

# Sull'attività di Vincenzo Cabianca e di altri Macchiaioli come copisti agli Uffizi, negli anni Cinquanta dell'Ottocento

Nei tanti studi, antichi e recenti, sui Macchiaioli colpisce l'assenza di indagini volte a chiarire la formazione di alcuni dei suoi protagonisti in rapporto all'attività di copisti nei principali siti fiorentini quali, soprattutto, la Galleria degli Uffizi. Al di là di possibili parentele formali noteate da alcuni studiosi fra i *petits maîtres* olandesi del XVII secolo e un gruppo di quadri di Vito D'Ancona<sup>1</sup> o di Odoardo Borrani<sup>2</sup>, resta lontana dall'immaginario collettivo la presenza agli Uffizi di artisti, i Macchiaioli, che nella libertà «da qualunque influenza di scuola»<sup>3</sup> (pure del passato) sperimentarono nel cuore dell'Ottocento un'arte poi considerata d'avanguardia. Eppure, dallo studio dei 'permessi di copia' delle opere degli Uffizi conservati fra le carte dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, e relativi al decennio che precede l'Unità d'Italia (quando vengono adottate norme che riducono il numero di accesso alla Galleria di artisti, locali e forestieri, interessati a copiare i capolavori) incuriosisce imbattersi in alcuni di coloro che avrebbero costituito la spina dorsale delle sperimentazioni macchiaiole, i cui nomi, le opere copiate, le date, nonché il periodo di accesso in Galleria, sono elencati in calce a questo studio<sup>4</sup>.

La varietà di spunti che emerge dalla consultazione dei documenti conservati nell'Archivio delle Gallerie Fiorentine può arricchire, secondo angolature nuove e sconosciute, quanto già ampia-

mente approfondito dai tanti studi sull'Ottocento a Firenze, aprendo varchi inattesi sull'attività di artisti di diversa nazionalità e cultura, permanenti o di passaggio in città. Per intendersi, lo sfoglio di quei documenti è ad esempio fonte preziosa per comprendere più a fondo i primi soggiorni toscani del pittore napoletano Domenico Morelli, poco noti e indagati. Fra l'agosto e il settembre del '52, tempo in cui era «segretamente» a Firenze<sup>5</sup>, Morelli godeva difatti della bellezza di alcune sale degli Uffizi, taccuino alla mano, fermando alcuni 'ricordi'.

Dall'analisi di quei documenti troviamo pure che, una volta abbandonata la formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, il giovanissimo Raffaello Sernesì lavorava agli Uffizi fra l'ottobre e il novembre del 1857 nelle stesse sale dove, per alcuni giorni (a partire dal 29 ottobre di quell'anno), Édouard Manet abbozzava, a olio su tavola, fra le altre cose, la sua versione della *Venere* di Tiziano, oggi in collezione privata<sup>6</sup>. Chissà se il giovane Raffaello, che dallo studio dei maestri veneziani imparò ad attenuare il carattere «legnoso» dei suoi primi quadri a favore d'una pittura stesa «a velature, a ritocchi» e con «tratto dolce»<sup>7</sup>, aveva trovato un termine di confronto nel collega francese, il cui stile bozzettistico, adottato nella copia dei capolavori del passato, abbandonava la «sanguigna eloquenza»<sup>8</sup> pittorica, cara al maestro Thomas Couture, a favore d'una pennel-



1-2. Vincenzo Cabianca, copie da opere di Botticelli, Piero della Francesca e Francesco di Giorgio Martini conservate agli Uffizi, c. 1855, matita su carta, collezione privata (foto: *Un album inedito di Vincenzo Cabianca*, catalogo della mostra a cura di D. Durbé, Firenze, 1997, nr. 84-88).

lata costruita sulle *taches* o le *plaques* cromatiche, le quali, com'è noto, rappresentarono un precedente 'forestiero' della «macchia» fiorentina.

Al di là di notizie utili a tamponare lacune finora ignote circa i possibili confronti fra artisti come Manet e Sernesì in Galleria, tanto da farci pensare le sale degli Uffizi quale luogo – oltre che di svago e di studio – anche di incontri e scambi fra artisti di diversa nazionalità e cultura, non conosciamo i risultati dell'attività di copia in quel museo dei principali esponenti della 'macchia'. Fra le pochissime cose che restano, ci sono i 'ricordi' di Vincenzo Cabianca fatti a matita su carta nell'estate del '55 quando, col suo 'taccuino fiorentino', frequentava le sale degli Uffizi copiando particolari di tavole e disegni di artisti come Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Botticelli, Piero della Francesca e Francesco di Giorgio Martini (figg. 1, 2).

Il passaggio in Galleria coincise con la contemporanea frequentazione di molti dei futuri sperimentatori della 'macchia' ai corsi di pittura o di

nudo all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Istituzione, quest'ultima, che a seguito delle rivolte del Quarantotto stava attraversando un momento di profonda crisi. Alla deludente mostra autunnale del '54 (nella quale furono esposte opere giudicate di scarsissima qualità anche dai giornali del tempo<sup>9</sup>) faceva difatti riscontro lo spopolamento della Scuola di pittura, dovuto a una didattica che costringeva gli studenti a sviluppare le proprie qualità nel rispetto di indirizzi imposti rigidamente dal professore titolare di quella cattedra: l'anziano Giuseppe Bezzuoli. I suoi allievi, fra cui, per esempio, Giovanni Fattori<sup>10</sup> e Stanislao Pointea<sup>11</sup>, copiavano agli Uffizi quadri che rispecchiassero l'intima sensibilità del loro maestro, declinando (con difficoltà nel caso di Pointea, giudicato da Bezzuoli di talento «mediocre») la freschezza pittrice e le composizioni azzardate di Paolo Veronese sulla vivacità materica di Rubens. Solo attraverso l'assorbimento e la fusione dello stile di quei due maestri, ma anche di altri, fra cui Nicolas Poussin,



3. Alexis Grimou, *Ritratto di un giovane pellegrino*, c. 1720, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Onorio Marinari, Justus Sustermans, Philippe de Champaigne e Luca Giordano<sup>12</sup>, gli aspiranti pittori allievi di Bezzuoli sarebbero giunti a risultati che, accostandosi a quelli di quadri coevi di quest'ultimo, fra cui l'*Eva nell'atto di cogliere il pomo* (del '53-'54), avrebbero catturato lo sguardo del pubblico per l'artificio d'uno stile che dimostrava la duttilità dell'artista nello sperimentare in una sola tela «la vaghezza, forza e trasparenza del colorito», «la filosofia della composizione, o il franco tocco del pennello, o la verità dominante del nudo», e, infine, «l'esattezza degli scorti», meglio se «difficilissimi»<sup>13</sup>.

D'altro canto, la frequentazione della Galleria da parte di alcuni futuri pittori di 'macchia', più autonomi e disinteressati a qualsiasi percorso accademico, ebbe come conseguenza la richiesta di copiare opere il cui stile e tecnica sembrano stonare se paragonati alle ricerche individuali contemporanee. Dovremmo tuttavia tener presente che nel cuore degli anni Cinquanta a Firenze si voleva che i più giovani trovassero la propria strada seguendo l'istinto innato, quindi allontanandosi da qualsiasi imposizione dall'alto, ostacolo a una creatività che si paragonava a una pianta, la quale «in ingrato terreno, isterilisce, ed i suoi germi

anziché esplicarsi in vigorosi e vitali germogli, vengono in luce a sembianza di aborti intristiti fino dall'istante primo del loro concepimento»<sup>14</sup>. «Non è la mano soltanto che bisogna correggere ed indirizzare, altrimenti l'arte sarebbe ridotta ad un meccanismo materiale», scriveva a tal proposito Mariano Bargellini in un articolo pubblicato il 23 maggio 1855 nelle «Arti del Disegno»; e aggiungeva: bisogna anche «nutrire l'immaginazione, allargare l'intelligenza, ingentilire il cuore, con tutti quegli studi più acconci ad ottenere questo fine». «Come può rappresentare degnamente un fatto che appartenga alla storia chi non ha studiate con amore le diverse costumanze dei popoli investigandone il carattere nelle loro gesta e nelle azioni buone o ree che esse sieno», si chiedeva sempre Bargellini in quell'articolo, spronando gli artisti ad esser «fidenti» nel loro destino:

Intendete con ogni sforzo dell'animo e del corpo a renderlo completo; non state contenti solo ai doni di cui vi fa larga la natura, ma date opera a crescergli e migliorarli; se ad onta di ciò voi sarete destituiti di ogni umano incoraggiamento, allora imprecate che ne avete bene il diritto, ed il vostro gemito se non avrà un'eco fra i presenti, sarà certamente inteso e ripetuto dai posteri<sup>15</sup>.

