

Amedeo De Vincentiis  
***Storia e stile, 1343/1861. L'immagine del tiranno di Firenze***

[A stampa in *Condannare all'oblio. Pratiche della damnatio memoriae nel medioevo*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2010, pp. 159-177 © dell'autore - Distribuito in formato digitale da "Reti Medievali", [www.retimedievali.it](http://www.retimedievali.it)].

ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MEDIEVALI  
"CECCO D'ASCOLI"

**CONDANNARE ALL'OBLIO.  
PRATICHE DELLA *DAMNATIO MEMORIAE*  
NEL MEDIOEVO.**

**Atti del convegno di studio  
svoltosi in occasione della XX edizione del  
Premio internazionale Ascoli Piceno**

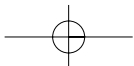
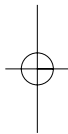
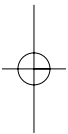
**(Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 27 – 29 novembre 2008)**

ISITUTO STORICO ITALIANO PER IL MEDIO EVO

*In preparazione*

AMEDEO DE VINCENTIIS

Storia e stile, 1343/1861.  
L'immagine del tiranno di Firenze



Nel settembre del 1342 i fiorentini concessero la signoria della città a Gualtieri di Brienne, conte di Lecce e duca d'Atene oltreché signore di un'altra decina località sparse tra la sua Francia d'origine e il Mezzogiorno d'Italia, nelle terre di Puglia in particolare. Grande del regno, rinomato uomo d'arme e parente acquisito per matrimonio del re Roberto d'Angiò, il duca d'Atene sul momento incarnava al meglio il profilo di principe angioino a cui i fiorentini, sporadicamente ma da quasi mezzo secolo, avevano affidato la signoria della città, inserendola così più strettamente nel coordinamento guelfo angioino dell'Italia di primo Trecento. Dopo undici mesi di regime, almeno tre congiure animate da tre diverse fazioni cittadine forzarono con le armi il francese a rinunciare alla signoria e lo cacciarono dalla città, per sempre<sup>1</sup>.

A partire dalla cacciata del duca e il ristabilimento di un regime comunale, le autorità di Firenze promossero un vasto dispositivo di costruzione di una memoria di tutta la vicenda smaccatamente di parte, che ebbe esiti testuali, rituali e figurativi. Più che di una *damnatio memoriae* in senso

<sup>1</sup> Per la signoria fiorentina di Gualtieri di Brienne v. lo studio di C. Paoli, *Della signoria di Gualtieri duca d'Atene in Firenze. Memoria compilata sui documenti*, Firenze 1862 (estratto dal «Giornale storico degli Archivi Toscani», 6), utile soprattutto per la documentazione rege-stata; l'episodio è stato trattato da tutte le principali storie di Firenze, la sintesi più aggiornata in J. M. Najemy, *A History of Florence, 1200-1575*, Malden MA-Oxford-Victoria 2006, pp. 124 ss.; per la biografia del signore, molto accurata la voce di E. Sestan, *Brienne, Gualtieri*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma 1972, pp. 237 ss. Sulla tradizione politica angioi-na a Firenze, cfr. A. De Vincentiis, *Firenze e i signori. Sperimentazioni istituzionali e modelli di regime nelle signorie fiorentine degli angioini (fine XIII-metà XIV secolo)*, tesi di dottorato di ricerca in storia medievale (XI ciclo, Università degli studi di Milano, discussa a.a. 1999-2000) e De Vincentiis, *Le signorie angioine a Firenze. Storiografia e prospettive*, «Reti Medievali. Rivista», 2 (2001), <http://fermi.univr.it/rm/rivista/mater/DeVincentiis.htm>. Sul coordinamento guelfo angioino nell'Italia di primo Trecento, classico G. Tabacco, *Egemonie sociali e strutture del potere nel medioevo italiano* (1974), Torino 1979, pp. 316-330.

stretto si trattò di un processo differenziato, dai vari attori, prolungato nel tempo, e in tutto ciò simile al percorso memoriale del duecentesco tiranno della Marca Trevigiana, Ezzelino da Romano<sup>2</sup>.

A differenza del caso di Ezzelino, la memoria del duca d'Atene tuttavia non conobbe battaglie, non vide memorie alternative scontrarsi tra loro: fin dai primi anni, fu solo la memoria dei suoi nemici. Anche per questo, aldilà dei racconti degli storici, della signoria fiorentina si finì col ricordare quasi sempre e solo la cacciata del 26 luglio 1343, il momento eroico in cui i cittadini nuovamente uniti si liberarono del dominatore straniero. Furono semmai i diversi contesti storici in cui si manifestò tale immagine memoriale a variarne le inflessioni, i significati, le funzioni. E le variazioni furono molte giacché, forse ancor più del caso di Ezzelino, la memoria del duca d'Atene selezionata, deformata e reinterpretata, ebbe una vita lunghissima in Italia: giunse vivace per lo meno all'unità nazionale, agli anni '70 dell'Ottocento. Del momento finale di questa vicenda è possibile identificare un documento particolarmente significativo perché incrocio di tensioni politiche, interpretazioni colte e ricezione popolare. Inoltre, la natura stessa della testimonianza finisce con il rivelare un aspetto molto spesso sfuggente e ambiguo dei processi di memoria e delle loro tradizioni, il ruolo dello stile.

1. «Noi partimmo divisi in due colonne, una da Pisa e l'altra da Firenze alla volta di Modena [...] Ed oh meravigliose a vedere quelle legioni improvvisate, nelle quali il medico, l'avvocato, l'artigiano, il prete, il padrone e il servo marciavano mescolati in culto d'Italia. Oh letizia il sentirci finalmente guerrieri d'Italia! »<sup>3</sup>. Giuseppe Montanelli, docente di diritto a Pisa, membro del governo provvisorio che aveva retto lo Stato toscano nel 1849, durante gli anni del seguente esilio in Francia era fiero di ricordare in termini eroici il valore di quei volontari italiani; come lui, quei giovani combatterono il 29 maggio 1848 a Montanara e Curtatone nel mantovano

<sup>2</sup> Sul dispositivo di memoria messo in atto dai fiorentini fin dai mesi successivi alla cacciata del duca d'Atene, v. A. De Vincentiis, *Politica, memoria e oblio a Firenze nel XIV secolo. La tradizione documentaria della signoria del duca d'Atene*, «Archivio storico italiano», 161 (2003), pp. 209-248 (distribuito in formato digitale da *Reti Medievali*, <http://fermi.univr.it/RM/biblioteca/SCAFFALE/d.htm#Amedeo%20Devincentiis>). Per la tradizione figurativa, alcuni accenni in R. J. Crum - D. G. Wilkins, *In the Defense of Florentine Republicanism: Saint Anne and Florentine Art, 1343-1575*, in *Intepreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*, cur. K. Ashley - P. Sheingorn, Athens 1990, pp. 130-140.

