

a Cristina, Gabriele, Lorenzo

Giandomenico Semeraro
Firenze le stanze dell'arte
da Masaccio ai Macchiaioli

Tutti i diritti riservati
© 2015 Giandomenico Semeraro

© 2015 Phasar Edizioni, Firenze.
www.phasar.net

Layout and cover design by Maurizio Di Lella

ISBN 978-88-6358-342-7

Giandomenico Semeraro

**FIRENZE
LE STANZE DELL'ARTE
da Masaccio ai Macchiaioli**

Le targhe degli studi e le case degli artisti lungo le vie della città



Da molti anni frequento gli studi degli artisti, che trovo fra i luoghi più straordinari che vi siano al mondo. Straordinari, ovvero fuori dall'ordinario, per più motivi.

Primo, in tutta evidenza, per il fatto che in quelle botteghe (per chiamarle con termine antico) sono nate e nascono le opere d'arte. Che sono a loro volta fra i più straordinari documenti della civiltà umana, testimonianza delle sue passioni, della sua forza, della sua fragilità davanti alla vita e davanti alla morte, del suo slancio verso il divino.

Le opere d'arte nascono in questi veri e propri laboratori, spazi quasi magici e letteralmente meravigliosi, che rispecchiano nella loro forma il carattere delle persone che li hanno allestiti e vissuti, non geni di romantica schiatta ma esseri umani in carne e ossa. E che perciò, per via dei loro usi, possono essere ordinati, ordinatissimi anzi, o per converso disordinati, anzi disordinatissimi.

Di questi il più tremendo che abbia potuto vedere è stato quello di Francis Bacon: un vero mucchio di spazzatura ai lati del quale sono nati capolavori. Diverso il caso dell'atelier di Costantin Brancusi, reso in sé un'opera d'arte in 'continuo divenire' dal processo di creazione delle sculture e dalla loro inarrestabile movimentazione.

Il più splendente? Quello di Fabrizio Plessi, a Venezia, tirato a lucido come un salone.

Il più piccolo? Quello che a Prato aveva anni fa Bruno Querci: la tela da dipingere stava arrotolata su un grande rocchetto che l'artista faceva scorrere mano a mano che il lavoro procedeva. Non troppo, ché sennò batteva contro il muro davanti.

Si potrebbe continuare per un pezzo, anche per categorie.

I più odorosi? Gli studi dei pittori, per via delle trementine e di colori vari.

I più polverosi? Quelli degli scultori in marmo, per ovvie ragioni. Leonardo lo ricordava a Michelangelo ogni volta che poteva.

I più rumorosi? Quelli degli scultori, senza dubbio.

I più ordinati? Direi quelli degli incisori e dei grafici tutti; e dei disegnatori.

E così via.

Tutti quanti, però, emanano un profumo particolare, unico, persistente, che si fissa nell'animo per non andare più via, rinnovandosi ogni volta che si entra.

Dal momento però che questa fascinazione può parere in sé risibile e del tutto personale, cercherò di offrire al lettore un quadro di riferimento storico-critico in grado di chiarire l'obiettivo di questo libro, chiarificandolo poco per volta.

Già sulla prima pagina di un suo saggio di alcuni anni fa (2006), André Chastel scriveva:

«Un crocifisso romanico all'inizio non era una scultura e la *Madonna* di Duccio non era un quadro» notava André Malraux verso la metà del secolo scorso. Noi ci proponiamo di scoprire cosa fossero, prima di diventare "quadri", quei pannelli del XV secolo e dell'inizio del XVI assemblati nelle pale d'altare dell'Europa meridionale, e più specificamente in Italia, ai quali si può attribuire la generica denominazione di 'pala'.¹

Ebbene, cosa vogliono dire queste parole? E' presto detto: Chastel spiega che i quadri e le statue conservate oggi nei musei – anche allo scopo di tutelare l'integrità del patrimonio artistico – non sono nati per essere ammirati come opere d'arte, bensì per il culto religioso, per stare nelle chiese. Quell'*hic et nunc* dell'opera, quel suo esistere qui e ora, cosa unica e inimitabile, che Walter Benjamin chiamava 'aura', dipende anche dall'atmosfera che ammanta il luogo specifico per cui è stata creata, e il museo, benché istituzione di fondamentale importanza, separando ed escludendo ne altera del tutto l'integrità.