Con una sensibilità affine a quella di Bargellini, Lorenzo Gelati e, fra gli altri, Silvestro Lega si recavano agli Uffizi in veste di copisti nei primi anni Cinquanta del secolo. Gelati, la cui attività agli Uffizi è registrata dal cuore degli anni Quaranta, epoca in cui si interessava a dipinti di autori secenteschi come Salvator Rosa, chiedeva nel '52 di copiare due vedute 'pittoresche' del viennese Franz de Paula Ferg: probabile occasione per alternare la rigidità di vedute impostate secondo regole care alla cultura della Restaurazione<sup>16</sup> con composizioni più articolate e dalla pennellata vivace. Componenti essenziali, queste ultime, per variare una pittura che di lì a qualche anno avrebbe portato Gelati a rompere con gli schematismi più conservatori, anche grazie alla vicinanza col pittore ungherese Carlo Markò, di cui fu seguace<sup>17</sup>. Ne scaturirono le più note vedute di Firenze, fra le quali, in particolare, quella raffigurante l'Oltrarno dalla parte di San Niccolò, osservata dall'altra sponda del fiume (custodita nei Musei comunali fiorentini), che invitano lo sguardo a muoversi da destra a sinistra e a concentrarsi con imparzialità sulle geometrie che definiscono il paesaggio.

Lega si recava invece agli Uffizi dal 19 luglio del '55, tornandovi quotidianamente nell'arco di tre settimane. Qui copiava i due quadri raffiguranti ciascuno un giovane pellegrino, ritratti nel corso degli anni Venti del Settecento dal francese Alexis

Grimou con pose accademiche e su sfondo neutro (fig. 3, tav. XIII). Giunto a Firenze nel 1843, Lega (che era nato a Modigliana, vicino a Forlì, diciassette anni prima) s'interessò fin da subito agli indirizzi ‘puristi’ di pittori locali come Luigi Mussini, del quale copiava la nota *Musica Sacra* come saggio di secondo anno all’Accademia di Belle Arti, dove risultava iscritto alla Scuola di pittura dal 1845<sup>18</sup>. Quegli indirizzi furono da lui fortificati una volta entrato nello studio di Antonio Ciseri, dopo il ’48. Pur mantenendosi fedele al ‘purismo’, nel corso degli anni Cinquanta Lega si fece sempre più sperimentale, rendendo difficile la datazione di un gruppo di ritratti eseguiti nell’arco del sesto decennio del secolo. Fra tutti, quello raffigurante il fratello Ettore (fig. 4, tav. XIV), dipinto intorno al 1855<sup>19</sup> (nello stesso tempo cioè in cui il pittore frequentava gli Uffizi come copista dei quadri di Grimou); o, ancora, quello conservato all’Istituto Matteucci di Viareggio, che immortalava un giovane, la cui «sobrietà dei vocaboli scelti» per la descrizione della fisionomia farebbe slittare la datazione al 1850, inizialmente ipotizzata da Giuliano Matteucci, alla fine del sesto decennio del secolo<sup>20</sup>; momento cioè in cui Lega risentiva degli esiti cui contemporaneamente erano giunti (almeno nel genere del ritratto) pittori legati alla scuola di Jean-Auguste-Dominique Ingres quali, fra tutti, Edgar Degas, al tempo presente a Firenze e anche lui attivo in Galleria.

Resta difficile motivare le ragioni che spinsero Lega a interessarsi alla copia dei quadri di Grimou conservati agli Uffizi, essendo questi ultimi caratterizzati da un linguaggio che alla semplificazione formale – tipica della sintassi ‘purista’ – preferisce la complessità del tessuto pittorico, dunque la pennellata sofisticata e la posa articolata che rifugge la più tradizionale frontalità. Pur pensando all’interesse per i dipinti di Grimou agli Uffizi come ipotetico lavoro su commissione (di cui comunque non resterebbe traccia fra le carte del pittore oggi conosciute), non è da escludere che Lega, forse desideroso di confrontarsi con opere del passato raffiguranti giovani fanciulli della stessa età del fratello Ettore, avesse risentito di quel clima cittadino che – col tramite di personalità quali Mariano Bargellini – negli stessi mesi della frequentazione del pittore agli Uffizi spronava i giovani a «nutrire», «allargare» o «ingentilire» l’immaginazione, l’intelligenza e l’animo, tendendo a un potenziale creativo aperto alla conoscenza e al confronto con quanto di più fertile e fruttuoso avesse prodotto la storia.

Al di là degli interessi individuali, riflesso della dipendenza o autonomia dagli indirizzi didattici contemporanei, resta il fatto che le diverse voci



4. Silvestro Lega, *Ritratto del fratello Ettore fanciullo*, c. 1855, Milano, Pinacoteca di Brera.

del futuro coro dei Macchiaioli sono quindi, nella prima metà degli anni Cinquanta, tutte concordi nel ritenere ancora valida l’idea secondo la quale il potenziamento del proprio bagaglio figurativo dipendeva dall’integrazione delle più intime e naturali inclinazioni pittoriche con lo studio della maniera degli artisti del passato. Un esercizio, quello della copia, che fin dai tempi di Filippo Baldinucci si intendeva come fase necessaria «per imparare tutto quello che non così presto e facilmente si puote apprendere col solo studio delle figure al naturale»<sup>21</sup>. Non dimentichiamoci, fra l’altro, che nei primi anni Cinquanta la ‘copia’ era promossa anche da istituzioni d’avanguardia (cui furono legati molti esponenti della ‘macchia’), autonome dalle iniziative portate avanti dalle accademie ufficiali. A partire dal novembre del 1854 la Società Promotrice di Belle Arti istituiva mostre come quella chiamata ‘secondaria’, il cui inserimento nel percorso espositivo d’un numero importante di copie da maestri del passato o contemporanei, firmate da artisti oggi poco noti, mirava ad assicurare «vantaggio ad essi, garantigie ai compratori» e, soprattutto, «incremento alle arti»<sup>22</sup>. Dalle liste degli espositori alle mostre ‘secondarie’ della Promotrice fiorentina non risultano però i nomi di coloro che avrebbero poi preso parte al gruppo dei



5. Gherardo delle Notti, *Cena a lume di candela*, c. 1620, Firenze, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Macchiaioli: è dunque difficile credere che questi ultimi vedessero nell'esercizio della copia uno strumento di mero guadagno, come suppone Antonio Torresi relativamente alla richiesta di Fattori di esercitarsi in Galleria copiando un quadro di Gherardo delle Notti nell'estate del 1856<sup>23</sup>: anno a partire dal quale la presenza di artisti coinvolti nelle sperimentazioni della ‘macchia’ diminuisce drasticamente. Cabianca, per esempio, che, come vedremo più avanti, aveva frequentato la Galleria con assiduità fra il ’54 e il ’55, vi torna solo nel luglio del ’57, quando chiede di copiare all’acquarello, nell’arco di un solo giorno, l’autoritratto di Jacopo Ligozzi.

