare⁶, a suscitare l'ammirazione e la stima di Gelati, sentimenti che non sarebbero venuti meno col passare degli anni, e anzi si sarebbero intensificati via via che il mondo e la cultura nei quali egli si era formato e aveva creduto andavano sgreto-

1850s when Borrani made his entry at the Caffè Michelangelo where Gelati had been quite at home for some time – two of the wall paintings that decorated the little room reserved to the painters were indeed his – but the relation grew closer in Castiglioncello. Following repeated sojourns in the warm and hospitable home of Diego Martelli, Gelati achieved a sensitivity in rendering atmosphere and modulating light very similar to that which permeates Borrani's works inspired by the nature of these enchanted places, leaving no doubt as to the ascendancy the latter had on the evolution of his painting (fig. 2).

Even more than the pictorial examples, however, it was Borrani's loving openness to the simple things of existence and his contemplative attitude towards nature which, as Cecioni writes, he knew how to interpret⁶, that roused Gelati's admiration and esteem. With the passing of time, these sentiments never weakened but, on the contrary, grew more intense, as the

landosi.

Esortato dall'esempio di Borrani, l'artista si rivolse con sempre maggior dedizione ai temi semplici osservati con l'animo disposto ad una pacata contemplazione; i pastori in riposo sulle colline maremmane (1866), le 'serve' a passeggio lungo il Mugnone (1868), le rive solitarie dell'Arno (1869), il 'casotto' dei polli (1881), questi, e simili, i soggetti cari a Gelati, la modestia dei quali, nel 1868, gli costò l'eliminazione dal Concorso nazionale di pittura svoltosi a Firenze⁷. Accantonato il rigore della forma, chiuso ad ogni inclinazione naturalistica, Gelati adottò una stesura di tocco, di palpiti, intessuta di luce, in grado di suggerire il sentimento dell'ora e dell'atmosfera, e, ad un tempo, la ritrovata disponibilità verso gli uomini e la natura.

E ben lo dimostra questa visione di Firenze se confrontata con un dipinto databile al 1860 quale *L'Arno alle Molina di San Niccolò* (fig. 3) oggi conservato al Museo di Firenze com'era. Qui un nitore astrattivo delle forme scandite come in una tarsia, e avvolte in un'atmosfera rarefatta e immobile; nel



world and culture in which Gelati had trained and believed, began to crumble.

Urged by Borrani, the artist increasingly more devoted himself to simple themes observed with a soul disposed to contemplation; the shepherds resting in the hills of Maremma (1866), the "maidservants" walking along the Mugnone stream (1868), the lonely banks of the Arno (1869), and the chicken "house" (1881). These and similar subjects that attracted Gelati were considered so modest that they cost him an elimination from the national painting contest held in Florence in 1868.⁷ Setting aside the rigour of shape and rejecting all naturalistic inclinations, Gelati adopted a brushwork of palpitating touches imbued with light and capable of suggesting the sensation of the hour and of the atmosphere, and at the same time, a renewed openness towards man and nature.