<sup>3</sup> G. Montanelli, *Memorie sull'Italia e specialmente sulla Toscana dal 1814 al 1850*, II, Torino 1853, p. 279.

contro le ben più numerose truppe austriache comandate dal feldmaresciallo Radetzky<sup>4</sup>. Se dal punto di vista militare lo scontro non produsse granché nella guerra tra il Piemonte sabauda e l'Austria asburgica, nella memoria mitologica in costruzione del Risorgimento invece aver partecipato a l'evento diventò presto un segno distintivo, una onorificenza implicita. Quelle truppe di cittadini nel fresco ricordo acquistavano tanto più merito quanto più rappresentavano il popolo italiano tutto nel suo anelito alla libertà: tra medici, avvocati, artigiani, preti, padroni e servi ricordati dal professore volontario, però, militavano anche vari artisti, alcuni pittori, avidi di sporcarsi le mani al di fuori dei loro *ateliers*. Tra costoro, colui che forse maggiormente beneficiò della partecipazione alla sfortunata impresa fu il fiorentino Stefano Ussi, fatto prigioniero sul campo e deportato per alcuni anni nel carcere austriaco di Theresienstadt<sup>5</sup>.

Liberato e rientrato in patria, il pittore venne premiato per la sua arte e per il suo impegno politico con un pensionato a Roma nel 1854. A quel tempo Ussi era già noto come pittore di storia patria, genere privilegiato per illustrare i fasti della civiltà italiana, attingendo soprattutto all'era che appariva come la più ricca di precedenti eroici e illustri del movimento di liberazione nazionale: il medioevo dei comuni, il secolo di Dante. Profilo politico e specializzazione figurativa furono sicuramente le ragioni per cui, durante il soggiorno romano, un gruppo di eminenti cittadini (e patrioti) fiorentini commissionò al pittore con una sottoscrizione la realizzazione di un grande dipinto, emblematico di ciò che stava accadendo, o che si auspicava accadesse di lì a poco. La scelta cadde sulla cacciata del duca d'Atene da Firenze.

Ussi, già allora tendente al perfezionismo formale, ragionò a lungo sulla struttura compositiva del dipinto, ne discusse con i suoi amici pittori, Domenico Morelli, Amos Cassioli e altri ancora nella Firenze del Caffè

<sup>4</sup> Montanelli sarebbe rientrato in Italia nel 1859, da parlamentare nazionale tuttavia si asterrà dal votare l'annessione della Toscana al regno sabauda, v. P. Bagnoli, *Democrazia e stato nel pensiero politico di Giuseppe Montanelli (1813-1862)*, Firenze 1989; *Giuseppe Montanelli. Unità e democrazia nel Risorgimento*. Atti del convegno, Firenze 1988, cur. P. Bagnoli, Firenze 1990.

<sup>5</sup> Nonostante la grande fama goduta in vita, il pittore Stefano Ussi non ha ancora goduto di studi specifici; indicazioni introduttive con riferimenti bibliografici si trovano soprattutto in cataloghi di mostre collettive, v. *Ottocento: romanticism and revolution in 19th-century Italian painting*, cur. R. J.M. Olson, Firenze 1992, pp. 281 ss.; *Uno sguardo ad Oriente: il mondo islamico nella grafica italiana dall'età neoclassica al primo Novecento*, cur. M.A. Fusco -M.A. Scarpati, Roma 1997, p. 140 e *passim*; v. anche la sintesi di S. Bietoletti - M. Dantini, *L'Ottocento italiano: la storia, gli artisti, le opere*, Firenze 2002, pp. 272-280 per la cacciata del duca d'Atene e *passim* sull'artista.

Michelangelo, dove si era trasferito; non sappiamo invece quanto si informasse presso cultori di storia patria e eruditi circa il suo soggetto. Il quadro rimase in lavorazione per anni, fino a quando un altro evento storico non ne rese più urgente, e pertinente, l'esposizione pubblica. Il 27 aprile del 1859 infatti l'ultimo granduca, Leopoldo II, partì definitivamente dalla sua capitale lasciando il posto al governo provvisorio della Toscana libera guidato da Bettino Ricasoli, con il compito di procedere formalmente all'annessione del ducato al regno di Sardegna. Più che di una cacciata, allora si trattò di una educata desistenza da parte del sovrano, isolato: sempre Montanelli ricordò come a Leopoldo non fu torto un capello, anzi venne accompagnato deferentemente alla sua carrozza, aiutato a salirvi e persino omaggiato di un eccellente sigaro toscano (al ch  l'Asburgo Lorena avrebbe replicato, con sorriso ironico, «io vado via, ma sigari cos  non ne fumerete pi »), mentre la folla gridava «arrivederla, sor granduca!»<sup>6</sup>.

Forse fu anche per compensare nell'immaginario la prosaicit  dei fatti di una liberazione da un tiranno cos  remissivo che Ussi venne spinto a ultimare e rendere finalmente visibile la sua cacciata del duca d'Atene, datata al 1860<sup>7</sup>. Esibita pubblicamente a Firenze alla prima esposizione nazionale nel 1861, la grande tela di quattro metri e mezzo per pi  di tre in effetti proponeva un precedente della liberazione in forme ben pi  eroiche e drammatiche di quanto non fosse avvenuto nel 1859.

Il dipinto mette in scena l'istante della domenica 3 luglio 1343 in cui il duca francese, asserragliato con i suoi in palazzo Vecchio, assediato dal popolo in rivolta, assalito dalle incertezze di un carattere irresoluto, dubita se ratificare o meno di suo pugno la rinuncia alla signoria. La scena   centrata sulla figura di Gualtieri, unico personaggio assiso e con lo sguardo rivolto agli spettatori; al suo fianco, si staglia torvo Cerrettieri Visdomini, crudele scherano del tiranno; pi  a sinistra campeggiano i capi delle tre congiure contro Brienne, tra cui spicca il vescovo di Firenze, Angelo Acciaiuoli: attorno una folla tumultuante di armati e cittadini fa da movimentato sfondo alla scena.

Ussi non aveva inclinazioni erudite, ma pot  facilmente documentarsi sulla signoria del duca d'Atene ricorrendo a quella che allora ne era il racconto pi  conosciuto, e in particolare a Firenze. Le narrazioni storiografiche pi  accreditate e note circa l'episodio erano il resoconto di un testimone oculare degli eventi, cio  i capitoli che vi aveva dedicato Giovanni

<sup>6</sup> Montanelli, *Memorie* cit.

<sup>7</sup> Stefano Ussi, *La cacciata del duca d'Atene* (olio su tela, cm. 320x452, Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti).