Non è chiaro il motivo per cui a partire dagli anni successivi al ’56-57 alcuni dei principali esponenti della ‘macchia’, sempre più coinvolti nelle scorribande e accese discussioni del Caffè Michelangiolo, avessero allentato un esercizio ritenuto fino a quel momento necessario per integrare un percorso teso verso esiti sempre più sperimentali. Tuttavia, è possibile credere che quell’allentamento dipendesse, fra le varie cose, dalla penetrazione, all’interno del sempre più coeso gruppo della ‘macchia’, di idee e comportamenti stravaganti, *vrai bohème*, provenienti dalla Francia per il tramite, fra tutti, di Marcellin Desboutin (trasferitosi a Firenze per quasi un ventennio a partire dal cuore degli anni Cinquanta), nonché della rivista «Réalisme» diretta da Edmond Duranty (lo notava per primo Carlo Del Bravo in uno studio del 1975<sup>24</sup>). Nei primi articoli pubblicati da Duranty nel ’56 – e forse noti ai frequentatori del Caffè Michelangiolo grazie proprio a Desboutin, caro amico di Stanislao Pointeau e, fra gli altri, di Telemaco Signorini – si ricordavano gli incontri

alla *brasserie* di rue des Martyrs a Parigi; luogo di ritrovo per quanti, come Duranty, appunto, promuovevano la vita *bohémien* cantata da Henri Murger nel suo *Scènes de la vie de Bohème*. Alla buffoneria goliardica di quanti partecipavano alle accese discussioni politiche e artistiche che animavano quel posto parigino, si univano idee paradossali come quella secondo cui era idiota ammirare i marmi mutilati dell’antichità<sup>25</sup>, ma anche considerare ‘belli’ maestri come Correggio, Raffaello, Domenichino, Guercino, i Carracci, Leonardo e Giorgione, ai quali erano preferiti alcuni olandesi del Seicento<sup>26</sup>; o ancora, su quanto fosse insopportabile l’idea di tenere in vita il Louvre, «catacomba dell’arte»<sup>27</sup>. La penetrazione di quelle idee di origine positivista dovette forse convincere alcuni frequentatori del Michelangiolo che se la storia avesse dovuto continuare a fornire spunti utili anche al progresso dell’arte moderna, la si doveva studiare in rapporto ai fatti, alle prove, nonché, soprattutto, alla vita contemporanea, pure quella più bieca e goliardica della gioventù più emancipata: «Redouter le sentiment, déserter l’enthousiasme, rechercher le faits, aimer les preuves», scriveva a tal proposito Hypolite Taine proprio nel 1857<sup>28</sup>.

È forse attraverso questa chiave che dovremmo interpretare la presenza in Galleria nei più maturi anni del sesto decennio del secolo di artisti come, fra gli altri, Fattori. Dopo aver frequentato gli Uffizi per esercitarsi su opere che compiacessero il maestro Bezzuoli, nell'estate del 1856 il livornese si vedeva confermato il permesso di copiare, per ben quaranta giorni, il quadro di Gherardo delle Notti raffigurante una cena al lume di candela (fig. 5, tav. XV). Tela, quest’ultima, che, come si face-

va notare nell'*Album pittorico* di Saverio Pistolesi pubblicato un anno prima della copia di Fattori, «fa godere la letizia» d'una scena banale che eccita «spontaneamente [...] alle risa come se ogni figura dipinta fosse persona viva [sic] che mangia, beve e dorme e veste i panni» della quotidianità<sup>29</sup>. Più che uno strumento per inserirsi nel mercato fiorentino dei pittori antiquariali, la copia di quel quadro fu forse utile per Fattori, oltre che per sperimentare un linguaggio lontano dai dettami dell'Accademia nel periodo successivo alla morte di Bezzuoli nel '55, per scoprire nelle opere dei maestri la 'prova' materiale d'una becera goliardia simile a quella di cui egli godeva frequentando le sale di Caffè fiorentini come il Michelangiolino. Il quadro di Gherardo delle Notti raffigura infatti una «bella Minente» che, «presa colla sinistra la candela d'in sul candeliere di tavola», «imbecca» con la destra «un mattacchione che spalanca la bocca con ghiottissima caricatura, e tiene nella mani pronto all'uopo il fiasco e il bicchiere, mentre dall'alto lato un suo compagnotone ride sbardellatamente gustando quella scena con tutti i camerandi»<sup>30</sup>.

Prima che quelle idee piantassero le radici fra quanti a Firenze intendevano rifondare l'arte secondo principi materialisti, allontanando dalle sale del maggiore museo fiorentino coloro che avrebbero poi preso parte al gruppo dei Macchiaioli, artisti come il già citato Pointeau si interessava-

vano a migliorare l'innata curiosità per lo studio della luce in rapporto alle forme naturali, copiando quadri come quello dell'olandese Gerrit Adriaensz. Berckheyde con la *Veduta dell'abside della chiesa dei SS. Apostoli a Colonia* (fig. 6, tav. XVI)<sup>31</sup>. La copia del dipinto, eseguita da Pointeau nell'arco di un mese, fu curiosamente realizzata poche settimane prima che il pittore visitasse (fra l'agosto e i primi di settembre del '51) alcuni paesi del Mugello, dove trovò la fonte d'un esercizio i cui risultati sarebbero stati poi considerati quale fase fondamentale per la costituzione della 'macchia'. Nel Mugello, Pointeau si recò nel '51 per arricchire un bagaglio inventivo al tempo già sensibile a investigare la luce del sole in rapporto a vedute prospettiche fortemente scorciate, eseguite a matita e inchiostro su fogli di medie e grandi dimensioni (fig. 7). Pochi giorni dopo vedersi scaduto il permesso di copia del quadro di Berckheyde, cioè verso la metà di agosto (la copia fu iniziata intorno al 16 luglio '51), Pointeau immortalava i vicoli e le piazze di Vicchio secondo punti di vista che, anticipando soluzioni compositive care ai futuri quadri di macchiaioli come Giuseppe Abbati, esaltavano le proporzioni architettoniche di quel borgo con la «limpidezza luministica» che a studiosi come Carlo Del Bravo sembrava curiosamente in linea con la più antica tradizione vedutista nord-europea: in particolare, nella resa poetica dei «tetti con comignoli lucernari

6. Gerrit Adriaensz Berckheyde (1638-1698), *Veduta dell'abside della chiesa dei SS. Apostoli a Colonia*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



ed altane in una luce di cristallo»<sup>32</sup>, non solo coi più celebri dipinti di Camille Corot e Valenciennes ma, appunto, con quelli degli eredi moderni di Berckheyde, cioè il norvegese Johan Christian Dahl o il danese Christen Købke.

La copia del quadro dell'olandese agli Uffizi poté dunque essere per Pointea, proporzionalmente ai tempi richiesti per la sua analisi, cioè un mese, l'occasione per esercitare l'occhio a registrare poi sul vero la variabilità luministica in rapporto ad architetture immortalate di scorcio e bagnate – analogamente ai quadri di Berckheyde conservati in Galleria (fra cui anche quello intitolato *Il 'Groote Markt' di Haarlem*, del 1693) – dalla calda luce del sole che, dall'alto, irorra i vicoli di Vicchio lasciando ombre corte in prossimità dei muri, dei profili delle case e degli spioventi dei tetti. Non è da escludere inoltre che, vista l'analisi lenticolare cui obbliga il dipinto di Berckheyde, l'esercizio di Pointea agli Uffizi mirasse anche a frenare nel giovane pittore l'innata propensione ad accelerare il gesto del pennello sulla tela o della matita sulla carta<sup>33</sup>. D'altro canto, a quella «scompostezza», che, come notava Del Bravo, caratterizzerà anche le opere più mature, sintomo forse di una torbidezza di sentimenti romantici mai sopiti, Pointea poté giungere anche a seguito di un rinnovato confronto con opere conservate

7. Stanislao Pointea, *Vicchio*, 1851, collezione privata.



agli Uffizi. Nel settembre del '52, mentre frequentava i corsi di nudo all'Accademia di Belle Arti<sup>34</sup>, Pointea si esercitava in Galleria su quadri firmati da Veronese e, soprattutto, da Rubens, il cui autoritratto veniva da lui copiato ripetutamente nell'arco stavolta di soli quindici giorni.

Nel tempo in cui Pointea seguiva i corsi di nudo all'Accademia fiorentina, altri esponenti del futuro gruppo dei Macchiaioli, suoi amici, frequentavano in veste di copisti le sale degli Uffizi. Fra gli altri, c'erano Telemaco Signorini e Odoardo Borrani. Il primo le visitava regolarmente fra l'agosto e il settembre del 1853 e nel novembre dell'anno successivo; tempo in cui era alla ricerca di fonti utili a sfamare un approccio artistico sperimentale il cui mancato indirizzo programmatico ammetteva l'assorbimento di linguaggi che spaziavano dalle composizioni più rigide dei quadri di Canaletto, a quelle più dinamiche del francese Bénigne Gagnereaux, del quale Signorini copiava nell'arco di un mese, dal 6 novembre '54, la nota *Caccia al leone*, opera distrutta durante la Seconda Guerra Mondiale. E se a Canaletto Signorini s'interessò per il tramite del padre Giovanni, noto vedutista e frequentatore assiduo delle Reali Gallerie, a Gagnereaux egli poté giungere seguendo l'innata sensibilità romantica, al tempo non ancora sopita. Le movimentate e convulse composizioni dei dipinti di Gagnereaux quali, oltre alla *Caccia al leone*, quello intitolato il *Combattimento di cavalieri* (già al tempo parte delle collezioni degli Uffizi, fig. 8, tav. XVII), ben si accordavano infatti a soggetti cavallereschi ispirati ai romanzi di Walter Scott, dai quali Signorini traeva spunto (non a caso proprio nel '54) per quadri come quello raffigurante *I Puritani al Castello di Tillietudlem* (anch'esso disperso): un dipinto ammirato all'esposizione annuale dell'Accademia di Belle Arti del '54 proprio per la «resa della confusione, il trambusto ed il disordine che trae seco un assalto»<sup>35</sup>.

