Natura, Realtà e Modernità

Pittura in Liguria tra ’800 e ’900

ENRICO
GALLERIE D’ARTE

"Genova mi ha fatto buona impressione,
il movimento continuo delle sue riviere e del porto
ne fanno un ambiente dove credo se ne possa far
buon partito per tentare cose nuove,
io mi ci proverò".

Plinio Nomellini

(Lettera di Plinio Nomellini a Telemaco Signorini, 14 aprile 1890)

NATURA, REALTÀ E MODERNITÀ
Pittura in Liguria tra ’800 e ’900

ENRICO
GALLERIE D’ARTE
Via Garibaldi, 29r – Genova
28 Novembre – 19 Dicembre 2015

Selezione delle opere e catalogo a cura di
Angelo Enrico

Saggi
Stella Seitun

Schede delle opere
Angelo Enrico
Stella Seitun

Ricerche scientifiche e coordinamento mostra
Serafino Enrico

Progetto grafico
Andrea Filippin

Distribuzione libraria
Antiga Edizioni

ISBN 978 88 977 84 999

© 2015
ENRICO • GALLERIE D’ARTE

MILANO
Via Senato, 45

GENOVA
Via Garibaldi, 29r

www.enricogallerie.com

Le misure dei dipinti sono espresse in centimetri, altezza per base.

Tutti i diritti riservati. È severamente vietata la riproduzione anche parziale dei testi, delle opere, del materiale fotografico qui pubblicato.

Natura, Realtà e Modernità

Pittura in Liguria tra ’800 e ’900

a cura di

Angelo Enrico
Stella Seitun

ENRICO
GALLERIE D’ARTE

In occasione dell'inaugurazione della nuova sede genovese, siamo lieti di presentare al nostro affezionato pubblico una mostra interamente dedicata alla pittura ligure.
L'esposizione annovera un numero cospicuo di opere tale da poter permettere un *excursus* pittorico che partendo dalla metà dell'800 approda ai primi decenni del XX secolo.
Dal vedutismo romantico, rappresentato dalle vedute di Ippolito Caffi e Domenico Cambiaso, ai paesaggi di Ernesto Rayper, Alberto Issel, Benedetto Musso e Serafino De Avendano, i maggiori rappresentanti della Scuola dei Grigi; dalle ricerche realiste e le scene di genere di Antonio Varni, Tammar Luxoro, Giuseppe Pennasilico e Giovanni Battista Torriglia al rinnovamento divisionista e simbolista, rappresentato da artisti quali Antonio Discovolo, Rubaldo Merello, Cornelio Geranzani e Angelo Barabino, fino al Novecento di Alberto Salietti e Pietro Gaudenzi.
Una panoramica eterogenea ed articolata che offre al visitatore un suggestivo percorso attraverso le molteplici e diverse espressioni pittoriche ad ennesima conferma di quanto la storia della pittura ligure sia stata ricca di pregevoli personalità artistiche aperte alle diverse proposte di rinnovamento, spesso precorritrici di nuove soluzioni formali, e che suggerisce una riflessione in merito a quante scoperte, spunti e approfondimenti possa ancora offrire e riservare.
Accanto ai nomi di Plinio Nomellini e Gaetano Previati, liguri non di nascita ma di adozione, per i quali la città di Genova rappresentò una tappa importante nella loro formazione artistica, abbiamo dedicato anche uno spazio particolare alle opere di Giorgio Belloni e Pompeo Mariani.
I due pittori lombardi, maestri del naturalismo, consacrarono una parte rilevante della loro produzione ai paesaggi della Liguria e alle scene portuali.
I "pittori del mare", come furono definiti, instaurarono infatti un forte legame affettivo con la terra ligure; Belloni era solito trascorrere lunghi soggiorni a Sturla e Mariani elesse Bordighera come paese di residenza. Le luci, i colori, i moti delle onde fornirono continua ed inesauribile ispirazione da cui nacquero capolavori della pittura naturalista.

Desideriamo che questa nostra nuova pubblicazione sia interpretata come un omaggio alla città di Genova e a tutto il pubblico, collezionisti ed appassionati che condividono con noi l'amore e la passione per la pittura ligure dell'800.