1 A. Chastel, *Storia della pala d'altare nel Rinascimento Italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, pag. 1

Il primo problema è insomma quello di rispettare le finalità dell'opera, intesa come oggetto che esprime molto più di una semplice forma. Prosegue infatti il grande storico francese, nella pagina successiva:

Basti pensare [...] alla delusione del cultore, abituato alle opere isolate, pulite e ben presentate dei musei, davanti alla cappella male illuminata in cui la celebre opera, a volte di scarsa accessibilità, sembra non tanto offrirsi alla contemplazione estetica quanto occupare, indifferente al visitatore, un posto difficilmente comprensibile nelle gerarchie dell'arte sacra.²

Un passo avanti nella medesima direzione di prossimità, o invece di lontananza al visitatore ci permette di affrontare più da vicino un secondo problema, cui Umberto Eco aveva fatto cenno nel lontano 1973 parlando del concetto di 'kitsch',³ il problema cioè di cosa si trova di fatto in un museo. 'Arte': risposta insulsa, che non dice nulla. l'arte, d'accordo, ma fatta da chi? e di quale tipo? Cosa conservavano, quali opere conservavano gli Uffizi, per quei tanti e tanti che le piangevano dopo l'alluvione del '66? Dietro una parola generica come Arte in realtà c'è il vuoto, come accade a quelle lontane radici classiche di cui i retori oggi spesso si beano, mentre in realtà ne fanno scempio.⁴ Un secondo problema o quesito, molto più ampio di quello sulle finalità dell'opera, sarà allora quello di definire il concetto di arte.⁵

Una risposta alquanto opportuna, che intendo fare mia, è stata data da quell'altro grande storico, questa volta dell'arte, che è stato Ernst H. Gombrich. Così esordisce nell'Introduzione alla sua *Storia dell'arte raccontata da E.H. Gombrich*, con ogni probabilità il più famoso libro di divulgazione mai stampato:

Non esiste in realtà una cosa chiamata arte. Esistono solo gli artisti: uomini che un tempo con terra colorata tracciavano alla meglio le

2 Ibid., pag. 2

3 U. Eco, *Kitsch, Kitsch, Kitsch:urrah!*, in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*, Milano, Bompiani, 1973, pagg. 209, 210

4 S. Settis, *Futuro del 'classico'*, Torino, Einaudi, 2004

5 A. Vettese, *Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea*, Roma, Carocci, 2005, pag. 19

forme del bisonte sulla parete di una caverna e oggi comprano i colori e disegnano gli affissi pubblicitari per le stazioni della metropolitana, e nel corso dei secoli fecero parecchie altre cose. [...] non esiste l'Arte con l'A maiuscola, quell'Arte con l'A maiuscola che è oggi diventata una specie di spauracchio o di feticcio.⁶

Bene: stabilito che i quadri non sono nati per i musei e che sono stati dipinti da persone in carne e ossa, sarà a parer mio interessante compiere un ulteriore passo in avanti, per rivolgere l'attenzione alle botteghe e/o le abitazioni degli artisti, verso i luoghi cioè dove le opere hanno assunto consistenza materiale e dove gli artisti hanno fisicamente vissuto.

Evitando di cadere nella superficiale idolatria per la reliquia e il feticcio propria del cicerone (che possiamo riassumere in un qualsiasi "qui è dove Dante vide Beatrice per la prima volta"), la ricerca sulle case degli artisti potrà fornire strumenti di primo piano per una storia 'materiale' dell'arte, e nuovi elementi per una storia della città dal punto di vista delle persone che vi hanno trascorso quotidianamente l'esistenza, argomento su cui tornerò più avanti.