Borrani, invece, frequentava gli Uffizi come copista dal 1853. Dopo aver ricevuto il permesso di fare «ricordi di statue», alla fine di quell'anno egli veniva ammesso nelle sale della scuola fiamminga e tedesca per «copiare varii quadretti di Santi dell'autore Adamo Elzzeimer [sic]»; e qualche mese dopo, cioè nel gennaio del '54, copiava dapprima il quadro di Annibale Carracci intitolato *La scimmia* e successivamente, come Pointea, l'autoritratto di Rubens, del quale un anno e mezzo dopo, il 6 ottobre del '55, e per ben due mesi, Borrani copiò anche il *Trionfo di Bacco*, meglio noto come *Bacco sul barile*. Nel settembre dello stesso '54, Borrani chiedeva un nuovo permesso di copia, virando curiosamente su dipinti 'di genere' di piccolo formato, fra cui un quadretto di

8. Bénigne Gagnereaux (1756-1795), *Combattimento di cavalieri*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



Gherard Ter Borch; forse quello raffigurante una *Bevitrice di vino* (fig. 9). L'interesse del pittore per quadri 'di genere', lontani stilisticamente dalle opere copiate fino a quel momento, può esser spiegato in rapporto a due fattori. Da una parte, come conseguenza del suo coinvolgimento nelle attività dell'Accademia di Belle Arti, presso la quale proprio nel '54 Borrani frequentava brillantemente la Scuola del nudo, aggiudicandosi nell'autunno il premio dell'«Accademia di nudo disegnato»<sup>36</sup>. Alcuni compagni del pittore all'Accademia, fra cui un certo Leopoldo Galli e l'americano Edwin White, risultavano difatti come lui attivi agli Uffizi quali copisti di quadri firmati da Gerard Dou e Gabriel Metsu<sup>37</sup>. D'altro canto, Borrani poté avvicinarsi ai quadri di piccolo formato dei fiamminghi a seguito della sua amicizia col pittore veronese Vincenzo Cabianca. Tant'è vero che dieci giorni dopo aver ricevuto il permesso di copiare il quadretto di Ter Borch nella sala degli olandesi (cioè il 2 settembre del '54), Borrani svolgeva il suo esercizio in compagnia di Cabianca, ammesso anche lui a frequentare quella stessa sala per venti giorni, dal 12 settembre, copiando *Il cavaliere e la dama* (chiamato anche *Il cacciatore*) di Gabriel Metsu (fig. 10, tav. XVIII).

Curiosa e finora ignota è la vicinanza di Borrani e Cabianca agli artisti del Seicento nord-europeo degli Uffizi. Aspetto, quest'ultimo, che arricchisce, e non di poco, la storia dell'amicizia fra i due pittori; un'amicizia nata immediatamente dopo l'arrivo del veronese a Firenze – nel '53, secon-

do Cecioni – e che pensavamo finora alimentata nella sua fase embrionale da uno scambio basato principalmente su reciproci interessi in materia di paesaggio e vedutismo<sup>38</sup>, come dimostrano, fra le altre cose, i taccuini fiorentini di Cabianca degli

9. Gerard ter Borch (1617-1681), *Bevitrice di vino*, Firenze, Galleria degli Uffizi.





10. Gabriel Metsu, *Dama e cavaliere* (noto anche come *Il cacciatore*), ca. 1660-1666, Firenze, Galleria degli Uffizi.

11. Cornelis Bega, *Il suonatore di chitarra*, 1664, Firenze, Galleria degli Uffizi.



anni 1854-'56 (resi noti da Dario Durbè), nelle cui pagine ci sono, fra i vari studi del veronese, alcuni schizzi con vedute fiorentine firmate da Borrani<sup>39</sup>. Non è da escludere allora che fosse stato proprio Cabianca a convincere l'amico Odoardo a meditare sulla pittura d'interni secondo un linguaggio consono al gusto contemporaneo fiorentino, a sua volta debitore della lezione di quei *petits maîtres* olandesi la cui «cristallina armonia», «congegnata e laboriosa»<sup>40</sup>, incise nell'operato di Borrani tanto da riproporsi anche a distanza di anni nell'ideazione di quadri di interni come l'*Analfabeta* del '69 (in collezione privata). Non dimentichiamo infatti che Cabianca s'era formato in quel vivace clima veneto che, forte dei pensieri di Pietro Selvatico, affiancava all'interesse per gli artisti 'puri', cui i giovani potevano orientarsi seguendo le lezioni di Giovanni Caliari, quello di quadri con scene domestiche (di sapore nordico, appunto) «fra cui solamente crescono e si alimentano adesso gli affetti, i sentimenti, le passioni che sono continua vita e fuoco del cuore»<sup>41</sup>. Nel '52, un anno prima del suo arrivo a Firenze, Cabianca aveva esposto all'Accademia di Belle Arti di Verona una copia (oggi dispersa) di un quadro da ignoto autore fiammingo; fonte indispensabile per arricchire un lessico pittorico già al tempo orientato verso esiti che a Firenze lo avrebbero associato ai dipinti di Domenico Induno (artista assai noto al *milieu* veronese), la cui «pittura ricamatà», stesa cioè «con dei biaccolini e polpettine di colore» messe «via via colla punta del pennello sulla tela», fu dagli amici Signorini e Borrani riconosciuta alla base d'una maniera di dipingere «affatto nuova»<sup>42</sup>.

I tanti studi su Cabianca hanno investigato a fondo gli influssi della pittura di Induno sulla primissima attività dell'artista; particolarmente in quella maturata in Toscana (più nota), dove il veronese rimase stabilmente fino al termine degli anni Sessanta, quando si trasferì a Roma. Poche, o anzi, nulle, sono invece le indagini interessate ad approfondire quel modo di dipingere che tanto aveva 'stupefatto' Signorini e Borrani in rapporto all'interesse di Cabianca per quadri di artisti del Seicento nordico, come Gabriel Metsu ma anche Adriaen Brouwer, Gerrit Dou e Cornelis Bega, i cui dipinti conservati agli Uffizi – raffiguranti scene di taverne, venditrici di frittelle, maestri di scuola o suonatori di liuto (figg. 11, 12, tavv. XIX, XX) – egli aveva regolarmente copiato nell'arco di un anno, tra il settembre del '54 e quello del '55. Un esercizio, quello della copia di quadri del nord, interrotto da Cabianca solo per una breve parentesi trimestrale nell'estate dello stesso '55, durante la quale si concentrò su tavole e disegni di Perugino, Lorenzo di Credi e Ghirlandaio.