Angelo Enrico

SOMMARIO

PITTURA IN LIGURIA TRA ’800 E ’900 9

Il Vedutismo tra ispirazione romantica e realismo 11

La Scuola dei Grigi 31

Le ricerche realiste 63

Protagonisti del Naturalismo in Liguria: Pompeo Mariani e Giorgio Belloni 109

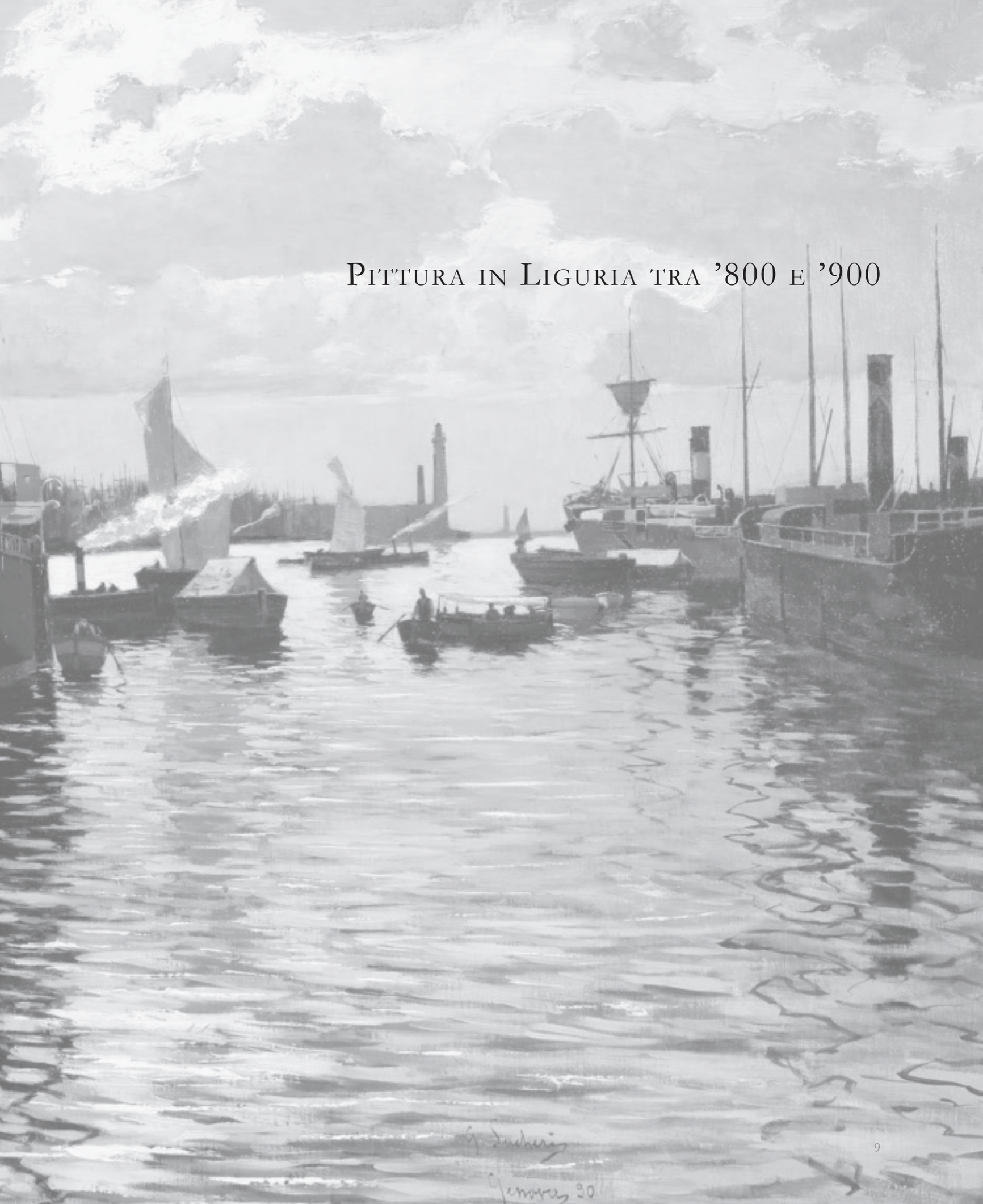
Il rinnovamento Divisionista e Simbolista 137

APPARATI 175

Indice delle tavole 176

Bibliografia estesa 186

Pittura in Liguria tra ’800 e ’900



Il Vedutismo tra ispirazione romantica e Realismo

Come avvertiva Mario Labò nel 1926 in una delle prime ricognizioni sulla pittura locale dell'ottocento, in Liguria l'apertura a una "coscienza ottocentesca" si avvertì tardi[1].
Nei primi decenni del secolo permangono esperienze tardo-neoclassiche, con scarsa vocazione alla pittura romantica di storia o di ispirazione letteraria. Fu troppo rapido il soggiorno genovese – il secondo in Italia – del grande paesaggista francese Corot, nel giugno 1834[2]. Le sue notazioni di viaggio non influiranno sugli sviluppi della pittura locale. Mentre l'approccio di più concreto realismo percettivo iniziato da Luigi Garibbo, prima del suo definitivo trasferimento a Firenze nel 1833[3], troverà seguito soltanto due decenni più tardi con il soggiorno genovese del bellunese Ippolito Caffi[4].
Aperture in senso romantico si manifestano intorno agli anni trenta, sia nella pittura di paesaggio sia in quella storico-letteraria, e permarranno in un clima di stanco accademismo almeno sino agli anni cinquanta[5]. I pittori con maggiore volontà di aggiornamento si sposteranno da Genova in altri centri artistici, tradizionalmente Firenze e Roma, ma anche all'estero, fungendo da ponti di collegamento con l'ambiente artistico ligure[6].
E' il caso per esempio, nell'ambito della pittura di paesaggio, di Giuseppe Bisi (1787-1869), con il quale si apre la nostra rassegna. Genovese di nascita ma milanese di adozione, dal 1838 fu titolare della prima cattedra della pittura di paesaggio all'Accademia di Brera, ruolo prestigioso che tenne sino al 1856 formando le future generazioni di paesisti lombardi nel periodo del difficile passaggio dal vedutismo neoclassico a quello romantico.
I suoi iniziali interessi eclettici, deducibili dai titoli delle opere, e la sua apertura al romanticismo soprattutto di Hayez, con il quale aveva stretto un forte sodalizio[7], lo portarono già nei primi anni venti a introdurre nella pittura di paesaggio un naturalismo sino ad allora sconosciuto, "più concretamente sentito, più «vero» di spazio, di luce e colore, pur nella sua compassata oggettivazione documentaria"[8].
Ricercato dalla committenza imperiale e dall'aristocrazia milanese, fu acclamato come migliore paesista del tempo, il "solo [rimasto] principe della pittura a semplice paesaggio"[9], allora distinta da quella storica del D'Azeglio e da quella urbana e prospettica di Canella. Fu, infatti, tra i primi pittori

Giuseppe Bisi, *Veduta di Genova dall'alto*, 1826, GAM Milano.