Villani nella sua cronaca scritti a caldo; quindi la ricostruzione offerta da Niccolò Machiavelli nelle sue *Istorie fiorentine*, di più di un secolo e mezzo successiva; e la più fantasiosa narrazione di Scipione Ammirato, ricca di dettagli e corroborata da ulteriori notizie nella seconda edizione, curata nel 1641 dall'erede delle sue carte Cristoforo Del Bianco<sup>8</sup>. Gran parte di quei testi, però, erano a disposizione nella appendice al libro che nei circoli intellettuali e letterati della Firenze risorgimentale era diffusamente associato alla tirannia trecentesca di Gualtieri di Brienne, *Il Duca d'Atene*, la bizzarra «pittura dialogata» di Niccolò Tommaseo<sup>9</sup>.

Nella seconda metà del giugno 1837, a «rue du Coq, près le Louvre» era stata pubblicata la prima edizione del racconto storico di cui il trentacinquenne Tommaseo, in esilio volontario a Parigi, aveva appena steso l'ultima versione, dopo un rapsodico lavoro preparatorio iniziato tre anni prima<sup>10</sup>. Edito in Francia per timore della censura, il racconto era destinato a una cerchia scelta di lettori italiani, per lo più fiorentini: uomini di cultura, di studi e soprattutto di lettere che l'autore aveva più volte sollecitato e incuriosito con una corrispondenza intessuta di dichiarazioni di poetica e richieste di consigli. Nonostante una blanda censura, *Il Duca d'Atene* era circolato in quegli ambienti, suscitando reazioni in cui l'entusiasmo ideologico per la rivisitazione di una storia di rivolta per la libertà e l'indipendenza della patria era temperata da perplessità sulla resa drammatica e lo stile dell'opera<sup>11</sup>. Sebbene con toni agrodolci, alla fine degli anni '30 di

<sup>8</sup> Giovanni Villani, *Nuova cronica*, ed. G. Porta, III, Parma 1991, l. XIII, cap. 17 (la cacciata del duca d'Atene); Niccolò Macchiavelli, *Istorie fiorentine*, ed. P. Carli, 1927, I, l. II, cap. 37; Scipione Ammirato, *Istorie Fiorentine di Scipione Ammirato, ridotte all'originale e annotate*, ed. L. Scarabelli, 7 voll., Torino 1853.

<sup>9</sup> «Scrissi, né so per isbaglio, un *Duca d'Atene*, non romanzo ma pittura dialogata, “visibile parlare/ novello a noi», scriveva Niccolò Tommaseo a Gino Capponi il 14 ottobre 1836: N. Tommaseo - G. Capponi, *Carteggio inedito (1833-1874)*, edd. I. Del Lungo - P. Prunas, Bologna 1911, p. 496.

<sup>10</sup> «Studio la storia del Duca d'Atene»: la prima notazione riguardo l'opera appare nei diari di Tommaseo in data 21-24 gennaio 1834, v. N. Tommaseo, *Diario intimo*, ed. R. Ciampini, Torino 1946, p. 169. Sulla vicenda compositiva e testuale, v. i documentati apparati dell'edizione Tommaseo, *Il Duca d'Atene*, ed. F. Michieli, Roma-Padova 2003, pp. XXI-XCII.

<sup>11</sup> Le critiche all'opera di Tommaseo, sempre espresse accanto all'adesione per il tema trattato dall'autore, si appuntavano su due aspetti ben riassunti in una lettera di Giovita Scalvini del 19 settembre 1837: per il contenuto, «mi pare che sarebbe stato bene mettere in maggior rilievo le crudeltà del Duca che cagionarono la ribellione, affinché fosse onestata questa, e giustificate in qualche modo le crudeltà de' Fiorentini, o almeno paressero meno orribili. Invero da tutto il romanzo, qual è, il lettore che non sia Italiano vorrà piuttosto parteggiare pe' Francesi che pe' Fiorentini»; per la forma, «Vorrei anche che i personaggi avessero più vita e indole propria; il che avreste ottenuto, solo che aveste voluto esse-

quel libro comunque si era parlato parecchio a Firenze, e poi anche altrove; così Tommaseo continuò a rimetterci mano anche dopo la prima edizione. Nel 1847 il racconto venne pubblicato in traduzione tedesca, ma solo in tarda età, quasi cieco, l'autore si decise a proporre una nuova versione: e questa volta in patria, a Milano nel 1858<sup>12</sup>.

Negli anni in cui Stefano Ussi era intento a ragionare sulla composizione della sua cacciata del duca d'Atene, dunque, il libro di Tommaseo rientrava in circolazione, in una nuova versione e corredato da una inedita nota circa gli *Intendimenti dell'autore*. In quelle pagine, Tommaseo si soffermava in particolare su ciò che di quella cacciata il testo avrebbe voluto rendere agli occhi del pubblico: lo smarrimento del protagonista quale segno visibile dell'imprevedibilità delle vicende umane. Una imprevedibilità che coinvolge gli attori stessi degli eventi, i rivoltosi come la colpevole vittima, in un movimento cosmico tanto più potente quanto risultante imprevedibile di singoli movimenti parziali: «queste cose succedono acciocché né l'uomo singolo per autorevole che paia, né i popoli per quanto si tengano grandi arrogano a sé il vanto della rovesciata ingiustizia e delle franchigie istaurate. E acciocché meglio si umilino, segue che le trame loro stesse in uno o più punti si vengano l'una con l'altra intralciando, e che da quello che umanamente è nodo, si svolga inopinato il divino scioglimento. Coteste trame, intrecciate tra loro, invece di farsi rete ai deboli serrano tutt'intorno il potente violento, e lo fanno rimanere immoto come in un lago di ghiaccio. Egli sente mutato ogni cosa intorno a sé, e non sa che cosa, appunto perché il mutamento è nel tutto; come il nostro e gli altri globi movendosi intorno al sole e a sé stessi, veggono sopraggiungere inevitabile il verno e la notte. Se non che al violento la mutazione sopravviene insolita, inesplicabile; e non gli par vero che uomini, dianzi prostrati e mutoli, abbiano virtù di levare la voce e la fronte»<sup>13</sup>.

Come suggerito in quelle pagine, Stefano Ussi infine costruì l'immagine della cacciata sovrapponendo la fila dei protagonisti principali a uno

re un po' men breve. La soverchia brevità dà a sì fatte composizioni non so che di nudo e di scarno [...] Siete sempre affrettato; e l'aver troppa fretta credo che nuoce allo scrittore di romanzi; ad ogni pittore del mondo esterno», cit. in F. Michieli, *Nota al testo*, in Tommaseo, *Il Duca* cit., p. XXXV.