L'attività del veronese in Galleria pare aver fortificato in lui l'interesse per gli equilibri compositivi cari ai maestri del Rinascimento, nonché, soprattutto, quello per scene d'interni domestici, di sapore nordico, appunto, che nei primi anni Cinquanta lo interessavano più degli studi *en plein air*. Particolarmenete, nell'idea di ambientare nel chiuso di spazi umili, arredati secondo schemi prospettici mediati fra l'assorbimento della pittura di genere lombarda e lo studio dei *petits maîtres* olandesi degli Uffizi (fig. 13), storie semplici e quotidiane dove le figure, immortalate con gestualità teatrali in acquerelli come *Le orfane* (1857, collezione privata), trovano la loro collocazione nel centro della composizione, similmente ai capolavori studiati da Cabianca in Galleria come, in particolare, *Il cavaliere e la dama* di Metsu (fig. 10). D'altro canto, l'attività di copista agli Uffizi sembra aver portato il pittore veronese a uno stile sempre più asciutto e sintetico nell'uso del colore, raggiungendo la maturità nel celebre *I novellieri fiorentini del XIV secolo*, dei primi anni Sessanta; un quadro criticato da Pietro Selvatico per la sua «forma fantastica», «improvvisata non già dalla matita ma dal pennello [...] che si slancia fulmineo sulla tela a schizzare non già figure umane ma briose macchiette»<sup>43</sup>. A quel risultato Cabianca poté arrivare, dunque, grado a grado, mediando fra il lento assorbimento di quanto andavano proponendo a Firenze dalla fine degli anni Cinquanta coloro che, regalando «anche all'Italia nostra le gemme della così detta *jeune école* francese», stendevano il colore sulla tela «convulsamente», «senza modellazione, sfogorante pei più strambi assorellamenti di tinte fulgidissime»<sup>44</sup>, e la reinterpretazione d'un linguaggio elegante e sofisticato, d'origine olandese o fiamminga. Prova ne è il dipinto raffigurante *Il giovinetto Goldoni tra i comici nel suo primo viaggio da Rimini a Chioggia* (fig. 14, tav. XXI), eseguito nel '58, il cui stile risultava agli occhi dei contemporanei, non casualmente, lontano dall'«indole della pittura italiana»<sup>45</sup>. Nella tela, Cabianca preferì alla 'crudezza' dei contorni delle figure che caratterizzerà le opere più mature, l'equilibrio tra la graduata variazione dei grigi, le pacate scale di bruni, verdi e rossi, e gli accenti perlacci lasciati da corti tocchi di pennello accostati con cura nelle pieghe delle ricche vesti delle attrici, nonché nei riflessi luminosi della tessitura spessa delle vele poggiate sul boccaporto<sup>46</sup>. E come – ci chiediamo a questo punto – se non attraverso l'assorbimento dello stile di artisti quali Cornelius Bega (figg. 11, 12), Cabianca imparò a declinare la piana comunicazione dei sentimenti espressi in altri quadri coevi quali, per esempio, *L'abbandonata* (Società di Belle Arti, Viareggio), su un registro costruito



12. Cornelis Bega, *La suonatrice di liuto*, 1664 o 1665, Firenze, Galleria degli Uffizi.

13. Vincenzo Cabianca, *La soglia dell'affogato*, ca 1854-58, matita su carta, collezione privata (foto: da *'Un album inedito di Vincenzo Cabianca'*, catalogo della mostra a cura di Dario Durbé, Firenze, 1997, nr. 46).





14. Vincenzo Cabianca, *Il giovinetto Goldoni tra i comici nel suo primo viaggio da Rimini a Chioggia*, 1858, Verona, Azienda Ospedaliera.

attraverso variazioni cromatiche «piene» di «ardire» e di «vigorosissima intonazione», a detta dell'amico Diego Martelli<sup>47</sup>? I due dipinti di Bega agli Uffizi, concepiti originariamente *à pendant* e copiati dal pittore veronese dal 12 maggio del '55 nell'arco di venti giorni, immortalano due suonatori all'interno d'un ambiente la cui luce diffusa

15. Gabriel Metsu, *Interno con una donna che accorda un 'sister'*, ca. 1660-1665, Firenze, Galleria degli Uffizi.



illumina uno spazio nel quale le figure, circondate da disordinate nature morte, si stagliano dallo sfondo bigio attraverso pennellate che coniugano la brevità del tocco, steso accuratamente, con meditate armonie di colore; armonie declinate, nel dipinto raffigurante il suonatore, sui toni del bruno e del rosso e, nel suo *pendant*, su quelli del beige e del celeste. Ma non solo. Fu forse meditando sul modo attraverso il quale Metsu aveva reso la diversità dei tessuti e delle pellicce che caratterizzano le vesti della sua *Donna che accorda un 'sister'* (copiato da Cabianca per venti giorni a partire dal 13 settembre del '55, fig. 15, tav. XXII), che il pittore veronese poté imparare a dosare la stesura della pennellata in rapporto al desiderio di esprimere pittoricamente la grossolana consistenza delle vele o la raffinata manifattura degli squillanti tessuti in raso, protagonisti del più volte citato *Goldoni nel suo primo viaggio da Rimini a Chioggia* (fig. 14, tav. XXI). Senza contare, per concludere, che fu dallo studio attento e costante di alcuni capolavori di artisti del Nord Europa conservati agli Uffizi che Cabianca assorbì, nell'arco degli anni, un linguaggio teso a organizzare gli spazi, specie quelli in cui si ambientano scene di interni, di gusto 'lombardo', secondo schemi che riecheggiano (per esempio nel quadro intitolato *L'Addio*, del 1858) gli esempi cari a pittori come Bega: particolarmente, nell'idea di inserire nel primo piano nature morte quale nota di equilibrio per la sintassi compositiva e, al tempo stesso, quale rifugio per lo sguardo saturo d'un patetismo degno dei migliori maestri secenteschi<sup>48</sup>.

Per avviare alla conclusione di questo studio, dunque, ricapitoliamo. Nella prima metà degli anni Cinquanta del secolo, alcuni dei protagonisti della futura stagione della ‘macchia’ sfruttarono le potenzialità offerte dalla copia nel rispetto di quanto promuovevano istituzioni a loro legate, indipendenti dagli indirizzi accademici contemporanei. Come abbiamo visto, a partire dal novembre del 1854 la Società Promotrice di Belle Arti istituì mostre come quella chiamata ‘secondaria’, il cui inserimento nel percorso espositivo di copie da maestri del passato o contemporanei mirava ad assicurare vantaggi ai pittori e incremento alle arti<sup>49</sup>. Nella seconda metà del decennio, invece, il ribaltamento e la conseguente alterazione di quelle posizioni da parte dei più autorevoli rappresentanti del gruppo del Caffè Michelangiolo avrebbe inevitabilmente allontanato molti di loro dalle sale degli Uffizi. Questo congiuntamente all’idea che i progressisti stranieri avevano condotto alla libertà del realismo sostituendo all’assoluto il relativo e le analisi alla ricerca delle cause; pure quelle che, nel ’54, facevano ancora credere nell’esistenza di «tante maniere di concepire il bello e di rea-

lizzare i tipi diversi, che ciascuno se ne forma per se medesimo»<sup>50</sup>, anche nel rapporto con l’arte del passato.

Il caso di Cabianca resta, da questo punto di vista, esemplare e curioso. A differenza di giovani dal carattere più debole del suo, come Raffaello Sernes, che nei primi anni Sessanta si lasciò convincere da Signorini ad abbandonare «le quattro pareti dello studio»<sup>51</sup> per rifugiarsi in un mondo che lo avrebbe portato alla «solitudine», alla «noia», alla fragilità<sup>52</sup>, Cabianca sfruttò quanto appreso nei lunghi momenti trascorsi in solitario al cospetto dei capolavori di Mitsu, Bega e Dou, nella prospettiva d’un percorso che lo avrebbe man mano spinto ad epurare dai loro quadri il sentimentalismo caro anche al clima veneto nel quale egli era cresciuto, per sostituirlo con l’esclusivo interesse per lo sperimentalismo formale e pittorico.

Michele Amedei

Arezzo

micheleamedei@gmail.com

---

#### NOTE

*Ringrazio, per la disponibilità e i preziosi consigli, Antonio Pinelli, Ettore Spalletti e Cristiano Giometti.*

1. E. Cecchi, *Vito D’Ancona*, in «Bollettino d’Arte», VI, 1926, pp. 291-304.

2. È stato notato che nel quadro intitolato *Analfabeta* (1869, collezione privata), Borrani sembra aver declinato nell’«atmosfera sospesa di una luce cristallina [...] il grande precedente della *Lettera di Vermeer*»: si veda *Dai Macchiaioli agli Impressionisti: l’opera critica di Diego Martelli*, catalogo della mostra a cura di S. Bietoletti e L. Lombardi (3 ottobre 1996-1° dicembre 1997), Firenze, 1996, nr. 2.7, pp. 78-79.