a introdurre nei suoi quadri "maggior ampiezza di orizzonti, maggior copia e vivacità di macchiette, e studiandosi di menomare quella lucentezza di smalto" che caratterizzava ancora la maniera settecentesca del paesaggismo contemporaneo.[10]
Malgrado la sua attività si sia svolta prevalentemente in area lombarda, l'opera qui esposta prova i rapporti con la sua città d'origine. Datata 1833, è una variante di ridotte dimensioni di una precedente tela, databile 1826, oggi nella Galleria d'Arte Moderna di Milano, e costituisce insieme a quest'ultima e al suo *pendant*, una veduta colta dalla collina di San Teodoro e conservata nella medesima collezione, l'unico nucleo di opere a soggetto genovese di Giuseppe Bisi a noi pervenuto[11].
La nostra tela fu concepita *en pendant* a una *Veduta del Golfo di Napoli* di collezione privata, di medesime dimensioni e con una cornice analoga di pregevole fattura. Anche per queste opere, come per altre già note, si può supporre una commissione di Casa Savoia[12]. Proprio nel novembre 1832, infatti, fu celebrato a Genova, nel santuario mariano di Acquasanta, il matrimonio della Principessa Sabauda Maria Cristina con il Re di Napoli Ferdinando II[13]. Oltre a queste

TAV. 1 - Giuseppe Bisi, *Genova dal Sagrato di nostra Signora del Monte*, 1833, olio su tela, 60 x 80 cm.

tele, nel 1828 Bisi realizzò in litografia una serie di dodici "vedute di Genova" presso lo stabilimento Vassalli di Milano, suddivise in tre fascicoli composti ciascuno da quattro stampe su carta cinese[14].

La nostra veduta, colta dall'alto e verso ponente dal sagrato dell'antico Santuario di Nostra Signora del Monte, ancora oggi sede dei frati minori francescani, costituisce per la precoce datazione e la presa diretta del paesaggio già in senso topografico un prezioso documento dell'ambiente e del costume genovese dell'epoca. L'impianto scenografico e il rigore del segno d'ispirazione neoclassica sono alleggeriti dall'intensità della luce declinata nell'ora del tramonto e dall'atmosfera tersa e trasparente digradante dal cielo alle acque del mare e del fiume. Sul primo piano Bisi, abile figurista, anima la scena con una delle sue "macchiette toccate con sapore"[15], fornendo un ritratto preciso della vita conventuale e dei tipici costumi delle donne liguri, velate dal tradizionale pezzotto.

La veduta illustra non solo lo *status quo* di Genova, del suo golfo e del suo territorio limitrofo prima delle grandi trasformazioni urbanistiche di fine del secolo, ma rappresenta anche un *unicum* nell'ambito dell'iconografia della città vista da levante. Sono infatti rare le vedute di Genova da questa inquadratura prospettica. Oltre alle illustrazioni a stampa destinante a un pubblico da *Grand Tour*, la prima e la più celebre è un'acquaforte del 1818 inserita nella raccolta di incisioni di M. P. Gauthier[16]. Seguono poi la veduta di J. J. Champin, qui riprodotta, e quella più fantasiosa di William

Giuseppe Bisi, *Barche nel Golfo di Napoli*, 1833, Enrico Gallerie d'Arte, Milano.

Henry Barlett[17]. Più tardi torneranno su queste alture Caffi e Pasquale Domenico Cambiaso[18].
A sinistra è la Val Bisagno percorsa dall'omonimo torrente attraversato dall'antico ponte di Sant'Agata, già passaggio dell'Aurelia romana, in corrispondenza del quale si estendeva un'ampia ansa (360 metri circa) lasciata libera come greto alluvionale di scarico per le piene del torrente. La zona bassa della sponda sinistra del torrente era un quartiere prevalentemente popolare (si distingue il piccolo borgo intorno alla chiesa medievale di Sant'Agata), con ampi insediamenti agricoli relativamente poco abitati se si conta che verso la metà dell'ottocento il Comune di Terralba contava "centoundici fuochi (famiglie)", di cui ottanta erano "bisagnine" e trenta di "villeggianti"[19]. Il termine "bisagnino"

Panorama della città - Veduta dal piazzale di Nostra Signora del Monte.

TAV. 2 - Ippolito Caffi, *Genova con effetto di temporale*, 1850, olio su tela, 29 x 41.3 cm.

J. M. S. Bence et J. E. Thierry sculp., *Vue Générale de la Ville de Gênes*, acquaforte, 1818.

o "besagnino", ossia abitante della val Bisagno, è infatti andato col tempo indicando i venditori di frutta e verdura che affluivano all'interno delle mura di Genova[20].
In corrispondenza della Foce del Bisagno si distinguono l'antico Lazzaretto, attivo sin dal quattrocento, e i cantieri navali che ebbero notevole impulso soprattutto all'inizio dell'ottocento. Con l'annessione dei piccoli Comuni autonomi della Val Bisagno al Comune di Genova nel 1873, e con il progetto definitivo della Grande Genova del 1926, la vallata entrerà a far parte della periferia urbana e diverrà "valle di servizi" e di residenze per ceti a basso reddito. La Foce del Bisagno, privata del suo sbocco a mare, entrerà a far parte del centro della città.
Sulla sponda destra del Bisagno si estende la città adagiata sulle alture di Castelletto e Carignano, protetta dalle Mura Nuove realizzate nel 1632 lungo le quali spicca l'imponente mole del settecentesco Convento delle Fieschine. Sulla collina di Castelletto è riconoscibile l'omonimo fortilizio risalente al X secolo, sul cui sito sorge oggi il celebre Belvedere. Mentre su quella di Carignano svettano i campanili e la cupola della rinascimentale Basilica dei Sauli.
La veduta si allarga sino al golfo di Genova chiuso ad ovest dal Promontorio della Lanterna e dal colle di San Benigno, così chiamato per l'omonima abbazia medievale che si elevava sul suo crinale, ancora leggibile nella veduta del Bisi e in seguito demolita per la costruzione di due imponenti caserme che scompariranno nel secolo successivo con lo sbancamento dell'intero colle.
Contribuisce a fondare una nuova immagine di Genova anche uno dei più raffinati vedutisti dell'ottocento, il veneto Ippolito Caffi (1809-1866)[21]. Figura emblematica di pittore e patriota, già affermato vedutista a Roma e Napoli, dopo la caduta della Repubblica veneziana si rifugia a Genova, nel 1849, nella condizione di esiliato dal governo austriaco. Qui visse qualche anno, sino al 1854, muovendosi lungo la costa ligure e toccando anche il Piemonte e la Svizzera.
Rispetto alla Genova monumentale, al compatto agglomerato urbano medievale o alle sue magnifiche residenze fuori porta, Caffi sembra prediligere scorci costieri vivacizzati da