<sup>12</sup> N. Tommaseo, *Der Herzog von Athens: Erzählung*, Stuttgart 1847; Tommaseo, *Il Duca D'Atene*, Milano («presso Francesco Sanvito») 1858. Le variazioni tra la prima e la seconda versione tendono a smussare le scene di violenza del popolo in rivolta, ma v. Michieli, *In margine alla lingua e allo stile: analisi delle varianti*, in Tommaseo, *Il Duca* cit., pp. LV-LXXVIII.

<sup>13</sup> Tommaseo, *Il Duca* cit., p. 199.

sfondo di personaggi in agitazione, per ottenere un'impressione avvolgente di movimento tendenzialmente circolare, da destra a sinistra, come l'orbita incompiuta di un sistema planetario in fibrillazione. Al suo centro, il «potente violento» intrappolato in una «rete» avviluppante: il duca è colto «immoto», gelato dall'indecisione mentre «ogni cosa intorno a sé» muta, sopraffatto dalla storia «inesplicabile» che gli si svolge attorno. Per rendere più intensamente il contrasto tra dinamica del contesto e immobilità del protagonista, tuttavia, il pittore non seguì alla lettera le sue fonti. In nessuno dei 61 capitoli del racconto di Tommaseo vengono rappresentate contemporaneamente le azioni raffigurate dall'artista. L'episodio della consegna alla folla inferocita del figlio dell'odiato ministro ducale, all'estrema sinistra nel quadro, e quello della ratifica della rinuncia alla signoria si trovano ben distinti nella narrazione; così come la rinuncia stessa consiste in un assenso orale alla lettura del documento e non in una indecisa firma autografa. In ciò, il letterato seguiva la dinamica riportata dalle sue fonti, Villani, Machiavelli, Ammirato, che invece il pittore condensò in un'unica rappresentazione<sup>14</sup>.

2. *I poeti italiani alla corte di Federigo II e San Benedetto che invia san Placido in Sicilia a fondarvi l'ordine dei Benedettini* (di Alfio Rapisardi), *Il riconoscimento del cadavere di re Manfredi e L'ingresso di Carlo VIII in Firenze* (di Giuseppe Pezzuoli), *Fra Girolamo Savonarola che si presenta a Carlo VIII come ambasciatore della repubblica fiorentina* (di Vincenzo Lami), *La congiura dei Pazzi* (di Cesare Mussini), *La morte di Alessandro de' Medici* (di Natale Pollastrini): i visitatori della prima Esposizione

<sup>14</sup> La scena della rinuncia vera e propria è ivi pp. 178-179: «Queste condizioni scritte e riscritte in pergamena, e sigillate col suggello ducale, furono dal vescovo di Lecce rilette ad alta voce e sonora (per abito di cancelliere, non per oltraggio), fremente il duca. Al quale il vescovo dettò il giuramento: – Giuro al nome di Dio, giusto e vendicatore, e a tutte le potenze celesti che invisibili ed infallibili veggono l'animo mio, d'attenersi le qui scritte promesse, a ogni costo [...] Gualtieri ripeteva con gli occhi fitti alla terra, no altro movendo del corpo sui che le labbra, e con sì leggier moto che le parole appena s'intendevano [...] Fatto il sacramento, in segno del deposto dominio, e' depose il bastone ch'aveva in mando». Giovanni Villani e Niccolò Machiavelli, che Ussi poteva comodamente leggere riportati in appendice al racconto di Tommaseo (sia nella prima che nella seconda edizione), sono parchi di dettagli: «Il duca rinunziò con sacramento ogni signoria e ogni giurisdizione e ragione ch'avesse acquistata sopra la città e contado e distretto di Firenze, dimettendo e perdonando ogni ingiuria, e a cautela promettendo di ratificare ciò, quando fosse fuori del contado e distretto di Firenze», Villani, *Nuova cronica* cit., p. 231; «Sfogata la moltitudine sopra il sangue di costoro, si concluso lo accordo, che il duca se ne andasse coi suoi e sue cose salvo; e a tutte le ragioni aveva sopra Firenze, rinunziasse, ancora che mal volentieri, ratificò», Machiavelli, *Istorie fiorentine* cit., p. 243.

Nazionale Italiana inaugurata a Firenze nel 1861 scoprirono la tela di Stefano Ussi esposta nella sezione dedicata alla pittura e circondata da altre rievocazioni storiche, vecchie e nuove<sup>15</sup>. La pittura di storia rappresentava un punto di forza dell'iniziativa che, nell'ottica degli organizzatori, avrebbe dovuto essere una sorta di secondo plebiscito per la nascente nazione, un sogno premonitore di quella che sarebbe stata la nuova Italia: «Non vi par di sognare pensando che questa Italia, derisa da secoli ed appena orsono tre anni gemente sotto il ferro di stranieri signori, siasi oggi raccolta in Firenze per mezzo dei suoi più forti e più nobili rappresentanti, le Arti, l'Industria, il Commercio?», notavano gli osservatori sulla stampa<sup>16</sup>. E a quel sogno i pittori di storia, più degli altri, sembravano tenuti ad obbedire, rispettando i canoni di un'arte impegnata civilmente e politicamente; contro gli ideali dell'arte per l'arte, che allora erano sempre più in voga, la storia patria infatti era un giacimento pressoché inesauribile di soggetti moralizzanti e educativi.

Visitando quelle sale, il drammaturgo Napoleone Giotti (alias Carlo Jouhaud), autore per suo conto di drammi come *Aroldo il Sassone*, *Giano della Bella* e della fortunata trilogia *La lega lombarda*, pubblicata proprio nel 1848, ravvisava in molte di quelle tele la realizzazione, più o meno compiuta a seconda dei diversi talenti, dei doveri civili della pittura storica: «pitturare fatti nazionali la cui memoria sia profondamente e religiosamente radicata dentro all'anima di un popolo, e con l'esempio reso più efficace dall'opera estetica deve sapere accendere l'entusiasmo e l'amore alla patria, il nobile sentimento della propria indipendenza e alla sacra volontà di emancipazione»<sup>17</sup>. Scrutinando i dipinti di storia esposti nel 1861 con la lente del più acceso patriottismo risorgimentale, Giotti come molti altri assegnò senza esitazioni la palma alla tela di Ussi, espressione perfetta della

<sup>15</sup> Sull'esposizione del 1861: B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una esposizione*, «Ricerche di Storia dell'arte», 18 (1983), pp. 21 ss.; in particolare, sulle sezioni dedicate alla pittura, C. Del Bravo, *Milleottocentosessanta*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 2 (1975), pp. 779 ss. e C. Sini, *1861-1899: gli anni delle Esposizioni. Gli esperimenti del vero " ... la cosa sta così nell'arte perché così stava la verità"*, [http://www.artelabonline.com/article\\_files/file\\_1203615215\\_131.pdf](http://www.artelabonline.com/article_files/file_1203615215_131.pdf).

