

## NOTE DI LETTURA

### ARTE

a cura di Andrea Muzzi

*Firenze Capitale 1865-2015. I doni e le collezioni del Re*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, 19 novembre 2015 - 3 aprile 2016) a cura di Simonella Condemi, Firenze, Sillabe 2015, pp. 352, € 30,00.

Non molti giorni fa, alla presenza di Eike Schmidt, nuovo direttore del recentemente istituito complesso autonomo degli Uffizi, del quale fa parte la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, è stata inaugurata la mostra su *Firenze Capitale*. Esattamente «Il 18 novembre, la stessa data in cui nel 1865 si insediava il Parlamento a Firenze ed il re Vittorio Emanuele II inaugurava ufficialmente nel grande salone dei Cinquecento a Palazzo Vecchio la IX legislatura» del giovane Regno d'Italia, così come ha sottolineato non senza una punta d'orgoglio nel saggio d'apertura la curatrice Simonella Condemi, Direttrice della Galleria d'arte moderna. Il catalogo che correda la mostra, nitidamente pubblicato dalla Casa Editrice Sillabe, presenta una ricca lista di interventi fra i quali ricordiamo, dopo quello della Condemi, i saggi di Cosimo Ceccuti, Angela Rensi, Enrico Colle, rispettivamente impegnati su *Vittorio Emanuele II e la Capitale a Firenze fra politica e cultura*, *L'appartamento del Re nella Palazzina della Meridiana* e il *Gusto sabaudo: decorazione e arredi nelle residenze di Vittorio Emanuele II*. L'attenzione è dunque sicuramente centrata sul gusto e sulla iconografia sabauda di quel momento, documentata nelle schede a cominciare dal dipinto di Enrico Fanfani, proveniente da una collezione privata, che rappresenta con una ampia prospettiva *L'arrivo di Vittorio Emanuele II in Piazza della Signoria di Firenze*, e utilizzato significativamente per la stessa copertina del catalogo. Come è noto il Re non aveva un aspetto che ben risultava esteticamente: ne è prova il ritratto di Antonio Dugoni esposto in mostra: «I gran baffi e il pizzetto, il fisico tarchiato e corpulento che neanche l'alta uniforme con annesso medagliere riusciva a ingentilire» (R. Marcucci), e, direi, nemmeno la distanza con la quale è presentato nella tela (*Atto d'annes-*

sione al regno d'Italia presentato a Vittorio Emanuele) che Giovanni Mochi eseguì per il Concorso Ricasoli del 1859. Meglio risulta il volto reale di profilo, grazie anche all'astrazione del bronzo, nella medaglia commemorativa della *prima Esposizione italiana agraria, industriale e artistica* del 1861, prima quindi del periodo fiorentino, oppure intagliato nel ricco medaglione in legno per l'Esposizione Nazionale, anch'esso visibile in mostra. Riferita all'attività che sembra il Re amasse maggiormente, e ben adatta ad esprimere la sua natura semplice, è invece la statuetta di Francesco Orzalesi scolpita proprio (1867) nel periodo fiorentino del Re con *Vittorio Emanuele II in veste di cacciatore* dove la veste di montanaro è accompagnata dalla presenza di un ubbidiente cane.

Al di là di quanto possiamo leggere nei testi del catalogo, le sintesi che fino ad oggi sono state messe a punto nei vari campi di interesse, hanno raggiunto una ricostruzione storica piuttosto serrata del periodo in cui Firenze assunse il ruolo che doveva poi essere di Roma. Ci siamo sicuramente lasciati alle spalle gli anni in cui lo stesso ricordo della Firenze Capitale evocava in molti, con dispiacere, le discusse trasformazioni subite dalla città medievale descritta da Ruskin nelle sue memorabili *Mornings in Florence*, tanti cambiamenti più o meno radicali, stravolgimenti di intere zone e restauri poco rispettosi di quella patina che il tempo aveva lasciato e che il grande scrittore inglese fu tra i primi denunciare. E nella decisa critica ai cambiamenti operati in quegli anni, una diffusa ripulsa all'analisi razionale dei fatti collegava in modo non propriamente corretto i cambiamenti condotti proprio nei fatidici sei anni, a quelli successivi, forse ancora più radicali e deprecabili. Alludo in particolare al pesante intervento della zona fra via Tornabuoni, che lambiva incisivamente Palazzo Strozzi, e via Calzaioli, intervento nel quale si impongono il Palazzo delle Poste e la tanto vituperata Piazza della Repubblica, oggi orbata proprio del Monumento equestre a Vittorio Emanuele II eseguito da Emilio Zocchi (1890) nelle Fonderie Galli di Firenze, da tempo ormai posto più discretamente nel piazzale all'ingresso delle Cascine. E si può tirare un respiro di sollievo pensando che i disastri avrebbero dovuto essere ancora più pesanti se pensiamo che via Pellicceria era stata progettata con rettitudine sabauda per continuare fino all'Arno sventrando tutto ciò che intralciava il suo cammino: soltanto l'ondata di sdegno di un comitato internazionale contribuì decisamente a fermare questo ed altri danni.