I. Caffi, *Genova con effetto di temporale (Studio)*, 1854, Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.

I. Caffi, *Genova - Veduta dal colle di Oregina*, 1849, Venezia, Museo Correr.

I. Caffi, *La Lanterna di Genova*, 1855, collezione privata.

I. Caffi, *Panorama di Genova*, 1849, Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro..

felici macchiette e punti di vista 'a volo d'uccello', propri del vedutismo settecentesco veneziano, con canali ottici che digradano dolcemente dalle verdeggianti colline a ridosso della città sino al vasto anfiteatro naturale del porto aperto sulla linea dell'orizzonte, ottenendo ogni volta effetti di grande suggestione visiva.
Il suo primo sguardo sulla città avviene dall'alto delle sue colline, nel settembre 1849, appena sbarcato nel porto di Genova. Ne dà prova una veduta dal colle di Oregina insolitamente allungata su tutta la costa occidentale, sino all'estremo confine della riviera di Ponente[22]. In seguito si spingerà ancora più in alto, sulle alture di Forte Sperone, per abbracciare in un unico sguardo, quasi aereo, l'intera ansa portuale della città[23].

I. Caffi, *Genova - Veduta dalla collina di Granarolo*, 1853, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

La nostra tela, datata 1850, riprende il medesimo punto prospettico del grande *Panorama di Genova* eseguito l'anno precedente dalle pendici della collina di Granarolo con effetto a grandangolare, ora conservato a Ca' Pesaro[24]. Ne riprende l'esatta metà destra - la larghezza del telaio è infatti dimezzata[25]-, concentrando una visuale più ravvicinata sull'estremo bacino occidentale del golfo di Genova compreso tra il Capo del Faro e il suo promontorio roccioso. La veduta di Ca' Pesaro sarà riproposta in altre due tele, l'una conservata alla Galleria d'arte moderna di Genova[26], coeva al nostro dipinto, l'altra alla Galleria d'arte moderna di Roma, datata 1853[27]. In entrambe, come nella nostra, la visuale che dai monti discende al mare fonde in una visione totale la dimensione urbana e suburbana della città.
Alla sinistra, l'imbocco del seicentesco Molo Nuovo varcato da un piroscafo chiude l'insenatura del porto quasi a ricongiungersi, per effetto ottico, con il Molo Vecchio che si protende ai piedi della Lanterna e del colle di San Benigno. Qui, si può scorgere ancora il complesso abbaziale benedettino che sarà demolito di lì a poco per realizzare al suo posto le fortificazioni delle caserme. Sul dorso dello stesso altipiano s'intravede la Cava di Promontorio, attiva dal XII secolo per l'estrazione della pietra omonima largamente impiegata nell'edilizia urbana. Sotto la sommità alberata della collina degli Angeli, al centro del quadro, s'intravede di scorcio l'antico complesso di San Teodoro, demolito nel 1870. Sul primo piano, infine, sono tratteggiate rapide e colorate figurine che introducono la scena di cui sono anch'esse spettatrici, come in un'elegante *promenade*.
La natura verdeggiante di queste alture, occultata dall'odierno paesaggio urbano, è così descritta da Alizeri nel 1875:

I. Caffi, Genova - *Veduta dalla collina di Granarolo*, 1850, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

"Quest'ampio emiciclo che porge l'un braccio a Carignano e l'altro in promontorio degli Angeli, è un perpetuo succedersi di colline e di valli, in vario tempo e per varie forme popolate di palazzi e casini, fra i quali da luogo a luogo torreggian chiese e verdeggian boschetti, a far quasi leggiadra corona al più folto degli edifizj che avvallando s'indossano al mare. Questi colli e queste valli han lor proprio nome, e per nascosti canali riversano al mare su varj punti, qual dentro qual fuori del seno che accoglie le navi"[28]

L'opera dimostra il mutarsi del linguaggio di Caffi, tra la presa diretta d'impianto topografico e la ricerca pittorica di effetti luminosi. Il trascolorare della trasparenza del cielo sull'orizzonte nell'ora variabile del tramonto, i tagli di luce, quasi argentei, sul mare e i riverberi del sole che punteggiano le emergenze architettoniche dimostrano, in questi anni genovesi, l'evolversi del linguaggio di Caffi verso una moderna sensibilità per le variabili tonali date dalle mutevoli condizioni atmosferiche. Queste sue opere più mature, sensibili alla lezione del Corot italiano, sono talvolta

P. D. *Cambiaso, Ricordi di luoghi...*, Genova, Collezione Topografica del Comune.

TAV. 3 - Pasquale D. Cambiaso, *Golfo di Genova con la Lanterna*, acquerello su carta, 23 x 29.5 cm.