<sup>16</sup> La citazione della *Gazzetta del Popolo* di Torino è in E. Colle, *Monumenti domestici all'Esposizione fiorentina del 1861*, «Artista. Critica dell'Arte in Toscana», (1990), p. 114.

<sup>17</sup> N. Giotti, *L'Esposizione Nazionale Italiana. Cicalata a proposito della pittura storica*, «Rivista contemporanea», 28 (1862), p. 194. Sulla attività drammaturgica di Giotti, in particolare sulla sua *Lega lombarda*, cfr. C. Trevisan, *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana*, Firenze 1867, pp. 37 ss. («Il Giotti, investendo nel più alto concetto, come doveva il poeta filosofo, quel fatto glorioso alla patria, ci presentò quale fu Barbarossa, l'incarnazione cioè della forza contro il diritto», p. 38).

«intenzione dell'arte e specialmente della storica pittura»<sup>18</sup>. *La cacciata* rievocava un episodio antico, dell'eroico Trecento comunale e fiorentino, ma le cui tracce ancora vivevano nella memoria storica locale; esaltava la lotta popolare per la libertà e l'indipendenza dallo straniero: e lo faceva tanto più efficacemente quanto più l'artista si era impegnato nel rispetto dei canoni estetici e compositivi che dovevano regolare quel genere di pitture. «Il duca titubante ancora, e il cui animo tergiversa fra la truce ambizione del potere che vorrebbe contrastare ancora la preda, e la vile paura della pena» segnava il centro di una composizione grandiosa, in cui non vi era «nulla di triviale» e accademico<sup>19</sup>. Ussi aveva schivato i principali rischi della pittura evocativa di storia, cioè lo scivolamento nell'artificioso, nell'ideale a discapito del «vero», le trappole del manierismo accademico e degli «anacronismi»<sup>20</sup>. I «costumi, gli accessori, i tipi delle diverse figure hanno l'impronta del tempo»: la scena riproponeva efficacemente «quella che oggi i critici chiamano *tinta locale*»<sup>21</sup>.

Per quanto molto attento ai fatti artistici, Giotto non era un pittore e neppure un critico militante; da intellettuale impegnato nella causa nazionale, del quadro di Ussi gli interessava il contenuto specifico per la carica evocativa dell'evento di rivolta, ma anche la resa retorica, ovvero l'effetto di persuasione indotto sullo spettatore. Da entrambi questi punti di vista, *La cacciata del duca d'Atene* aveva colpito nel segno e il quadro venne propagandato come simbolo politico soprattutto sul fronte interno, nella nuova Italia e per i nuovi italiani. Ma, a questo scopo, la memoria puramente visiva non bastava: come per le pitture politiche del medioevo, il significato andava esplicitato tramite la parola. Così, attorno al dipinto fiorì tutta una serie di scritture interpretative, o meglio didattiche, di ampia diffusione, per orientare letture e ricezioni di quella classe mediana di cittadini colti che avrebbe dovuto costituire il bacino della classe dirigente del nuovo regno. Senza attuare un progetto propagandistico coordinato, una serie di intellettuali di medio calibro, per lo più pubblicisti, si avviò su una strada interpretativa decisamente extrapittorica: l'immagine era evocata in termini generici quanto a rappresentazione visiva, mentre invece si insisteva sul suo significato ideale. Per far questo si attinse alla storia.

In modo più o meno diretto, tutti quegli intellettuali mirarono al fine didattico enunciato con limpida chiarezza nei programmi di periodici e

<sup>18</sup> Giotto, *L'Esposizione* cit., p. 200.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 200.

<sup>20</sup> Ivi, p. 192.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 200, 192.

riviste di consumo, come le fiorentine *Lettere di famiglia. Raccolta di scritti originali di educazione, istruzione e ricreazione intellettuale per qualunque età e classe di persone*. Nell'editoriale dell'anno 1861 si dichiaravano gli scopi generali: «ai fanciulli insegneremo i doveri per via di esempi e di racconti semplici: ai giovinetti apriremo il libro così ampio della storia, sia nostrale come d'altri popoli, educandone la mente e il cuore»<sup>22</sup>. In quel «libro casalingo del nostro popolo», al dipinto di Ussi venne consacrata una nota siglata assai eloquente sul significato politico del quadro appena esposto: «la pittura si avvicina alla bellezza dei grandi esemplari del decimoquinto e decimosesto secolo, e specialmente il gran quadro della cacciata del duca d'Atene dell'Ussi che la critica non ha saputo dove appuntarlo e l'universale consenso ha dichiarato il più bello fra quanti si vedono all'Esposizione Italiana.

Se tanto ha potuto fare l'Italia il giorno dopo che si è riunita in un sol Regno, quando ancora le freme intorno la procella della reazione, quando ancora è priva della sua capitale [...] che non farà quando, quietate le politiche vicende, ella potrà invitare i suoi figli a concorrere in Roma, nella città dei Cesari e dei Pontefici»<sup>23</sup>. Attraverso la cacciata del duca d'Atene si profilavano le luminose sorti della futura Italia unita e, per di più, si alludeva prima del 1870 alla necessaria cacciata di un principe assai più prestigioso e ingombrante: quella del sovrano pontefice dalla naturale capitale della nazione.

Più indiretta, mediata dalla storia, fu la presentazione proposta qualche anno dopo sulle pagine de *L'Emporio pittoresco*. La rivista si avvale della collaborazione di Augusto Montanari, noto per i suoi studi di economia politica, ma anche per la sua cultura storica (fu autore, tra l'altro, di una breve monografia su Niccolò Copernico ed il suo *De monetæ cudendæ ratione*, in cui dava mostra di una certa conoscenza delle fonti trecentesche, i fratelli Villani e altri)<sup>24</sup>. Montanari presentava il suo intervento come uno «scritto storico [...] ad illustrazione del quadro dell'Ussi»<sup>25</sup>. Dopo il racconto della biografia di Gualtieri di Brienne, tutta centrata sulla sua signoria fiorentina, la seconda metà dell'articolo invece era dedicata alla minuta e pittoresca rievocazione della cacciata del signore da Firenze.

<sup>22</sup> «Letture di famiglia. Raccolta di scritti originali di educazione, istruzione e ricreazione intellettuale», 3/1 (1861), pp. 4-5.

<sup>23</sup> *L'esposizione italiana*, ivi, p. 282 (l'articolo è siglato AGC).

<sup>24</sup> Cfr. A. Montanari, *Niccolò Copernico ed il suo libro De Monetæ Cudendæ ratione: studio*, Padova 1873.

<sup>25</sup> A. Montanari, *La cacciata del duca d'Atene: quadro storico di Stefano Ussi*, «L'Emporio pittoresco. Giornale illustrato», 7 (1867), pp. 362 ss.