3. P. Torriano, *Telemaco Signorini*, in «Emporium», 382, LXIV, 1926, pp. 270-271.

4. Fra i tanti nomi di artisti locali o stranieri che emergono dallo spoglio dei ‘permessi di copia’ agli Uffizi nel corso degli anni Cinquanta, abbiamo deciso di trascrivere solo i riferimenti a coloro che rappresentarono più di altri le sperimentazioni della ‘macchia’. Per tale motivo nell’Appendice non risulterà, per esempio, il nome di Michele Gordigiani, il quale, pur prendendo parte alle discussioni del Caffè Michelangiolo e pur essendo un assiduo copista di maestri nord-europei agli Uffizi a partire dal 1852, seguì una linea pittoricamente più indipendente rispetto

a quella adottata da colleghi come Signorini, Borrani o Cabianca.

5. D. Morelli, *Ricordi della scuola napoletana di pittura dopo il ’40 e Filippo Palizzi*, 1901, edizione a cura di V. Caputo, Napoli, 2012, p. 61.

6. Archivio Storico Gallerie Fiorentine (da ora in poi ASGF), Filza LXXXI, II, *Permessi di estrazione*, 17 dicembre 1857. Nei «permessi di estrazione» è riportato che il 17 dicembre 1857 il francese spedito da Firenze sei piccole tavole fra cui, appunto, il «bozzetto della *Venere di Tiziano*», una copia del *Ritratto di Masaccio*, anch’esso su tavola (misure: soldi 17,4 x 12), una copia della *Santa Caterina* di Andrea del Sarto (la tavola misurava soldi 11,8 x 5,8) e, infine, tre *Studi dal vero* (sempre su tavola) di soldi 11,8 x 5,8.

7. A.M. Capitoni, *Raffaello Sernes*, tesi di laurea, 1942, p. 36.

8. C. Del Bravo, *Milleottocentesessanta* (1975), in Id., *Le risposte dell’arte*, Firenze, 1985, p. 283.

9. *Accademia di Belle Arti di Firenze – Esposizione Annuale dell’Anno 1854*, in «Bollettino delle Arti del Disegno», nr. 40, 5 ottobre 1854, pp. 315-316.

10. Giovanni Fattori risultava iscritto alla Scuola delle Statue dell’Accademia di Belle Arti di Firenze il 3 gennaio 1848 (si veda Archivio Accademia Belle Arti di Firenze [da ora in poi AABAFi], 13. *Ruoli degli alunni 1849 a*

1851, Scuola delle Statue: 1849, nr. 4) e, dal 1851, alla Scuola di pittura (si veda *Ruolo degli studenti nella Scuola di Pittura di detta Accademia dell'Anno 1851*, in AABAFl, 13. Ruoli degli Alunni 1849 al 1851, nr. 10), dove viene giudicato da Bezzuoli come allievo di «molto talento, ma conviene aspettare a decidere».

11. Pointeau era iscritto alla Scuola di pittura dal 1853 (si veda *Ruolo degli studenti nella Scuola di Pittura di detta Accademia dell'Anno 1853*, in AABAFl, 14. *Ruoli degli Alunni 1849 al 1851*; notizia confermata anche in ABAFl, *Registro generale 1852-1868*, nr. 331, dove si informa che Pointeau si iscrisse il 20 gennaio 1853); il giudizio di Bezzuoli sull'operato del giovane è laconico: «Mediocre ingegno». Nella stessa Scuola di pittura, Pointeau risultava iscritto anche nel novembre del '53 e del '54. Fra le varie attività, durante gli anni trascorsi all'Accademia di Belle Arti Pointeau aveva partecipato, nel 1852, al concorso del nudo ('Accademia del nudo disegnata'), cavandosela con un giudizio discreto (si veda *Nota dei concorrenti all'Accademia del Nudo disegnata*, in AABAFl, Filza 41.B, II, ins. 130 [*Concorso annuale d'emulazione dell'Anno 1853*], nr. 14) e, stavolta nel '53, concorse al 'bozzetto acquerellato' (si veda *Concorrenti ai premj d'Emulazione per l'Anno 1853*, in AABAFl, Filza 42.B, II, ins. 77 [*Bozzetto acquerellato*]), conquistando un giudizio pari a 5 (si veda *Anno 1853. Nota dei Concorrenti al Bozzetto d'invezione disegnato e acquerellato, ibid.*).

12. Il 17 aprile 1854 Pointeau chiedeva difatti di 'estrarre' da Firenze le seguenti copie da maestri del passato, probabilmente eseguite in altri musei fiorentini come, appunto, Palazzo Pitti: fra gli altri, c'era un quadro «rappresentante un paese scuola di Pussino [sic]»; una «mezza figura di Onorio Marinari»; un «ritratto di donna scuola di Soubsternans [sic]»; un «ritratto di donna scuola Filippo di Sciampana [sic]» e un «bozzetto della scuola di Luca Giordano» (ASGF, Filza LXXVIII, 1854, Parte II, ins. 50, permesso del 17 aprile).

13. *Eva nell'atto di cogliere il pomo – Quadro del Prof. Giuseppe Bezzuoli*, in «Bullettino delle Arti del Disegno», nr. 1, 15 dicembre 1853, p. 3.

14. M. Bargellini, *Del sentimento individuale artistico, e del bisogno della sua educazione*, in «Le Arti del Disegno», nr. 21, 23 maggio 1855.

15. *Ibid.*

16. Si veda a tal proposito la veduta realizzata da Gelati a Premilcuore, nell'Appenino tosco-emiliano, intorno al 1850 (pubblicata in D. Leoni, *Premilcuore al preludio della Macchia: un acquerello di Lorenzo Gelati*, in «Studi Romagnoli», LXI, 2010, fig. 5), che dialoga con quelle di Giuseppe Gherardi o del francese Alexandre Leblanc, ideate fra gli anni Venti e Trenta del secolo.

17. S. Bietoletti, *Lungo l'Arno alla Zecca Vecchia*, in *Lorenzo Gelati – Il dolce far nulla sulle rive dell'Arno*, a cura di Duccio Bencini, Firenze, 2005, p. 13 e ss.

18. Sugli esordi e sulla formazione fiorentina di Lega rimando, in particolare, a G. Matteucci, *Lega – L'opera completa*, 1, Firenze, 1987, p. 35 ss.

19. Su quel quadro si veda, fra le altre cose, la scheda di Silvestra Bietoletti in *Silvestro Lega, i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di G. Matteucci,

ci, F. Mazzocca, A. Paolucci (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio-24 giugno 2007), Milano, 2007, nr. 3, p. 96.

20. Scheda dell'opera n. 2, curata da Laura Lombardi, ivi, p. 94.

21. La lettera di Filippo Baldinucci a Vincenzo Capponi, del 28 aprile 1681, trascritta e pubblicata in [http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo\\_7.php?id=184&page=10&c](http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo_7.php?id=184&page=10&c).

22. E. Rubieri, *Sullo scopo della Esposizione Secondaria della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze*, in «Bullettino delle Arti del Disegno», nr. 46, 16 novembre 1854, p. 365.

23. A. Torresi, *Giovanni Fattori e l'Accademia di Belle Arti – Documenti inediti (1847-1908)*, Ferrara, 1997, p. 15 ss.

24. Del Bravo, *Milleottocentesanta*, cit.

25. E. Duranty, *Pour le peintres*, in «Réalisme», aprile-maggio 1857, p. 84.

26. Ivi, p. 85.

27. E. Duranty, *Notes sur l'art*, in «Réalisme», 10 luglio 1856.

28. H. Taine, *Les philosophes français du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1857, p. 306.

29. S. Pistolesi, *Album pittorico*, Genova, 1855, vol. 3, p. 31.

30. *Ibid.*

31. Su Pointeau, A. Marabottini, *Un forestiero a Pisa: Stanislao Pointeau*, in R.P. Ciardi (a cura di), *L'immagine immutata – Le arti a Pisa nell'Ottocento*, Pisa, 1998, pp. 179-185; C. Del Bravo, *Opere del macchiaiolo Stanislao Pointeau*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 3, 1979, pp. 319-324.

32. Ivi, p. 321.

33. Ivi, pp. 322-323.

34. All'epoca della copia del quadro di Rubens, Pointeau risultava iscritto al concorso del nudo all'Accademia di Belle Arti ('Accademia del nudo disegnata') non ottenendo alcun premio (il giudizio fu comunque discreto): si veda *Nota dei concorrenti all'Accademia del Nudo disegnata*, in AABAFl, Filza 41.B, II, ins. 130 (*Concorso annuale d'emulazione dell'Anno 1853*), nr. 14.

