Comunicato stampa

Il colore dell'ombra

Dalla mostra internazionaledel Bianco e Nero

Acquisti per le gallerie

Firenze 1914

Andito degli Angiolini

Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, Firenze

25 novembre 2014 - 8 marzo 2015

La mostra “Il colore dell’ombra” si inserisce nell’ambito delle manifestazioni volte a celebrare il centenario dall’inaugurazione della Galleria d’arte moderna di Firenze e si collega quindi strettamente a “Luci sul ‘900”, la grande rassegna di pittura e scultura inaugurata lo scorso 28 ottobre e aperta anch'essa fino all'8 marzo 2015, rappresentativa delle acquisizioni storiche della Galleria stessa.

E’ la primavera del 1914, infatti, quando, non lontano dalle sale presso la Galleria dell’Accademia dove è allestito il primo nucleo della Galleria d’arte moderna, apre i battenti a Firenze, nei locali espositivi della Società di Belle Arti in via della Colonna, un’importante esposizione internazionale dedicata esclusivamente alla grafica, che comprende disegni, ma

anche acqueforti, xilografie e litografie.

Il successo dell'evento trova pieno riscontro nell'interesse ad esso tempestivamente rivolto da parte delle Gallerie pubbliche attraverso Commissioni preposte all'acquisto di opere sia per le collezioni del Gabinetto disegni e stampe (luogo storico di raccolta e conservazione del materiale grafico), che per la nascente istituzione della Moderna, la quale confermava in tal modo il proprio rapporto vitale con la contemporaneità.

Come notato da Simonella Condemi, del resto, "*La grafica è (…) un settore importante per la Galleria, visto il suo rilevante peso all'interno dell' intera collezione: su un totale di 8300 opere del museo più di 4500 infatti sono su carta, dalle prime idee per la creazione delle opere ai taccuini dei giovani artisti* ".

Il nostro titolo vuol dunque essere un'allusione alla favola antica sull'invenzione del disegno narrata da Plinio il Vecchio, nella quale una fanciulla traccia sul muro il profilo dell'ombra dell'amato per serbarne il ricordo, ma anche un omaggio a quell'evento di cento anni fa che offrì l'opportunità di conoscere quasi duemila opere di grafica. In un momento di grande fervore intellettuale della realtà cittadina, infatti, l'Esposizione fiorentina del Bianco e Nero diede modo di apprezzare *de visu* la qualità di un'arte divenuta nel corso dei secoli tecnicamente complessa e variamente declinata, ricca di sfumature, oggetto in quegli anni di rinnovato interesse nonché tramite di un'intensa attività di sperimentazione formale.

Pur nell'impossibilità oggettiva di ricostruire nel suo insieme tale molteplicità di presenze, la selezione che oggi presentiamo (un centinaio di opere dal folto nucleo acquisito dalle Gallerie grazie al contributo economico del Re, dello Stato e del Comune), intende appunto restituire un clima, far percepire il "colore" di un mezzo espressivo per definizione in "bianco e nero".

Fra coloro che furono selezionati allora dalla Galleria d'arte moderna, per la quale fu deciso di circoscrivere la scelta agli artisti italiani, oltre ad alcuni nomi più illustri del recente passato, come Antonio Fontanesi e Gaetano Previati, entrambi con disegni di grande qualità (ed economicamente impegnativi: gli *Ostaggi di Crema* di Previati, ad esempio, costava ben 3.000 lire), venne dato spazio a personalità di spicco della ricerca contemporanea (in particolare furono acquisite ben otto xilografie di Adolfo De Carolis, tra i maggiori interpreti in Italia della rinascita di questa tecnica antica e illustre, e ben due eleganti immagini di un giovane interprete della stessa come Francesco Nonni), ma anche a figure ancora poco note, come nel caso di artisti della Scuola d'incisione fiorentina di Celestino Celestini, nata nel 1912 presso

l'Accademia di Belle Arti per raccogliere il testimone di Giovanni Fattori, quali Piero Bernardini o Francesco Chiappelli, ad esempio.