This vision of Florence is well demonstrated if compared with a painting that

L. Gelati,
Paesaggio,
1850, Firenze,
Galleria d'Arte
Moderna
di Palazzo Pitti

L. Gelati,
Landscape,
1850, Florence,
Modern Art Gallery
in Pitti Palace

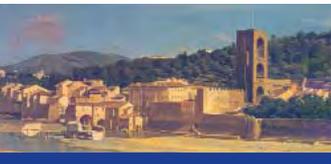


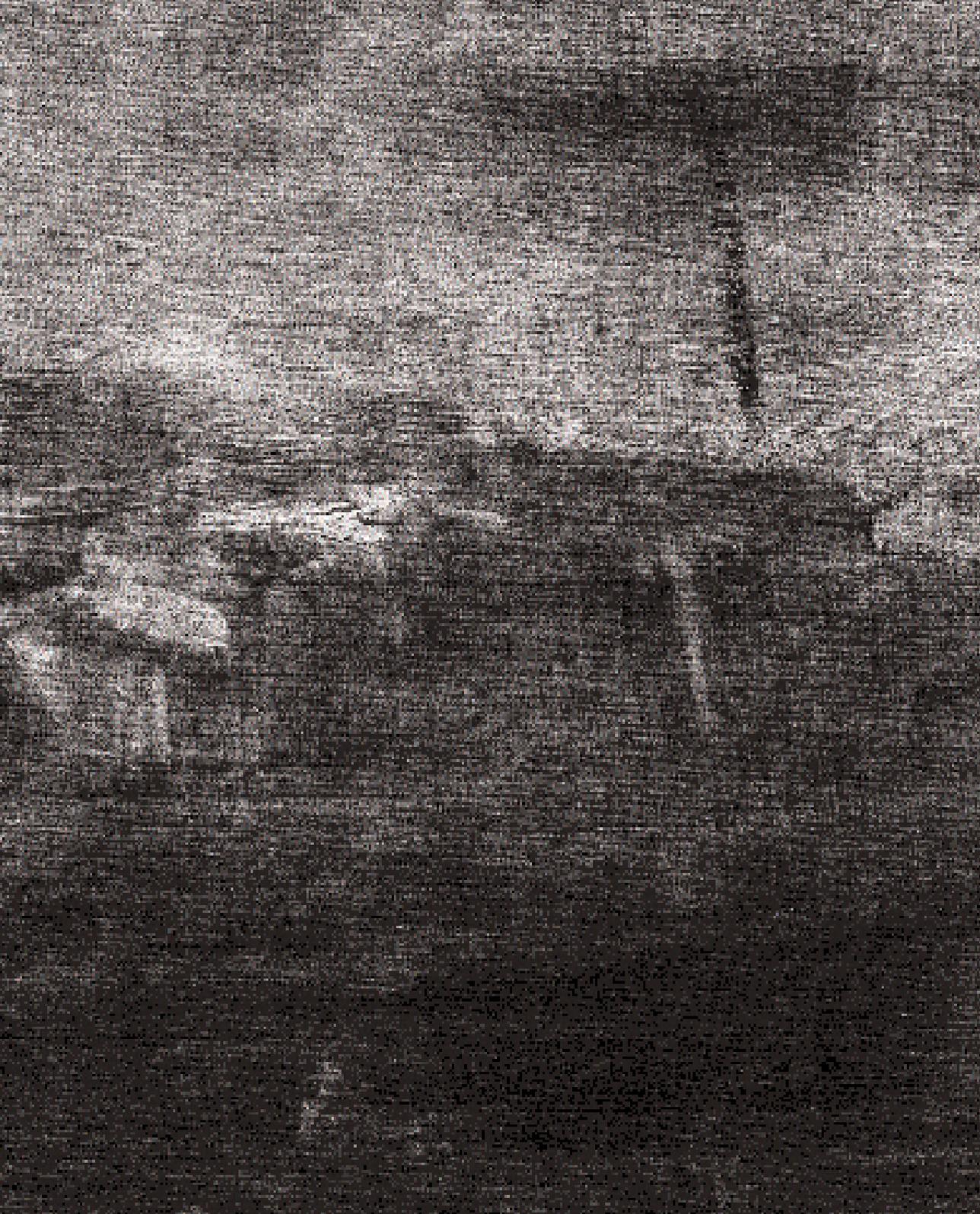
Fig. 3
L. Gelati,
*L'Arno alle Molina
di S. Niccolò*,
Museo Firenze com'era