Ma con tutto ciò, riguardante anni successivi a quelli di Firenze Capitale, siamo andati lontani dai contenuti affrontati nei saggi: unico aggancio è la parte dedicata ai pittori macchiaioli (S. Bietoletti) che con le loro scelte e dichiarazioni manifestarono in più occasioni un esplicito fastidio per i caratteri della nuova città in formazione, e non certo per avversione alla *Nuova Italia*, considerando il patriottismo risorgimentale dal quale provenivano, per il quale, ad esempio, Abbati perse un occhio e Sernesi la vita. Punto focale del catalogo è come abbiamo accennato il nuovo gusto che riarredò Palazzo Pitti, in molti casi

anche con oggetti estremo-orientali (F. Morena) provenienti da altre residenze. Non vi è dubbio che nell'accogliere tante nuove funzioni i ritmi mondani di Firenze subirono una decisa accelerazione nel verso di un ampliamento dei già presenti contatti internazionali: le solenni feste tenutesi nel maggio del 1868 in onore di Umberto e Margherita neosposi vengono infatti ricordate in *Feste a corte* (R. Marcucci) e, inevitabilmente, in *Margherita Regina per il popolo e per i poeti* (S. Vavalle, C. Pino). Forse nel volume meritava un ruolo ancora più incisivo la descrizione della vita mondana, in tutte le sue declinazioni, in una città che possedeva già un notevole prestigio intellettuale che sicuramente contribuì alla vivacità de *I Salotti di Firenze capitale* (C. Panarello), scritto nel quale giustamente si accenna al salotto politico e intellettuale di Emilia Toscanelli Peruzzi e a quello animato da Maria Rattazzi, quasi in concorrenza dedicato spesso alla musica, ai balli e alla rappresentazioni teatrali, e ben presto al centro delle cronache per la contrapposizione nel bene e nel male ai caratteri più tradizionali della vita fiorentina. Su queste due figure e sulla loro presenza nella mondanità sulle sponde dell'Arno si poteva certo attingere ad una ormai ampia letteratura che ha vivacemente contrapposto i caratteri delle due donne, mentre effettivamente sono stati molto meno indagati altri salotti, come quello in via Larga di Margherita Albana Mignaty, curiosa signora greca interessata all'Oriente e all'arte, moglie di Giorgio Mignaty, pittore poco noto nonostante fosse stato con ogni probabilità riferimento a Firenze di Morelli e di Altamura. Fu questo un mondo ricco di stimoli e sollecitazioni, a giudicare soltanto dalle personalità che vi passarono, anche se per brevi periodi: basti ricordare la poco nota presenza della Blavatskaja, la fondatrice della Teosofia, anche lei a Firenze nel 1867 e probabilmente attirata dall'*entourage* della Albana.

Nella mostra, e quindi nel catalogo, trovano comunque posto anche argomenti non strettamente attinenti al tema ma che arricchiscono il panorama generale e sono paralleli alle vicende che caratterizzarono il riassetto estetico voluto dalla corte sabauda. E infatti sono esposti e schedati i ritratti de *I Principi degli studi del collegio Alla Querce di Firenze* (M. Criscione), una occasione per conoscere alcuni significativi e intensi esempi (Egisto Sarri, Antonio Ciseri, Francesco Podesti) di una interessante serie (i ritratti degli studenti con il risultato migliore a conclusione del ciclo di studi) che, prima della chiusura del collegio con relativa dispersione dei beni conservati, era invece possibile vedere disposti, a stimolo delle successive generazioni, sulle pareti della *Querce*. Lontana da Firenze fu invece la vita di Odone di Savoia (1846-1866), «di ogni bell'arte protettore munifico», principe collezionista dell'Unità d'Italia, sfortunato figlio di Vittorio Emanuele II, vissuto a Genova e morto non ancora ventenne, la cui storia di giovanissimo collezionista viene narrata (M. F. Giubilei) in cornice alla permanenza nella città toscana del padre.