35. *Rassegna delle opere esposte nelle sale dell'Accademia di Belle Arti di Firenze – Esposizione Annuale del 1854*, in «Bullettino delle Arti del Disegno», 23 novembre 1854.

36. Si veda *Concorrenti ai Premj di Emulazione per l'anno 1854*, in AABAFl, Filza 43B, II, ins. 76 F (*Accademia Disegnata*).

37. Dal 1853, per esempio, studenti di pittura come, fra gli altri, Leopoldo Galli, chiedevano di copiare opere di olandesi quali *Il maestro di scuola* di Gerard Dou (permesso concesso per un mese dal 15 luglio). In quell'anno, altri frequentatori dell'Accademia copiavano quadri analoghi. Sempre nel '53, l'americano Edwin White (iscritto alla Scuola del nudo), chiedeva di copiare, con permesso accordato per un mese, dal 6 agosto '53, il quadro di Metsu raffigurante *La Chasseur*, e, stavolta dal 30 agosto, per due settimane, il quadro di Netcher.

38. In particolare, F. Dini, *Contributo a Cabianca*, in *Vincenzo Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, catalogo della mostra a cura di F. Dini e P.A. De Rosa (Orvieto, 6

aprile-1° luglio 2007; Firenze, 12 luglio-14 ottobre 2007), Firenze, 2007, pp. 14-18.

39. Si veda il ‘taccuino fiorentino’ di Cabianca del 1854-56, pubblicato in *Vincenzo Cabianca (1827-1902)*, catalogo della mostra a cura di D. Durbè (Roma, 18 dicembre 1976-30 marzo 1977), Roma, 1976, nr. 23-27.

40. Cecchi, *Vito D’Ancona*, cit., p. 299.

41. P. Selvatico, *Pensieri intorno alla educazione letteraria conveniente a chi esercita le arti del bello visibile*, in «*Rivista europea*», IV, parte I, 1841, p. 289.

42. A. Cecioni, *Vincenzo Cabianca*, in Id., *Opere e scritti*, a cura di E. Somaré, Milano, 1932, p. 185.

43. P. Selvatico, *Le condizioni dell’odierna pittura storica e sacra rintracciate nell’Esposizione Nazionale seguita a Firenze nel 1861*, Padova, 1862, p. 39.

44. *Ibid.*

45. *Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Verona nell’anno 1858*, in «*Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti del Disegno*», II, IV, 1858.

46. Scheda dell’opera a cura di S. Bietoletti, in *Vincenzo Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, cit., nr. I.12, p. 96.

47. D. Martelli, *Su l’Arte [1877]*, in *Scritti d’Arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze, 1952, p. 77.

48. Sull’*Addio* rimando alla scheda di S. Bietoletti, in *Vincenzo Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, cit., nr. I.6, p. 84.

49. E. Rubieri, *Sullo scopo della Esposizione Secondaria della Società Promotrice di Belle Arti in Firenze*, in «*Bullettino delle Arti del Disegno*», nr. 46, 16 novembre 1854, pp. 363-366.

50. M. Cabany, *Considerazioni sull’arte*, in «*Bullettino delle Arti del Disegno*», nr. 13, 30 marzo 1854.

51. T. Signorini, *Raffaello Sernesi*, in «*Gazzettino delle Arti del Disegno*», 3 agosto 1857.

52. È questo ciò che Sernesi confidava in una lettera a un amico, senza data; la missiva fu «gentilmente mostrata dalla bisnipote dell’artista alla studiosa Capitoni» (si veda Capitoni, *Raffaello Sernesi*, cit., p. 24, n. 1).

## Appendice

Elenco dei ‘permessi di copia’ agli Uffizi rilasciati nel corso degli anni Cinquanta del XIX secolo agli artisti che più di altri rappresentarono le sperimentazioni della ‘macchia’, con l’aggiunta di pochi altri, soprattutto francesi, ad essi legati.

### 1850

4 aprile, Cristiano Banti ottiene il permesso di venti giorni per fare «dei ricordi dipinti» in Galleria (ASGF, LXXIV, II, ins. 69, *Permessi di copia*, nr. 84).

25 novembre, Stanislao Pointeau ottiene il permesso di copiare, per venti giorni, «un petit tableau au représentant un sujet d’architecture peint à l’acquerelle par Clerissa de l’école Française» (ASGF, LXXIV, II, ins. 69, *Permessi di copia*, nr. 548).

2 dicembre, Stanislao Pointeau ottiene il permesso di copiare, per venti giorni, «un petit tableau de l’école Hollandaise représentant un moulin d’auteur inconnu» (ASGF, LXXIV, II, ins. 69, *Permessi di copia*, nr. 560).

### 1851

22 febbraio, Vito d’Ancona ha il permesso di copiare per quattro giorni il *Ritratto di Lorenzo de’ Medici* di Giorgio Vasari (ASGF, LXXV, II, ins. 76, *Permessi di copia*, nr. 82).

18 marzo, Cristiano Banti ha il permesso di fare ricordi a olio in Galleria per venti giorni – ne aveva inizialmente richiesti quaranta (ASGF, LXXV, II, ins. 76, *Permessi di copia*, nr. 106).

16 luglio, Stanislao Pointeau ottiene il permesso di copiare nell’arco di un mese «un petit table-

au Flamand représentant la vue d’une Eglise» di Gerrit Adriaensz Berckheyde, al tempo segnato come nr. 1645 (ASGF, LXXV, II, ins. 76, *Permessi di copia*, nr. 274).

20 settembre, viene concesso a Giovanni Fattori (col tramite di Giuseppe Bezzuoli) di fare per venti giorni «dei Bozzetti da i quadri di sommi Artisti» in Galleria (ASGF, LXXV, II, ins. 76, *Permessi di copia*, nr. 376).

20 novembre, Giovanni Fattori ottiene il permesso di copiare il ritratto di Galileo (autore ignoto) per venti giorni (ASGF, LXXV, II, ins. 76, *Permessi di copia*, nr. 486).

### 1852

17 gennaio, Lorenzo Gelati ottiene il permesso di copiare (nell’arco di venti giorni) due quadretti «a paese» di Franz de Paula Ferg di Vienna, a suo tempo esposto nella scuola di Claude Lorrain (ASGF, LXXVI, II, ins. 69, *Permessi di copia*, nr. 22).

17 agosto, 1852 Domenico Morelli, «pittore di Napoli, trovandosi per pochi giorni in Firenze», ottiene il permesso di fare «qualche ricordo nella galleria degli Uffizi» nell’arco di venti giorni (ASGF, LXXVI, II, ins. 69, *Permessi di copia*, nr. 271).

7 settembre, Stanislao Pointeau ottiene il permesso di copiare (per venti giorni) «un piccolo quadro del Correggio rappresentante un fanciullo che ride», al tempo custodito nella «piccola sala Italiana» (ASGF, LXXVI, II, ins. 69, *Permessi di copia*, nr. 303).

16 settembre, Stanislaو Pointeaو ottiene il permesso di copiare (per quindici giorni) «un quadro di Paolo Caliari detto il Veronese rappresentante una testa di vecchio» nella scuola veneziana (ASGF, LXXVI, II, ins. 69, *Permessi di copia*, nr. 313).

15 ottobre, Giovanni Fattori ottiene il permesso di fare, per venti giorni, alcuni studi in Galleria (ASGF, LXXVI, II, ins. 69, *Permessi di copia*, nr. 361).

20 novembre, Angiolo Tricca chiede di fare un ricordo all'acquerello del ritratto di Michelangelo: il permesso è concesso per quattro giorni (ASGF, LXXVI, II, ins. 69, *Permessi di copia*, nr. 410).

#### 1853

30 agosto, Telemaco Signorini ottiene il permesso di copiare, per un mese, «una veduta di Venezia dipinta da Canaletto» (ASGF, LXXVII, II, ins. 72, *Permessi di copia*, nr. 224).

7 settembre, Stanislaو Pointeaو ottiene il permesso di copiare, per quindici giorni il ritratto di Rubens (ASGF, LXXVII, II, ins. 72, *Permessi di copia*, nr. 236).