P. D. Cambiaso, *Sant'Antonio della Marina e lo scoglio Campana*, Genova, Collezione Topografica del Comune.

accompagnate da notazioni quali "al tramonto", "effetto di sole sul mare", "effetto mattina", "effetto di tramonto"[29]. Lui stesso scriverà in una lettera da Genova, nel maggio 1850: "Sono sempre occupatissimo nella mia arte che coltivo come un amante la propria fidanzata. Feci molti quadrucci piccoli e grandi, di singolari soggetti e effetti di luce"[30]. Com'era sua abitudine, anche per accontentare le "molte commissioni" della clientela genovese[31], riprenderà la nostra veduta in una piccola tela per scoprirne un pittoresco "effetto di temporale"[32].

Se Caffi prediligeva una presa diretta del paesaggio e dei suoi effetti di luce, l'esperienza del contemporaneo Pasquale Domenico Cambiaso (1811-1894), genovese di nascita e formazione, si colloca a mezza strada tra rappresentazione non priva di idealizzazione o di genere – ancora legata al paesaggismo tardo-settecentesco di Antonio Giolfi e di Giuseppe Bacigalupo – e immediata notazione del vero[33]. Nominato nel 1834 accademico di merito alla Ligustica

TAV. 4 - Pasquale D. Cambiaso, *Lavagna*, acquerello su carta, 23 x 35.5 cm.

nella classe di "architettura e ornato", che, com'è noto, includeva la pittura di paesaggio, era ritenuto il migliore paesaggista del tempo in Liguria: "Chi negherà a Domenico Cambiaso il primo seggio tra i nostri paesisti?"[34]. La sua rinnovata sensibilità per la natura e il paesaggio sull'esempio dell'esperienza luministica del Caffi e quella ottico-scientifica del Garibbo, e il probabile contatto iniziale con la Scuola di Posillipo, lo orientano sin da subito a una vocazione di documentarista. Per questo si vuole scorgere nella sua opera anche un'impressione di atmosfere romantiche[35].
Molte sue opere mostrano le ultime immagini di una città in via di trasformazione a seguito della grande riforma urbanistica che a partire dagli anni venti, principalmente per opera dell'architetto Carlo Barabino, stava mutando il volto di Genova da città di impianto ancora medievale a città moderna. Ne abbiamo memoria dagli innumerevoli studi pittorici e grafici di collezione privata e dai tre meravigliosi album della Collezione Topografica del Comune di Genova, il primo, *Aspetti di Genova e della Riviera nella seconda metà del secolo XIX*, composto di centosessantuno vedute[36], il secondo, *Ricordi di luoghi intieramente distrutti o modificati in parte già esistenti in Genova e nelle sue adiacenze*, di sessantasei[37], e l'ultimo contenente ottantasette vedute della riviera ligure, dell'entroterra e della Lombardia[38].
Tra il 1860 e il 1862 Cambiaso ha occasione di compiere un lungo viaggio di studio nelle riviere liguri con l'amico Giuseppe Bertollo, armatore e collezionista genovese, su una "vettura da posta" a noleggio[39]. Questi, in seguito, ne raccolse i disegni in due volumi, *Riviera di Levante*, composta di sessantatré vedute, e *Riviera di Ponente*, composta di sessanta vedute, entrambi conservati presso gli eredi Cabella,

Lavagna, panorama - Fotografia inizi del '900.

TAV. 5 - Pasquale D. Cambiaso, *Albaro*, acquerello su carta, 23.5 x 30.5 cm.

già nella raccolta Rebaudi[40]. Un vero e proprio album di "ricordi" – come li chiama lo stesso pittore nel bellissimo frontespizio dell'opera – dove sono incluse tutte le località che costituiscono, sin dall'epoca romana, l'intero arco del

P. D. Cambiaso, *Albaro* - Genova, Collezione Topografica del Comune.

mare Ligustico limitato a ponente e a levante dalle foci dei fiumi Varo e Magra che discendono dalle Alpi Marittime: "patet ora Liguriae inter amnes Varum et Macram XXXI Milia passuum. Haec regio ex descriptione Augusti nona est"[41]. Esse si muovono da Genova alla sua costa orientale sino a Sarzana e, sul versante opposto, da Sampierdarena sino a Ventimiglia e alla Francia.

L'apertura della strada ferrata che collegava Sestri Levante a La Spezia, nell'ottobre 1874, offrì a Cambiaso l'opportunità di ritornare nella riviera di levante per ritrarre le nuove località di stazione e l'imponente opera architettonica costruita su uno dei tratti più aspri del litorale ligure, con interventi di sbancamento, ponti e gallerie che ebbero risonanza anche al di fuori dello spazio regionale[42]. Esito di questi studi è la serie di cinque vedute qui esposte, splendidi ritratti costieri di Lavagna, Cavi, Moneglia, Devia e Framura che conservano la freschezza della notazione dal vero, poi acquerellati a seppia

TAV. 6 - Pasquale D. Cambiaso, *Cavi di Lavagna*, acquerello su carta, 22 x 34.5 cm.

su fogli di medesimo formato. A questi si uniscono altri tre fogli con vedute di Genova e dei suo quartieri orientali, Albaro e San Giuliano, a essi cronologicamente assimilabili per resa tecnica e stilistica.
Il nostro ideale *excursus* verso levante ha principio con il bellissimo scorcio del Golfo di Genova, visto verso ponente dal muraglione di sostegno delle Mura delle Grazie. Sulla linea dell'orizzonte si ricongiungono, per effetto dell'inquadratura ravvicinata e di scorcio, il braccio prospettico dell'antico molo medievale e quello seicentesco del Molo Nuovo, che chiude a occidente l'insenatura del porto. Svettano al centro la Lanterna e il crinale del colle di San Benigno con i resti dell'omonimo complesso abbaziale di recente demolizione. Alle sue pendici è nitidamente tracciata la strada che dalla porta di San Tommaso conduceva a quella nuova della Lanterna, costruita nel 1827 da Agostino Chiodo nelle forme di una neoclassica architettura a duplice fornice. All'estrema destra si scorge, infine, il dorsale del Promontorio e la cava di pietra nera da cui essa prende il nome, ai piedi del quale sorgeva l'antico borgo della Chiappella. Cambiaso ritornerà più volte su questa veduta di Genova, variandone angolazione e profondità prospettica[43].