ANDREA MUZZI

*Toulouse Lautrec. Luci e ombre di Montmartre*, catalogo della mostra (Pisa, Palazzo Blu, 16 ottobre 2015 – 14 febbraio 2016), a cura di Maria Teresa Benedetti, Ginevra – Milano, Skira 2015, pp. 408, € 40,00.

Nel 1952 la XXVI Biennale di Venezia accoglie nell'Ala napoleonica delle Procuratie Nuove la mostra *L'opera grafica di Henri de Toulouse-Lautrec* introdotta da Claude Roger-Marx. «sele arte», la rivista bimestrale diretta da Carlo Ludovico Ragghianti, segnala con assoluta tempestività nel primo numero apparso nell'estate dello stesso anno la rassegna veneziana. Ragghianti ritorna sull'argomento nel 1953 («sele arte», 9, novembre-dicembre 1953, pp. 2-8), con maggiore attenzione critica alla portata simbolica della produzione grafica dell'artista in un articolo che significativamente reca il titolo *Natura e arte*. Il critico lucchese prende nettamente le distanze da una lettura che considera Lautrec quale «interprete ineguagliabile di un tempo e di una società, della Parigi fin de siècle» fino a individuare nella sua opera una volontà documentaria tale da configurarsi alla stregua di una sequenza di ritratti. Ragghianti, avvalendosi della documentazione fotografica coeva dei modelli ripresi da Lautrec, propone un confronto-riscontro tra il modello e la sua rappresentazione nell'intento di rendere evidenti distanze e deformazioni riscontrabili nei disegni, nelle litografie e nelle affiches. Valga come esempio il confronto tra i ritratti fotografici di Yvette Guilbert e i disegni e gli album litografici dedicati da Lautrec alla cantante del Moulin Rouge. Dalla fisionomia angolosa e leggermente irregolare del volto che tuttavia esprime uno spirito sorridente e carico di vibrante emotività, ripreso nelle pose fotografiche, si passa alla maschera, secondo la definizione di Ragghianti, terribile, ricorrente nelle opere di Lautrec che evidenziano la prominenza del naso e del mento, la smorfia delle labbra, la rigidità del collo: evidente, quindi, la distrazione dal modello, dalla persona reale per giungere a un ritratto spietato, ai limiti del grottesco.

Se ci siamo soffermati su tale ormai lontana riflessione critica è perché questa può ritornare d'attualità in occasione della mostra che la Fondazione Palazzo Blu ha organizzato per la cura di Maria Teresa Benedetti sulla grafica di Lautrec. Vale la pena segnalare che la mostra *Toulouse Lautrec. Luci e ombre di Montmartre* è accompagnata da un volume-catalogo che per la prima volta pubblica in Italia l'intero corpus grafico dell'artista.

Un percorso espositivo incentrato sulle grandi tematiche frequentate da Lautrec: dalle star dei *café-concerts* e dei *cabarets* di Montmartre alle dive dello spettacolo, del varietà e dell'Opéra, dai bordelli al circo. Una accurata e avvolgente scenografia mette poi in evidenza la più nota produzione grafica di Lautrec, quella delle *affiches*, avviata nel 1891 con *Moulin-Rouge-La Goule*, che reclamizza la nuova stagione dell'omonimo *café-chantant*.

La commistione tra osservazione naturalista e ironica trascrizione del mondo dello spettacolo e più in generale del mondo delle osterie e dei locali equivoci, aveva già attirato il critico e giornalista Felix Fénéon che nel 1893, nel giornale «En de hors», notava che «attraverso un disegno che non è la copia conforme della realtà, bensì un insieme di segni che la evoca, egli immobilizza la realtà in una serie di emblemizzazioni sorprendenti».

La raffinata e attenta selezione della produzione grafica di Lautrec proposta nella rassegna pisana rende evidente il processo riduttivo al quale egli sottopone i suoi personaggi, enfatizzandone la personalità artistica, i caratteri essenziali al limite dell'esagerazione caricaturale. Lautrec giunge a tale risultato attraverso il ricorso alla linearità sintetica, a un contrasto netto e deciso dei chiaroscuri che la tecnica litografica rende ancor più evidente segnatamente sui volti. Emblematici di tale ricerca, sostenuta da un attento controllo della strumentazione espressiva, appaiono i volti delle dive ricorrenti nelle litografie, in particolare Marcel Lender, Jane Avril, Anne Held, May Belfort, la clownesse Cha-U-Kao, le differenti pose che ritraggono Yvette Guilbert nell'album che Lautrec le dedica nel 1894, e ancora i ritratti di attrici e attori apparsi nell'album *Le Café-Concert*, pubblicato nel 1893 da «L'Estampe original»: è il caso di Ivette Guilbert, Aristede Bruant, Cadieux, Edmèe Lescot, Ducarre, Mary Hamilton.