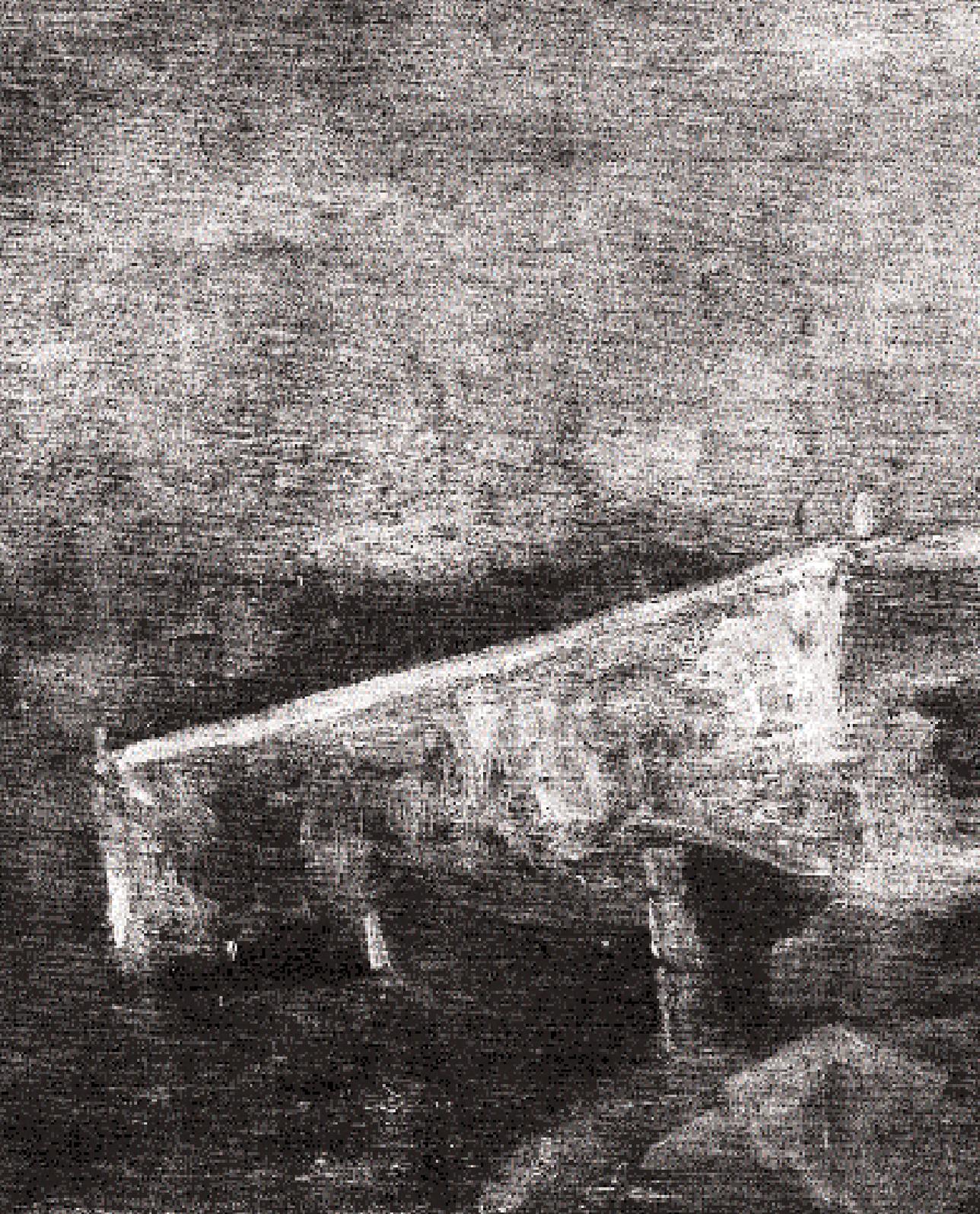
L. Gelati,
The Arno
at the Molina
of S. Niccolò,
Museum
Firenze com'era

nostro quadro, invece, i trapassi della luce e delle ombre leggere sfiorano le case, i campanili, le colline, segnati sul cielo da un profilo tanto delicato da non aver quasi consistenza, così che a malapena si scorge il piazzale Michelangelo, nuovo clamoroso affaccio sulla città, e il David bronzeo che dall'alto domina il panorama. La premurosa attenzione del pittore è rivolta piuttosto al verde tenero dei cespugli arruffati, alla calma specchiante dell'acqua, alla rena smossa della riva, agli uomini che in silenzio partecipano di quella quiete, serenamente contemplata. Un sentimento dissimile pervade l'immagine delle due sponde del fiume, calda di sole l'una, soffusa di malinconia l'altra, e parimenti disuguale è la resa pittorica, tanto da aver suggerito di effettuare un'indagine radiografica sul dipinto (pagg. 24-25), il cui risultato ha messo in evidenza come in un primo tempo, lungo la riva sinistra del fiume, apparissero soltanto alcune umili casette disseminate alle pendici della collina. Una visione di Firenze 'antica', dunque, precedente alle trasformazioni edilizie

can be dated 1860, The Arno at the Molina of San Niccolò (fig. 3), today conserved in the Museo di Firenze com'era, where an abstractive clarity of shapes is set out like inlaid work, and enveloped in a rarefied and immobile atmosphere. Here, in our painting, the transitions of light and light shadows graze the houses, bell towers, and hills, marked against the sky with such a delicate, almost inconsistent profile that we can barely make out the Piazzale Michelangelo, the clamorous new look-out onto the city, and the bronze David that dominates the panorama. The painter's solicitous attention instead turns to the tender green of the ruffled bushes, the calmly reflecting water, turned sand on the shore, and the men who silently participate in a serene contemplative calm. A different sentiment pervades the image of the two river banks – one warmed by the sun, the other tinged with melancholy – and equally different is the pictorial rendering. So different, in fact, that it was decided to perform a radiographic analysis on the painting (pages 24-25), the results of which revealed that initially, along the left river bank, there were only several humble little dwellings on the