La storica raccolta degli Uffizi si arricchì invece, prevalentemente, di opere di artisti stranieri. Tra questi, nomi illustri della grafica di fine ottocento, quali Alphonse Legros e Robert Goff , ad esempio (di area franco-anglosassone, il secondo però fiorentino d'elezione), ma anche di contemporanei che si facevano notare alle Biennali veneziane (pittori come Charles Cottet o Eugène Carrière), o ancora personalità già affermate il cui ruolo d'illustratori della realtà sociale contemporanea già indicava la direzione non più élitaria verso cui il genere si stava ampiamente orientando (il belga Constantin Meunier o lo svizzero Théophile Steinlen, la tedesca Käthe Kollwitz, coi loro minatori e operai in rivolta), o, infine, giovani sconosciuti come Ernest Callebout, le cui due opere acquisite, poetici paesaggi delle Fiandre, sono esemplari invece di come la stampa d'arte potesse mantenere anche, e anzi esaltare, un ruolo di opera d'arte autonoma.

Proprio per la grande varietà di opere, di soggetti e di tecniche che caratterizzò l'esposizione del 1914 e conseguentemente le acquisizioni delle Gallerie, la nostra mostra si articola in nove sezioni che intendono individuare alcuni temi portanti.

Accolti dall'afflato ideale del grande disegno di Previati (il tema è tratto da un episodio delle guerre comunali contro l'Impero e ha una forte valenza di contemporaneità, nell'imminenza del Conflitto mondiale), cui si contrappone l'elegante 'manifesto' dell'inglese Spencer-Pryse, prodromo del ruolo di comunicazione sociale che la grafica assumerà nel nuovo secolo, la sezione "Artisti e ritratti" presenta volti e opere di protagonisti della grafica di primo novecento (come Adolfo De Carolis e Steinlen), ma non solo: se infatti il bel ritratto a sanguigna della pittrice Evangelina Alciati di Edgardo Rossaro, segretario allora della Società delle Belle Arti che aveva promosso l'impresa della mostra, parla ancora il linguaggio di una nobile tradizione figurativa, il profilo di Eugène Carrière, *Gli occhi chiusi*, ci introduce alla sezione successiva, intitolata "Incubi e sogni", nella quale soggetti disparati sono tuttavia accomunati dalla capacità propria del mezzo grafico nelle sue diverse accezioni anche tecniche di evocare l'ignoto o meglio quello che, visti i tempi, con Jung potremmo definire l'inconscio.

Per contro, se l'inquietante *La morte e la donna* della Kollwitz o lo scheletrico arlecchino che sega il ponte su cui danzano incoscienti mascherine dell'austroungarico Von Divecky bene interpretano un mondo alle soglie della catastrofe bellica, il clima della sezione "Presenze" rispecchia un universo vario e prevalentemente femminile, nel quale sono già
in nuce
spunti e tematiche di stile e sociali che saranno ampiamente sviluppati nel dopoguerra.

Analogamente nelle “Vedute”, nei “Paesaggi d’acqua” e nei “Paesaggi urbani”, è possibile apprezzare il trascorrere del paesaggismo ‘romantico’ dalle finezze grafiche di Fontanesi e della scuola inglese sulla scia di Whistler, o belga, fino alle sintesi squisite influenzate dal giapponismo e dal linguaggio elegante della Secessione viennese, ma anche fino alla semplificazione astrattiva derivata da Cézanne nel sorprendente carboncino del giovane toscano Guido Ferroni, che già parla il linguaggio del decennio a venire.

Di tale linguaggio, che aveva il suo punto di riferimento ideale nel magistero di Giovanni Fattori, è quindi interprete Celestino Celestini, direttore come si è detto della neonata Scuola d’incisione fiorentina, la cui *Cupola bella* c’introduce a una sezione interamente dedicata al tema delle grandi “Cattedrali” urbane, immagini di grande suggestione visiva per gli artisti oltre che emblematiche, in quel momento storico, dell’acceso dibattito intellettuale sul ruolo della Chiesa nella società civile e sulla laicità dello Stato.

Il passo successivo e conclusivo è dedicato infine al “Lavoro”, con una rassegna che dai campi alle officine ci presenta una varietà di volti e di situazioni di grande pregnanza espressiva, rassegna che ci segnala una sensibilità non effimera per un tema sempre attuale, ma cui proprio allora la grafica cominciò a dare ampio spazio adottando dimensioni che se oggi ci sono familiari, all’epoca costituivano ancora una novità, collocandosi autorevolmente in un ruolo di comunicazione attiva intermedio fra stampa d’arte e manifesto che fa ormai parte della storia visiva del novecento.