Vale la pena notare che proprio in quest'ultimo album possiamo cogliere appieno l'intreccio con l'industria dello spettacolo della Parigi *fin de siècle*, con riferimento all'iconografia d'avanguardia dei protagonisti dei *café-concerts* e alla modalità di diffusione di tali illustrazioni litografiche. Delle litografie dell'album infatti era prevista, come stampa artistica, una tiratura realizzata su carta *japon* dalla stamperia Ancourt, mentre l'intera serie apparirà in versione ridotta come supplemento de «L'Echo de Paris» del 9 dicembre 1893 e destinata a un mercato popolare.

Tutto si gioca tra sinteticità espressiva dell'immagine ed enfattizzazione si potrebbe dire quasi letteraria del soggetto rappresentato. Valga ancora come esempio la litografia a colori *Marcelle Lender en buste*, che ritrae l'attrice e cantante di *opéra-buffe* tramite il profilo che accentua la nervosità del volto segnandone le aguzze sopracciglia, l'aggressività puntuta del naso e la sottigliezza delle labbra. Nelle litografie in bianco e nero dedicate alla Lender il contrasto chiaroscurale intende appunto enfatizzare tale espressività.

Ne risulterebbe quindi una prima possibile lettura dell'opera grafica di Lautrec che evidenzia la volontà di rappresentare l'essenza della vita moderna, con le sue morbide tristezze, i suoi eccessi, le sue bugie e le sue laidezze; di scavarne le ferite dissimulate da una maschera di allegria, le sue risate interrotte da scoppi di pianto: una ricerca, quindi, volta a trasfigurare nella bellezza dell'immagine grafica la contraddittoria infelicità della condizione umana.

Si colloca in tale filone interpretativo l'assimilazione della condotta grafica lautreciana, nel trattamento insistito quanto incisivo delle fisionomie, nella maniacale codificazione dei tipi della società moderna, a un ambito di osservazione medica che si astraie, quasi impietosamente, da ogni giudizio morale.

Altrettanto evidente appare il processo di riduzione formale che spingeva Raggianti, nel suo articolo del 1953, a richiamare «un'esigenza imperiosa e totale», indipendente da ogni connotazione contingente dell'oggetto rappresentato, sia esso una diva del *café-chantant* come La Goule, o un bordello, da intendersi quest'ultimo nei termini di una medesima trasfigurazione della propria intenzionalità espressiva in una sostanziale unità. La considerazione di Raggianti era cioè tutta interna a una visione di evoluzione intrinseca della forma che determinerebbe le diverse figurazioni di Lautrec.

Tuttavia vi è un elemento che a nostro giudizio resta da prendere in esame: la consapevolezza che quest'ultimo assume della portata comunicativa delle immagini costruite nelle *affiches*, così come negli album litografici: disegnare una *affiche* o la copertina di un programma imponeva un impegno non minore di quello profuso nel produrre un'opera pittorica. In Lautrec si ritrova d'altra parte un meccanismo di appropriazione, di introiezione degli atteggiamenti, delle posture, delle psicologie dei personaggi del mondo dei cabaret e dello spettacolo desunti dalla vita reale, afferrati nell'istantanea del momento. Sono immagini che si impongono come icone autonome nella loro valenza comunicativa, in grado di fissare la potenza di uno slancio vitale, le tracce di un carattere o di un'attitudine, le apparenze sovente grossolane dell'umanità dei locali notturni.

All'estremo possiamo dire che le *affiches* di Lautrec sostituiscono nella realtà l'immagine stessa dei suoi personaggi; diventano icone personalizzate, riconoscibili proprio per l'enfaticizzazione dei loro tratti e a un tempo veicoli di quel mondo effimero di cui essi sono parte.

Ci si dovrà soffermare sulla maestria con la quale Lautrec si appropria delle caratteristiche più accidentali dei suoi modelli, tanto nelle posture, quanto nelle precipuità fisiognomiche, fino a tradurle in stereotipi, in stilizzazioni al limite della forzatura caricaturale, ma, in quanto tali, maggiormente comunicativi.

Nelle litografie, nelle *affiches*, nelle vignette dei giornali, per ricorrere a un'acuta notazione di Walter Benjamin, vi «è l'astuzia con cui il sogno si impone all'industria»; non più la rappresentazione, ma la comunicazione che colpisce, che si dipana in un racconto non finito, che prevede una diversa attitudine ricettiva.

DARIO MATTEONI