Segue poi una veduta della collina di Albaro, a levante del torrente Bisagno, cui Cambiaso rivolge l'ultimo sguardo prima di lasciare le mura seicentesche di Genova[44]. Il carattere di villeggiatura di questo luogo è restituito dall'ampia radura e dagli alberi dalle rigogliose fronde minuziosamente descritte dai tocchi leggeri del suo pennello. Al centro, una peschiera

Cavi di Lavagna, panorama - Fotografia anni '20 del novecento.

TAV. 7 - Pasquale D. Cambiaso, *Framura*, acquerello su carta, 23 x 34.5 cm.

è fiancheggiata da botti per la raccolta dell'acqua. Oltre alla cortina di muri a secco s'intravedono alcune pregevoli ville suburbane, per cui sin dal cinquecento divenne celebre l'identità storica di questo luogo: "sono quelle ville dotate di domestico, di salvatico, di acque, di are per uccellare: tutte murate in cerco. E la struttura delle magnifiche case è superbissima"[45]. Chiude il panorama la cinta montuosa

Framura, nuova stazione ferroviaria - Fotografia anni '30 del novecento.

sovrastata dalla mole del Forte di Santa Tecla sulle alture di San Fruttuoso.

Alle porte di Genova il tragitto costiero prosegue lungo la litoranea che da San Nazzaro – di cui è visibile il bianco complesso monastico – si spinge fino all'abbazia duecentesca di San Giuliano[46]. L'inquadratura scenica si muove entro i termini opposti, per profondità e intensità chiaroscurale, dello sperone roccioso sul primo piano e, sul lato opposto, dell'erto promontorio di Portofino scosceso sul mare con delicati effetti di resa atmosferica.

Oltrepassato il Golfo del Paradiso Cambiaso giunge a Lavagna, di cui fornisce una bellissima veduta, l'unica a noi nota del pittore genovese. Il punto di vista è orientato verso i monti, alla foce del fiume Entella attraversato dal Ponte della Maddalena, costruito dai Fieschi nel duecento in continuazione della via Aurelia. Cambiaso può restituire così l'immagine dello storico insediamento medievale e dell'abitato moderno nel suo entroterra. Contro la cortina collinare si staglia la maestosa facciata in marmo della seicentesca basilica di Santo Stefano. Fa da spalla scenica, alla destra, l'edificio ottocentesco dell'Ufficio di Sanità, come si deduce da un'iscrizione, preposto all'ammissione delle provenienze marittime.

TAV. 8 - Pasquale D. Cambiaso, *Moneglia*, acquerello su carta, 22.6 x 33.5 cm.

A Cavi di Lavagna Cambiaso non raffigura l'ampio arenile per il quale il piccolo borgo, chiuso tra Lavagna e Sestri Levante, era diventato rinomato luogo di balneazione. Rivolge invece lo sguardo nella direzione opposta, verso ponente, per includere nel panorama la strada ferrata e quella litoranea lungo la quale si adagiano la parrocchiale settecentesca della SS. Concezione e il piccolo borgo che l'attornia. L'inquadratura si perde sull'orizzonte del Golfo del Tigullio spingendosi fino a Rapallo[47].
Seguono poi le vedute di due località confinanti, Moneglia e Devia[48]. La prima, adagiata quasi al centro di un piccolo golfo, è vista dalle propaggini meridionali della Punta della Preata, luogo di ripresa della veduta. Si estende a ridosso della scogliera l'originario tracciato della linea ferrata, oggi convertita in strada di collegamento tra Riva Trigoso e Deiva. In fondo al borgo stretto tra mare e collina e diviso dal torrente San Lorenzo, in seguito coperto nel suo tratto a mare, svettano l'alto campanile della settecentesca chiesa di Santa Croce e, alla sua destra, in corrispondenza dell'imbocco della galleria ferroviaria, la fortezza medievale di Villafranca parzialmente distrutta durante l'ultima guerra. Nella seconda, con raffinato gusto pittoresco Cambiaso rimarca gli aspetti topografici del territorio piuttosto che quelli urbanistici. L'antico borgo, tinteggiato di bianco e incastonato nella breve piana dei torrenti Deiva e Castagnola, è spalleggiato da una corona di colline verdeggianti. L'ampia strada desolata che lo costeggia - la "strada reale" che andava da Genova al Ducato di Massa da poco "accomodata ai carri e condotta a maggiore larghezza"[49] - si perde a vista d'occhio nella parte più interna

Moneglia, panorama - Fotografia inizi del novecento.