Qualsiasi resoconto o saggio teorico deve portare dei documenti a supporto di quanto afferma o si propone di dimostrare. Nel caso presente le testimonianze potranno forse risultare poco ortodosse, non trattandosi dei consueti documenti d'archivio, che potranno magari essere consultati in un secondo tempo. Si tratta insomma di testimonianze magari anomale, eppure di rara efficacia per loro immediatezza di lettura e accuratezza di collocazione nella griglia spazio-temporale.

Mi riferisco insomma a quel che è visibile passando per la via, cioè alle targhe commemorative poste sui muri delle case, vicino ai portoni.

Ben si capirà che assumendo tale impostazione intendiamo attraversare territori che non sono quelli specialistici dell'epigrafia, da cui si distinguono per molti aspetti, seguendo piuttosto le modalità tipiche delle discipline storiche, e primariamente proprio della storia dell'arte.

Le targhe, allora.

Prima, però, di avventurarci per le strade sarà opportuno guardarci attorno, per trovare un ulteriore punto di appoggio. In altre parole, avremo bisogno di una 'protezione' dagli abbagli, giacché, si sa, non con i soli

6 E.H. Gombrich, *La storia dell'arte raccontata da E.H. Gombrich*, Torino, Einaudi, 1979, pag. 3

occhi si guarda. Essi pure vanno salvaguardati se si vuol vedere meglio, con maggiore chiarezza, con quel giusto distacco che permette di cogliere più nitidamente le cose, di comprendere il presente e le sue ragioni, di distinguere ciò che è vero da ciò che è falso o artefatto.

Cercheremo, quindi, di schivare quelle trappole che derivano dal semplice fraintendimento fino al grave errore, se non colpa, di appiattare una città sulla sua epidermide, quando non sulla sua cartolina. Spazzando via d'un colpo quei rumori, suoni, odori, attività stratificate nel tempo che ne fanno il volto vero e sensibile.

Quel che è, e qual che sia oggi Firenze entro il cerchio delle mura – giacché qui si fisserà il nostro sguardo, salvo pochissime eccezioni – è anche il risultato di un acceso dibattito che si tenne subito dopo la Seconda Guerra Mondiale sulle pagine de *Il Ponte* fra Bernard Berenson, il famoso storico dell'arte e *connoisseur*, e l'altrettanto noto archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli. Il tema era importante, riguardava la ricostruzione della città dopo il passaggio della guerra: proprio su questo i due autorevoli studiosi manifestavano opinioni radicalmente diverse. Se Berenson era per una ricostruzione integrale dei palazzi schiantati dalle bombe naziste, in virtù di un'immagine consacrata dalla memoria, Bianchi Bandinelli rispondeva contrapponendogli il diritto di vivere in una città viva.

Così scriveva lo storico dell'arte:

Se non la si ricostruisce, si verrebbe a sostituire l'immagine mnemonica della Firenze che noi e che i nostri predecessori hanno conosciuto per generazioni con qualcosa che rompe così violentemente la tradizione che a prima vista non di riconoscerebbe più l'identità e saremmo costretti a ricostruirla mettendo insieme questo o quel frammento di ricordo visivo. Ciò può lasciare indifferente l'abitante utilitarista, ma non il cittadino cui è noto il passato della sua città, è cosciente di ciò che il suo aspetto tradizionale significa per lui. Un'importanza ancora maggiore acquista per il forestiero che, appunto, perché non ha con il luogo alcun rapporto di vita pratica quotidiana, può contemplarlo come una emanazione di pura bellezza.⁷

7 B. Berenson, *Come ricostruire la Firenze demolita*, in "Il Ponte", I, 1945, 1, pag. 36