Il tono e lo stile di Montanari invogliavano un'adesione mimetica, condita di nozioni storiche, all'atmosfera emotiva ricercata dal pittore: «le sono pagine di storia tristi e imponenti queste ch'io m'accingo a scrivere... Superbie e rancori di nobili, viltà grandi e generosi propositi di plebe, valore ed inscienza di capitani, tirannie e ribellioni, vittorie italiane, lutto d'Italia e vergogna, guerre fratricide, inique...», esordiva il pubblicista<sup>26</sup>. Lo scritto venne rafforzato dall'immagine, il lettore infatti avrebbe potuto visualizzare lo sfondo storico evocato nella riproduzione di un particolare del dipinto di Ussi, che nel chiaroscuro del disegno in bianco e nero saturava con ancor maggiore espressività volti e gesti dei personaggi<sup>27</sup>.

Anche grazie a questi interventi, la rievocazione della cacciata del duca d'Atene dipinta da Ussi entrò rapidamente a far parte del repertorio consacrato di immagini di memoria storica più emblematiche del Risorgimento. Lo attesta, già nel 1865, una sintesi di successo come quella del critico Emilio Poggi, dedicata alla pittura e scultura italiana degli ultimi cento anni. In questo compendio dell'arte moderna italiana prendeva forma la connotazione sintetica e stereotipata dell'immagine, e per questo forse più duratura e memorabile: «*La cacciata del Duca di Atene* levò meritatamente in Italia il nome dell'Ussi, né faccia meraviglia se noi fiorentini nutriamo una profonda venerazione per questo meraviglioso dipinto, il quale con tutte le sembianze del vero, unito alla intelligenza e alle risorse dell'arte, ci pone avanti uno dei più grandi avvenimenti della patria storia, e ci fa vedere la tirannia agonizzante e il movimento di un popolo che a libertà risorge»<sup>28</sup>.

Amor di patria nazionale, orgoglio per le proprie radici locali (fiorentine), resurrezione di un popolo liberato dalla tirannide straniera: Poggi consegnava tutti gli ingredienti dell'interpretazione vulgata della memoria storica trasmessa dall'immagine di Ussi ad un più vasto pubblico e in una visione complessiva dello sviluppo artistico dell'Italia moderna. L'opera veniva così canonizzata nel suo significato ideologico e politico. Un destino coerente per un testo figurativo che fin dalla sua committenza era nato come memoria politica, quanto mai legata al puntuale contesto nazionale e internazionale di quegli anni. Il successo fu tale che in poco tempo il dipinto venne spogliato del suo carattere evocativo locale, fiorentino e toscano, per diventare metafora del popolo italiano in cammino verso una nazione

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> La stampa si trova in "L'Emporio pittoresco. Giornale illustrato", 7 (1867), p. 361

<sup>28</sup> E. Poggi, *Della scultura e della pittura in Italia dall'epoca di Canova ai nostri tempi*, Firenze 1865, p. 56.

unita e libera dagli stranieri. Fu in questa più ampia prospettiva che la tela di Ussi fu presentata sette anni dopo alla Esposizione universale di Parigi del 1867, e per quella sua nuova valenza nazionale la giuria (composta in maggioranza da francesi) attribuì al quadro la medaglia d'oro: più che un apprezzamento estetico, il riconoscimento venne inteso come un augurio politico per il neonato regno d'Italia.

I primi interpreti del dipinto si sforzarono dunque di proporre una lettura contenutistica e evocativa del significato dell'immagine, ricorrendo abbondantemente alla rievocazione storica, per quanto molto orientata. Tuttavia, il discorso politico consensuale sulla memoria raffigurata in quella composizione si intrecciò molto presto con quello estetico, sullo stile con cui venne resa. Nel 1866, in occasione della grande mostra di Brera, l'architetto e critico d'arte militante Camillo Boito, voce autorevole del *Politecnico* di Milano (e fratello maggiore del poeta Arrigo), si diffondeva un una lode che sembrava alludere a una difesa da accuse non direttamente evocate: «Tutto è pensato, opportuno, misurato, almeno nell'intenzione; e le norme, lasciateci in preziosa eredità dai gloriosi artisti del passato, non sono messe nel dimenticatoio» rivendicava Boito; «Egli [Ussi]» proseguiva «non si è mai abbandonato alla corrente pittorica de' nostri dì; ha sempre resistito a quello che si potrebbe chiamare il *manierismo della verità*. Che il buon senso giovi anche all'arte, lo ha mostrato la vastissima tela, che rappresenta la *Cacciata del duca d'Atene*, ed è il più importante quadro fra quanti sono stati eseguiti da molti anni in Italia»<sup>29</sup>.

La difesa stilistica di Boito non era solo una generica presa di posizione per l'arte tradizionale rispetto alle avanguardie. Era anche una risposta alle prime voci che in quell'immagine vedevano tutt'altro, un residuo del passato, una vana retorica stilistica applicata alla memoria, addirittura perniciosa per la sua inattualità. E fu proprio attraverso la breccia critica dello stile che la carica memoriale del dipinto iniziò ad essere smitizzata.

3. Giovedì 4 maggio 1867 una scelta ma nutrita banda di 120 artisti toscani e fiorentini organizzò un pranzo solenne nel teatro Fiesolano. La messa in scena conviviale officiava, ancora una volta, il trionfo che il confratello Stefano Ussi aveva mietuto all'esposizione parigina dell'anno precedente. Chiassosa e festaiola, fu comunque una cerimonia, con tanto di orazioni e addirittura un sonetto in lode dell'opera, il tutto tra abbondanti libagioni. Il quadro celebrativo di Ussi era diventato a sua volta una cele-

<sup>29</sup> C. Boito, *La mostra a Brera*, «Il Politecnico. Repertorio di studi letterari, scientifici e tecnici», ser. IV,2 (Milano 1866), p. 622.



brazione, una icona che coagulava la solidarietà di corpo di artisti più o meno provinciali.