TAV. 9 - Pasquale D. Cambiaso, *Golfo di Genova da San Giuliano*, acquerello su carta, 22 x 35.5 cm.

del paese volgendo verso il rilievo montuoso di Pietra di Vasca che campeggia sullo sfondo.
Il nostro tragitto levantino termina con una veduta di Framura[50]. L'interesse di Cambiaso è per la strada ferrata che attraversa il piccolo borgo con una serie di ponti e gallerie perforanti l'alta costa frastagliata, un secolo più tardi abbandonata e raddoppiata a monte. Il tratto ferroviario illustrato da Cambiaso, con alcune barche tirate in secco sotto i fornici del ponte presso la primitiva stazione, è quello corrispondente all'area del porticciolo. E' noto come in questo luogo, detto "capo delle Colonne", franò un grande masso dalla rupe soprastante – riprodotto da Cambiaso con estremo naturalismo - dando origine al ridosso del porticciolo: "Il quale o franatosi giù dal monte o faciente parte del monte stesso, giacché scoglio e monte, come ben si vede, sono della stessa natura e qualità. Questo masso si distende sdraiato nel mare in tutta la sua lunghezza di oltre meri 60 e alla distanza di altri meri 35 circa dal monte, lasciando due liberi ingressi di pari larghezza; per li quali le acque possono liberamente entrare ed uscire a seconda dei venti che le spingono"[51].
L'opera di Cambiaso si muove entro due poli apparentemente opposti, vedutismo e documentazione storica, effetti pittoreschi e rigorose notazioni del vero, inserendosi appieno nella tradizione paesaggistica europea. Già nel 1933 Rebaudi distingueva lo stile documentaristico dell'artista da una partecipazione più immediata al motivo naturale[52]. Nel ritrarre la riviera, man mano che si allontana dalla città Cambiaso sposta l'inquadratura prospettica dal singolo elemento monumentale alla veduta d'insieme per meglio rilevare la dimensione ambientale del nostro territorio, modello di equilibrio tra struttura urbana e paesaggio. Predilige talora edifici storici o grandi opere architettoniche, come nelle vedute di Cavi e di Lavagna, talaltra il ritratto della natura nei suoi aspetti più idilliaci o di insolita asprezza, come nelle vedute di Albaro e di Framura.
Il punto di vista 'moderno', la rigorosa impostazione prospettica, la "scelta di angolature di tralice o dall'alto" e la ricerca di "larghi spazi", dimostrano un aggiornamento di Cambiaso alle novità introdotte al quel tempo dalla nascente

TAV. 10 - Pasquale D. Cambiaso, *Deiva Marina*, acquerello su carta, 22.8 x 34.4 cm.

ottica fotografica[53]. In particolare, alla produzione dedicata alla Liguria del fotografo tedesco Alfred Noack, sin dal 1865 operativo in città[54]. La modernità di queste vedute è anche nella sintesi pittorica ottenuta con rapide abbreviazioni di sapore impressionistico non estranee alla ricerche più avanzate in senso naturalistico. Come osservava Labò nel 1926, piuttosto che nelle rigorose vedute d'insieme "si può giudicare il pittore in qualche frammento, di taglio accorto e di pittura più abbandonata, senza tanta preoccupazione di effetti". Il tracciato a pennello, largo e nitido, diminuisce di spessore e luminosità in lontananza per conferire un effetto di profondità ottica all'immagine. A questo modo il pittore "cercava di ravvivare il suo obiettivismo passivo con giuochi di luce scenografici"[55]. Li ritroviamo nella luminosità predominante degli edifici e dei tracciati di strade o linee ferrate o nel chiaroscuro accentuato di rilievi montuosi e speroni rocciosi. Le nostre vedute vanno dunque a completare i splendidi *cahiers de voyage* conservati presso gli eredi. Concepite come opere compiute e databili 1874 o poco più tardi, Cambiaso ne riprende tecnica esecutiva e formato. Come queste, recano sul cartoncino di supporto un'iscrizione calligrafica identificativa del luogo.

Deiva Marina, panorama - Fotografia anni '30 del novecento.