27 ottobre, col tramite di Benedetto Servolini, Odoardo Borrani ottiene il permesso di fare, per venti giorni, «ricordi di statue» (ASGF, LXXVII, II, ins. 72, *Permessi di copia*, nr. 259).

15 dicembre, Odoardo Borrani ottiene per un mese «un posto nella Scuola fiamminga e tedesca per copiare varii quadretti di Santi dell'autore Adamo Elzxeimer [sic]» (ASGF, LXXVII, II, ins. 72, *Permessi di copia*, nr. 319).

#### 1854

4 gennaio, Odoardo Borrani ottiene il permesso di copiare per venti giorni il quadro di Annibale Carracci detto «la Scimmia» che al tempo era custodito nella sala di Federico Barocci (ASGF, LXXVIII, II, ins. 49, *Permessi di copia*, nr. 5).

21 gennaio, Odoardo Borrani ottiene il permesso di quindici giorni di copiare un ritratto di Rubens (quale non è dato sapere). Permesso concesso per 15 giorni (ASGF, LXXVIII, II, ins. 49, *Permessi di copia*, nr. 29).

11 maggio, Stanislaو Pointeaو ottiene il permesso di fare nell'arco di venti giorni «alcuni studii di testa nella Galleria» (ASGF, LXXVIII, II, ins. 49, *Permessi di copia*, nr. 161).

2 settembre, Odoardo Borrani ottiene il permesso di copiare per venti giorni un quadro di Gherard Ter Borch, di Zwol, nella Scuola fiamminga e tedesca (ASGF, LXXVIII, II, ins. 49, *Permessi di copia*, nr. 278).

12 settembre, Vincenzo Cabianca chiede di copiare il cacciatore di Metsu con la raccomandazio-

ne di Emilio Burci, il quale, in calce al permesso, scrive: «Il Sig.re Vincenzo Cabianca pittore veronese è stato raccomandato come abile artista a me infrascritto» (ASGF, LXXVIII, II, ins. 49, *Permessi di copia*, nr. 288).

11 ottobre, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di copiare, per ben due mesi, l'interno di un'osteria del fiammingo Adriaen Brouwer (ASGF, LXXVIII, II, ins. 49, *Permessi di copia*, nr. 325).

6 novembre, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di copiare per un mese il quadro di Gerrit (Gerard) Dou raffigurante *La scuola serale*, noto anche come *Il maestro di scuola* (ASGF, LXXVIII, II, ins. 49, *Permessi di copia*, nr. 366).

6 novembre, Telemaco Signorini ottiene il permesso di copiare, per un mese, la «Caccia al leone» di Benigne Gagnereaux (ASGF, LXXVIII, II, ins. 49, *Permessi di copia*, nr. 364).

#### 1855

12 maggio, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di copiare, per venti giorni, i quadri del fiammingo Cornelis Bega raffiguranti *La suonatrice di liuto e il suonatore di liuto* (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 107).

3 giugno, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di fare, per venti giorni, alcuni disegni del Perugino (esistenti nella «nuova stanza dei disegni») nell'arco di venti giorni (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 127).

26 giugno, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di copiare, per quindici giorni, il «ritratto di giovanetto di Lorenzo di Credi», al tempo custodito nella stanza chiamata «Scuola Toscana Piccola» (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 145).

5 luglio, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di copiare, per venti giorni, il quadro di Ghirlandaio (il miracolo di San Zanobi), custodito nella stanza chiamata «Scuola Toscana» (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 152).

19 luglio, Silvestro Lega ottiene il permesso di copiare, nell'arco di venti giorni, i due quadri (pellegrino e la pellegrina) di Alexis Grimou (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 170).

16 agosto, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di fare, nell'arco di otto giorni, una copia in disegno da una «testa di Masaccio» custodita nella stanza chiamata «Scuola Toscana Piccola» (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 191).

21 agosto, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di fare, per venti giorni, «alcuni ricordi all'acquerello» dai «Ritratti dei Pittori» (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 196).

30 agosto, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di copiare, nell'arco di soli otto giorni, il quadro raffigurante il *Maestro di Scuola* del fiammingo Gerrit (Gerard) Dou (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 205).

13 settembre, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di copiare per giorni otto il quadro di Gabriel Metzu, intitolato *La suonatrice* (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 217).

6 ottobre, Odoardo Borrani ottiene il permesso di copiare, per ben due mesi, il *Trionfo di Bacco* di Rubens che si trovava «nella Sala di Barocco» (ASGF, LXXIX, II, ins. 51, *Permessi di copia*, nr. 231).

#### 1856

3 luglio, Giovanni Fattori ottiene il permesso di copiare, nell'arco di quaranta giorni, il quadro di Gherardo delle Notti raffigurante «la cena de maccheroni» (ASGF, LXXX, II, ins. 63, *Permessi di copia*, nr. 136).

3 luglio, Bernardo Celentano ottiene, «raccomandato dalla Granduchessa», il permesso di «fare degli Studj [sic] dipinti nella R. Galleria» (ASGF, LXXX, II, *Permessi di copia*, ins. 63, nr. 138).

14 agosto, Eugenio (forse Marcellini?) De sboutin ottiene il permesso di fare, con la raccomandazione di Emilio Burci, e per la durata di due giorni, «un ricordo dalla Flora di Tiziano» (ASGF, LXXX, II, *Permessi di copia*, ins. 63, nr. 165).

#### 1857

16 aprile, Raffaello Sernesì ottiene con la raccomandazione di Benedetto Servolini il permesso di eseguire, per venti giorni, alcuni studi in Galleria (ASGF, LXXXI, II, ins. 70, *Permessi di copia*, nr. 54).

12 luglio, Vincenzo Cabianca ottiene il permesso di copiare, nell'arco di due giorni (lui aveva fatto richiesta per un solo giorno) il ritratto di Ja-

copo Ligozzi (ASGF, LXXXI, II, ins. 70, *Permessi di copia*, nr. 127).

29 ottobre, Raffaello Sernesì ottiene, per venti giorni, con la raccomandazione di Antonio Puccinelli, il permesso di fare «degli studi dipinti nella Scuola Veneziana» (ASGF, LXXXI, II, ins. 70, *Permessi di copia*, nr. 217).

29 ottobre, Édouard Manet ottiene il permesso di fare, nell'arco di venti giorni, con la raccomandazione di Emanuele Fenzi, «qualche copia di quadri» in Galleria (ASGF, LXXXI, II, ins. 70, *Permessi di copia*, nr. 218).

13 novembre, Stanislao Pointeau ottiene il permesso di copiare, per quindici giorni, il ritratto di Rubens (ASGF, LXXXI, II, ins. 70, *Permessi di copia*, nr. 243).

#### 1858

11 agosto, Edgar Degas ottiene nell'arco di venti giorni il permesso di «faire des croquis» in Galleria (ASGF, LXXXII, II, ins. 63, *Permessi di copia*, nr. 130).

25 settembre, Odoardo Borrani chiede di fare alcuni «ricordi dipinti e disegnati» in Galleria (ASGF, LXXXII, II, ins. 63, *Permessi di copia*, nr. 170).

19 ottobre, Raffaello Sernesì ottiene per venti giorni il permesso di fare alcuni studi in Galleria (ASGF, LXXXII, II, ins. 63, *Permessi di copia*, nr. 183).

#### 1859

4 gennaio, Stanislao Pointeau ottiene il permesso di copiare, per quindici giorni, il ritratto di Rembrandt (ASGF, LXXXIII, II, *Permessi di copia*, nr. 2).

#### NOTE

1. Abbreviazioni: ASGF = Archivio Storico Gallerie Fiorentine.

---

#### *On the activity of Vincenzo Cabianca and other Macchiaioli as copyists at the Uffizi in the 1850s*

by Michele Amedei

The article sheds light on the unknown presence of artists such as Vincenzo Cabianca, Giovanni Fattori, Telemaco Signorini, Odoardo Borrani and Stanislao Pointeau as copyists in the Reale Galleria degli Uffizi during the 1850s, i.e. in the same years as those painters founded the Macchiaioli group at the Caffè Michelangiolo in Florence. The article is the result of investigations carried out in the Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (Gallerie degli Uffizi) which holds, among others, the permits to copy the works in the Galleria by artists of different origins and culture. The copy permits signed by the founding artists of the Macchiaioli group are transcribed as appendix at the end of the article.