dovute al ruolo di capitale assunto dalla città, e nella quale Paolo Serafini propone di riconoscere il quadro esposto alla Promotrice torinese del 1869 dal calzante titolo *Dolce far nulla sulle rive dell'Arno*.

Negli anni a seguire Gelati tornò a lavorare sul dipinto, annotando i mutamenti avvenuti nella città: il prosieguo dei lungarni ben oltre il ponte di san Niccolò, l'abbattimento del convento delle Poverine alla Zecca, il viale dei Colli fino al piazzale Michelangelo, di cui s'è detto. Un assetto urbano, che, insieme alla proda alberata, là dove alla fine del secolo sarebbe sorta la caserma Baldissera, suggerisce di datare quest'ammodernata versione della veduta di Firenze alla fine degli anni Settanta, epoca cui, per altro, risale il lungarno Cellini, e forse di identificarla con il quadro esposto alla Società d'Incoraggiamento fiorentina nel 1880, dal laconico titolo *Sull'Arno*.

In tal caso, il dipinto sarebbe una preziosa testimonianza di come Gelati, coinvolto nel clima d'inquietudine diffusa che segnò la cultura italiana del tempo,

hill slopes. A vision of the "old" Florence and therefore antecedent to the building transformations that came with the city becoming capital, in which Paolo Serafini recognises the painting exhibited at the "Promotrice" of Turin of 1869 and aptly entitled Sweet Idleness on the Banks of the Arno.

In the years that followed, Gelati resumed work on the painting, recording the changes that occurred in the city: the continuation of the embankment boulevards along the Arno past the Ponte di San Niccolò, the demolition of the convent of the Poverine at the Zecca, Viale dei Colli extended up to the Piazzale Michelangelo. An urban layout which, combined with the tree-lined riverbank on the site where the Baldissera barracks were built at the end of the century, suggest dating this updated view of Florence to the late 1870s – the same period of the Lungarno Cellini – and perhaps identifying it with the painting exhibited at the "Società d'Incoraggiamento fiorentina" of 1880, laconically entitled On the Arno.

In this case, the painting would be a precious testimony of how, caught up in

adeguasse il proprio linguaggio alle espressioni più commosse e sfaccettate elaborate allora a Firenze dagli allievi dei macchiaioli, in linea con le tendenze del Naturalismo europeo, proposte da Signorini e da Diego Martelli fin dall'esperienza del "Gazzettino delle Arti del Disegno", ed in particolar modo a quelle di Francesco Gioli, di cui ripete la minuziosa attenzione ai particolari riscattata dagli effetti di luce.

Mantenendo inalterata l'ammirazione per Borrani - gli scorci del Mugnone, resi con una stesura sprezzata o amorevolmente descrittiva, abbagliati di sole o pervasi di ombre sospensive, dipinti dall'amico nel corso degli anni Settanta saranno riferimento ineludibile per il Nostro - Lorenzo Gelati giunge ad un'espressione intensamente evocativa, dove l'attenzione al vero si coniuga all'amore per la bellezza, e il pensiero all'immaginazione, in un trepido confluire di curiosità e di emozioni, di verità e di affetti.

the general climate of unrest that marked Italian culture at that time, Gelati adopted his language to the most touching and multifaceted expressions that the students of the Macchiaioli were then developing in Florence. These were in line with the trends of European Naturalism, proposed by Signorini and Diego Martelli since the experience of the "Gazzettino delle Arti del Disegno" and, in particular, by the work of Francesco Gioli which inspired Gelati to a painstaking attention to details revealed by the effects of light.

Maintaining an unaltered admiration for Borrani – the views along the Mugnone with hasty or lovingly descriptive brushwork, dazzling light or suspended shadows, painted by his friend in the course of the 1870s, were an unavoidable reference for the artist – Lorenzo Gelati achieved an intensely evocative expression in which attention for life combines with love of beauty, thought with imagination, in a trepidant union of curiosity and emotions, truth and affections.