L'unanimità consensuale dei festeggiamenti di calendimaggio tuttavia era solo apparente. Fin dalla esposizione del 1861 infatti le scelte compositive di Stefano Ussi avevano suscitato perplessità negli osservatori più sensibili alle questioni di stile, in un clima artistico dominato dalla discussione sulla nuova maniera toscana e poi italiana, la *macchia*. A quella data il movimento, ispirato direttamente dai modelli francesi, era ancora in una fase di definizione teorica e l'unica nozione stilistica caratterizzante su cui concordavano fautori e critici, sostenitori e avversari della moda transalpina, era quella di *effetto*<sup>30</sup>. Molti colleghi di Ussi, come Vincenzo Cabianca e Cristiano Banti, ritenevano che l'effetto espressivo della nuova maniera poteva trovare compimento anche in scene tratte dalla tradizione letteraria o storica, contrariamente ai francesi coevi che avevano eletto il paesaggio quale tema privilegiato per rendere al meglio il loro approccio rivoluzionario. Per i primi macchiaioli italiani la ricerca di nuovi effetti non era necessariamente connessa a una particolare categoria di soggetti dipinti, quanto piuttosto alla sapiente e ricercata esasperazione di una tecnica di per sé tradizionale, il chiaroscuro. Conferire vigore e armonia alla rappresentazione attraverso l'enfaticizzazione dei contrasti di luce e ombra sembrava allora la via più diretta a un realismo che non cadesse nel puro descrittivismo: «la macchia fu inizialmente una accentuazione del chiaroscuro pittorico: un modo per emanciparsi dal difetto capitale della vecchia scuola, la quale a una eccessiva trasparenza dei corpi sacrificava la solidità e il rilievo dei suoi dipinti»<sup>31</sup>, rilevava già nel 1862 Telemaco Signorini, alfiere del nuovo movimento. Ma era proprio la ricerca dell'effetto attraverso l'accentuazione del chiaroscuro ad essere considerata la minaccia più pericolosa al primato della forma, del disegno, della chiarezza compositiva, che invece secondo i tradizionalisti costituiva il nerbo della vera e migliore tradizione pittorica nazionale<sup>32</sup>.

Attento alle novità, circondato da sodali entusiasti delle suggestioni provenienti d'oltralpe, Ussi sfruttò vistosamente le risorse espressive del

<sup>30</sup> Sulla questione, N.F. Broude, *The Macchiaioli: Effect and Expression in Nineteenth-Century Florentine Painting*, «The Art Bulletin», 52 (1970), pp. 11 ss. Cfr. anche Broude, *The Macchiaioli. Italian Painters of the Nineteenth Century*, New York-London 1987.

<sup>31</sup> X [Telemaco Signorini], *Polemica artistica*, «La Nuova Europa», 2/188 (1862), riedito in M. Borgiotti - E. Cecchi, *Macchiaioli Toscani d'Europa*, Firenze 1963, p. 26.

<sup>32</sup> Tra gli altri, si v. le critiche di P. Selvatico, *La pittura storica e sacra d'Italia all'Esposizione Nazionale di Firenze nel 1861*, in Selvatico, *Arte e artisti. Studi e racconti*, Padova 1863, pp. 51 ss.

chiaroscuro nella grande tela destinata all'esposizione nazionale, ma prudentemente si mantenne entro i confini di una revisione in chiave realistica delle opzioni stilistiche adottate dai pittori di storia della tradizione consolidata, sulla scia dei capolavori del genere eseguiti in Italia nei trent'anni precedenti<sup>33</sup>. Così nel 1861, critici e pubblico ammirarono *La cacciata del duca d'Atene* accanto a una sfilata di dipinti storici dei gloriosi pittori della «vecchia scuola» (come la definiva Signorini), riesumati in occasione dell'esposizione; ma poterono anche fare un confronto diretto con alcune opere dello stesso genere che guardavano all'avanguardia del tempo, come il discusso *I novellieri fiorentini del XIV secolo* del ben più audace Vincenzo Cabianca<sup>34</sup>.

Avvicinate l'una all'altra in un medesimo spazio espositivo, le pitture di storia italiane di metà Ottocento rivelavano una certa solidarietà di intenti evocativi e celebrativi dell'identità nazionale; ma occhi attenti vi scorgevano pure ricercate differenze stilistiche che finivano con l'attribuire ai soggetti rappresentati, se non significati contrapposti, sicuramente una visione diversa della memoria storica. Il quadro di Cabianca «potrebbe essere un bel quadro, se l'autore si fosse dato la pena di finirlo»<sup>35</sup>, commentava una guida critica all'esposizione del 1861: nonostante il predominio del chiaroscuro accomunasse la tela di Ussi a quelle dei suoi colleghi più innovatori, le storie rievocate da Cabianca e compagni ad uno sguardo ravvicinato finivano con lo scomporsi in una fitta galassia di macchie di colore, offrendo una rappresentazione più mobile, sfuggente e inquietante delle compatte pennellate a cui era ricorso il loro celebrato confratello.

*La cacciata del duca d'Atene* di Stefano Ussi si impose fin dalla sua prima esposizione come l'immagine del tiranno di Firenze più incisiva e popolare per la scelta di uno stile di compromesso, un rinnovamento della tradizione che volutamente non osava varcare i confini rassicuranti di una estetica consolidata, imbrigliata in un formalismo di maniera. La scelta fu senz'altro oculata sul momento, garantì al quadro il massimo successo sia tra coloro che erano più interessati agli echi ideologici del soggetto, sia tra il vasto pubblico che acclamò il capolavoro formalmente riassuntivo e politicamente aggiornato di un glorioso genere figurativo. Caratterizza da una

<sup>33</sup> Ussi stesso dichiarò la sua opzione stilistica, v. Sini, *1861-1899* cit., testo tra note 13 e 14.

<sup>34</sup> Vincenzo Cabianca, *I novellieri fiorentini del XIV sec.* (olio su tela, cm. 78x99, Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti).

<sup>35</sup> Yorick [P. C. Ferrigni], *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861*, Firenze 1861, p. 129.

opzione di stile conservatrice, tuttavia, l'immagine subì presto revisioni critiche suggerite proprio dalla rapida evoluzione dei paradigmi stilistici.

Alle soglie della definitiva unità d'Italia, la carica evocativa del quadro di Ussi iniziava a sbiadirsi. Non era più sufficiente aver rappresentato la cacciata del duca d'Atene, l'espulsione del tiranno da parte del popolo in nome della libertà, per essere acriticamente apprezzato in quanto artista. Un'altra Italia, precocemente lucida, poteva guardare con diversi occhi quel dipinto e, in nome di una carica rivoluzionaria ancora maggiore di quella che ne aveva fatto la fortuna, esprimere critiche radicali per lo meno in una prospettiva estetica, per quanto fortemente ideologizzata. L'avanguardia insomma riportava la pittura alla pittura e a darle voce, pochi giorni dopo i fragorosi brindisi del teatro Fiesolano, fu il critico d'arte Diego Martelli, fondatore assieme a Adriano Cecioni e Telemaco Signorini de *Il Gazzettino delle arti del disegno*<sup>36</sup>.

Negli anni immediatamente successivi alla premiazione dell'accademico Ussi, Martelli avrebbe ospitato regolarmente nella sua tenuta sulle scogliere di Castiglioncello gli irrequieti macchiaioli, che in città si ritrovavano al Caffè Michelangelo. Ma già a 22 anni, quando aveva ammirato per la prima volta la *Cacciata del duca d'Atene* appena fresca nello studio dell'autore, il giovane critico era un fervente sostenitore degli impressionisti francesi. In loro aveva visto la vera arte nuova e moderna, quella che, aldilà delle ideologie nazionalistiche, esprimeva con maggior verità lo spirito dei tempi. Nei macchiaioli italiani di quegli anni Martelli, come altri, riconosceva invece la versione nazionale di quei progressi, e innanzitutto per questioni di tecnica e stile: «essi dicevano che tutto il rilievo apparente degli oggetti raffigurati su di una tela si ottiene mettendo nella cosa rappresentata giusto il rapporto fra il chiaro e lo scuro e questo rapporto non esser possibile rappresentarlo al suo vero valore che con delle macchie o pennellate che lo raggiungessero esattamente. Questa ricerca doveva naturalmente portare la conseguenza di una fattura molto più ruvida ed irregolare di quella di coloro che dipingevano riunendo tutto il così detto rimpasto con lo sfumatore e le pennellesse»<sup>37</sup>.

Le pennellesse, evidentemente, iniziavano ad apparire intollerabili anche nel capolavoro di Ussi; e così, dalle pagine della sua rivista, Martelli rispose alle ebbrezze celebrative del calendimaggio 1867 con una lettura a

<sup>36</sup> Buona introduzione in *L'opera critica di Diego Martelli dai Macchiaioli agli Impressionisti*. Catalogo della mostra, cur. E. Dini - E. Spalletti, Firenze 1996 e nei saggi in *L'eredità critica di Diego Martelli*, cur. C. Sini - E. Spalletti, Firenze 1999.

<sup>37</sup> D. Martelli, *Giuseppe Abbati*, in Martelli, *Scritti d'arte*, cur. A. Boschetto, Firenze 1952, pp. 218-219.

mente fresca. Inutile negare l'evidenza: la *Cacciata del duca d'Atene* era nata già vecchia. «Il professor Ussi» invece di rivolgersi all'attualità artistica, «è un amorosissimo incessante, indefesso, cercatore ed esecutore dei precetti dell'Accademia»<sup>38</sup>, constatava il critico. Di quella Accademia che, ai quei tempi, per Martelli e i suoi incarnava l'ultimo bastione di una corruzione antica, risalente a un padre apparentemente nobilissimo: «la questione è netta ed antica. Fu Raffaello un corruttore dell'arte? Se si crede di no, bisogna fare come fa Ussi, seguitare la tradizione che per linea abbastanza curva e fantastica, ma pur continua, saltando prima a dritta nel barocco poi a mancina nel classicismo di Canova si è condotta fino al punto attuale ed al quadro del Duca di Atene. Se si crede invece alla libera ingenuità del 400, alla deviazione del secolo di Leon X, bisogna negare, assolutamente negare»<sup>39</sup>.

Nonostante la radicalità di questo compendio di storia dell'arte ad uso degli avanguardisti, lo sguardo di Diego Martelli non si limitò all'estetica. La sua testimonianza mostra come un paradigma di lettura differente da quello che fino ad allora aveva dominato la ricezione della *cacciata* di Ussi si rivelasse un acuto strumento di demitizzazione della memoria. La prospettiva rigorosamente stilistico ideologica (l'avanguardia) piuttosto che politico evocativa (l'estetica risorgimentale), ricollocava il dipinto nel suo contesto proprio, cioè le altre esperienze pittoriche del tempo; e la *Cacciata del duca d'Atene*, come rappresentazione estetica ormai accademica, dunque tradizionale per eccellenza, non funzionava più da collante ideologico per rivendicare un qualsivoglia primato italiano all'estero: «ci accuseranno di antipatriottismo e sia pure; d'altronde ci sembra poco ragionevole che se un italiano fa figura all'estero per una opinione che non dividiamo noi per amor di patria, si debba applaudire all'errore». Ma era soprattutto sul fronte interno che lo sguardo dell'avanguardista smascherava una retorica della memoria rievocativa, che si voleva fortemente politica, ma era ormai posticcia quanto la vecchia pittura d'accademia. Una memoria pericolosa proprio per la sua efficacia a livello di massa, capace di nascondere verità dure e urgenti: «triste è la parte che mi tocca a fare in questo momento ossia la parte uggiosissima di Cassandra. Ma se riflettiamo quanto si sia

<sup>38</sup> Martelli, *Della medaglia conferita al prof. Stefano Ussi dal Giurì internazionale di Parigi*, ivi, pp. 21 ss. Per il contesto critico, cfr. M. Seidl, "Io esco dai vasti saloni della pittura francese per entrare nel piccolo recinto della pittura italiana": Pasquale Villari als Kritiker der Pariser Weltausstellung von 1867, in *Pittura italiana nell'Ottocento*, cur. M. Hansmann - M. Seidel, Venezia 2005, pp. 431 ss.

<sup>39</sup> Martelli, *Della medaglia* cit., p. 21.

detto che l'Italia era madre di scienza, culla delle arti, terra del genio, mentre poi la statistica ci ha gettato in faccia l'umiliante cifra di diciassette milioni di analfabeti, ci avvaloriamo nell'idea di dir sempre ed a qualunque costo quella che per noi si crede la verità»<sup>40</sup>. Dopo gli entusiasmi risorgimentali, la disillusione di un presente osservato con maggior criticità finiva per investire anche l'immagine della memoria dell'antico tiranno di Firenze.

La risignificazione di una traccia figurativa in relazione all'evoluzione dei contesti di ricezione non è un fenomeno particolarmente originale nei processi storici. Con il tempo, in effetti, alle immagini vengono attribuite nuovi significati: tuttavia, in questo caso, l'immagine del tiranno di Firenze non venne criticata per il suo contenuto iconografico. Gli avanguardisti a cui Morelli diede voce non proposero infatti una revisione del significato della signoria trecentesca del nobiluomo francese: anche per loro, il duca d'Atene rimase un tiranno e la rivolta del 1343 un luminoso esempio di lotta popolare (e nazionale) per la libertà. Il tema storico dunque conservò la sua valenza esemplare per tutti, tradizionalisti o avanguardisti che fossero. Fu invece attraverso la nozione, prettamente formale, di stile, che poté farsi strada una percezione critica più consapevole dell'inadeguatezza di quella rievocazione figurativa nella nuova Italia. In una giovane nazione che avrebbe dovuto rivolgere un lucido sguardo alla realtà attuale della sua condizione, piuttosto che rispecchiarsi in una storia figurata in forme patinate, una nuova generazione di critici e artisti denunciò la retorica di una pratica artistica che offriva al pubblico dei connazionali un passato in immagini rassicuranti e senza smagliature. In quegli anni le esigenze dello stile cambiavano veloci quanto quelle della storia.

<sup>40</sup> *Ibid.*