Note

[1] Labò 1926, p. 5.
[2] Grosso 1952.
[3] Su Garibbo vedi il catalogo della recente mostra *En plein air* 2011.
[4] Sborgi 2011.
[5] D'Azeglio è presente ad esempio nella rassegna dell'Accademia Ligustica del 1836. Su questa tematica cfr. Sborgi 1991, p. 29, Sborgi 1998 [1970], pp. 382-392.
[6] In quest'ottica sono significative le esperienze di Santo Varni (1807-1885), Giuseppe Antonio Frascheri (1809-1886), Federico Peschiera (1814-1854), Giacinto Massola (1820-1859) e Francesco Gandolfi (1824-1873), cfr. Sborgi 1991, p. 28, Sborgi 1998 [1970], p. 377.
[7] Hayez 1890, p. 49; vedi anche Rosci 1975, p. 79, nota 33.
[8] Rosci 1975, p. 76. Su Bisi vedi anche Ottino Della Chiesa 1968, Terraroli 2001, pp. 30-31 e Ottani Cavina-Sisi 2003, pp. 101-102.
[9] *Album* 1842, cfr. Rosci 1975, pp. 72, 77.
[10] *Le glorie* 1838, p. 106.
[11] Sisi 2005, II, p. 77, fig. 78; Mazzocca 2007, pp. 92-93, scheda n. 1. Nel 1825 Bisi espose a Brera altre due opere con soggetto genovese, concepite *en pendant* e non datate, di cui quella raffigurante il "terrazzo del giardino del principe Doria […] fuori di porta S. Tomaso" fu riprodotta in incisione in *Esposizioni* 1826, p. 23; cfr. anche *Oggetti di belle arti* 1825, p. 252.
[12] Tra i suoi committenti, oltre a Carlo Alberto e Vittorio Emanuele II di Savoia, si annoverano Napoleone III e il granduca Michele di Russia, cfr. Ottino Della Chiesa 1968. Pochi anni dopo dipingerà per la sorella di Maria Cristina, Maria Anna di Savoia, la bellissima veduta di *Villa Olmo a Como* in occasione del suo soggiorno comasco con il consorte, l'imperatore d'Austria Ferdinando I, cfr. Ossanna Cavadini 2002, p. 131.
[13] Amante 1933, pp. 77-81.
[14] Amati 1828-1830, II [1828], p. 277; Gironi 1828, p. 415.
[15] Fumagalli 1832, p. 416.
[16] J. M. S. Bence et Thierry sculp., *Vue Générale de la Ville de Genes, prise des hauteurs de la Madonne del*
Monte, in P. M. Gautier, *Les plus beaux Edifices de la ville de Genes et de ses environs*, Didot l'Aine, Parigi 1818, Genova, Collezione Topografica, n. 2106. Così descrive la veduta Gautier: "Cette vue représente la ville presque de profil; en avant se trouve le fleuve du Bisagno; à gauche le lazaret; en face la promenade dite delle Muraliette, et à droite, sur le rempant de la colline, on aperçoit le couvent des Fieschine, connu par la beauté des fleurs artificielles qu'on y confectionne, le palais du Zerbino et celui de Bellevedere".
[17] W. H. Bartlett, disegnatore, W. Floyd, incisore, *Genoa – Gênes*, 1840 circa, incisione su acciaio, cfr. E. Papone in *Caffi e Genova* 2006, pp. 127, 223, cat. 2. L'incisione è riprodotta in J.L. Belin, *Le Simplon et l'Italie septentrionale. Promenades et pèlerinage*, Belin-Leprieur, Paris 1843, p. 350.
[18] Per Caffi vedi I. Caffi, *Genova. Veduta dal monte della Madonna*, olio su tela, 24,5 x 40,5 cm, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, cfr. Bozzo 2006, p. 81; *Caffi* 2006, p. 214, fig. 19; Scotton 2005, p. 288, cat. 108. Per Cambiaso vedi Patrone-Blengino 1982, pp. 40-41.
[19] Venturini 1966, p. 38.
[20] Miscosi 1935, p. 239.
[21] Sul suo soggiorno genovese vedi in ultimo *Caffi* 2006, con bibliografia precedente.
[22] I. Caffi, *Genova, veduta dal colle di Oregina*, 1849, matita e inchiostro di china acquerellato, 131 x 261 mm,Venezia, Museo Correr, Taccuino di disegni, Cl. III, 5982 [19; 1], cfr. Bozzo 2006, p. 82; L. Tondi in *Caffi* 2006, p. 239, cat. 59.
[23] I. Caffi, *Genova, veduta della città dal forte Sperone*, 1851, olio su cartoncino intelato, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1803, cfr. L. Tondi in *Caffi* 2006, pp. 167, 238, cat. 57. Vedi anche I. Caffi, *Genova, veduta della collina di San Benigno e della Lanterna*, 1851, olio su cartoncino intelato, 18 x 27,5 cm, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, inv. 1803, cfr. L. Tondi in *Caffi* 2006, pp. 167, 238, cat. 58; I. Caffi, *Veduta del porto di Genova*, 1852, olio su tela, 35 x 57 cm, Genova, collezione privata, cfr. p. 210, fig. 9.
[24] *Caffi* 2006, p. 206, fig. 1.
[25] Caffi potrebbe riferirsi a quest'opera in una lettera del 28 luglio 1850 dove, tra i soggetti delle opere da lui eseguite, elenca anche un "Panorama di Genova, diviso in due parti", cfr. Rossini 2006, p. 32.
[26] I. Caffi, *Genova, veduta dalla collina di Granarolo*, 1850, olio su tela, 54,5 x 82 cm, Genova, Galleria d'arte moderna, inv. 658, cfr. Giubilei 2004, II, p. 410; S. Frangioni, in *Caffi* 2006, pp. 160-161, 234-236, cat. 51.
[27] I. Caffi, *Genova, veduta dalla collina di Granarolo*, 1853, olio su tela, 65,5 x 99,5 cm, Roma, Galleria d'arte moderna, inv. 5000, cfr. S. Frangioni, in *Caffi* 2006, pp. 162, 237, cat. 54.
[28] Alizeri 1875, p. LVII.
[29] Rossini 2006, p. 32.
[30] Belluno, Biblioteca Civica, *Lettere di Ippolito Caffi Pittore Bellunese ad Antonio Tessari dal 1825 al 1866*, ms. 740, n. 155, Genova, 3 maggio 1850, trasc. in Rossini 2006, p. 38, nota 32.
[31] Rossini 2006, p. 39, nota 54.
[32] I. Caffi, *Genova con effetto di temporale*, 1854, olio su cartoncino intelato, 16 x 33 cm, Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, cfr. *Caffi* 2006, p. 215, fig. 20.
[33] Su Cambiaso, oltre alla bibliografia citata nelle note seguenti, cfr. Rebaudi 1933; Cappellini 1938; Rutteri 1964; Rocchiero 1981, pp. 79-80; Patrone-Blengino 1985; Bruno 1982, pp. 12-13; *La pittura di paesaggio* 1992, p. 132, tavv. 2-3; *L'alba del vero* 1993, pp. 66-71; Sborgi 1998 [1970], p. 412, Giubilei 2004, II, pp. 412-413; Sborgi 2006, pp. 42-43.
[34] Alizeri 1841, trasc. in Sborgi 2006, p. 43.
[35] Sborgi 1991, pp. 28-29; Sborgi 1998 [1970], p. 412.
[36] Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. 1470. L'album fu donato nel 1929 al Comune di Genova dalla pronipote del pittore, Margherita Truffi Cambiaso.
[37] Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. 1499, con dedica autografa del Cambiaso all'amico Gio. Batta Passano. L'album venne venduto dall'erede Alfredo Conter al Comune di Genova nel giugno 1935 per la cifra di 4310 Lire, cfr. la lettera indirizzata a Orlando Grosso allegata all' album.
[38] Genova, Collezione Topografica del Comune, inv. 1809.
[39] Orlando 2001, p. 54.
[40] I due volumi furono elegantemente rilegati dalla Ditta F. Baillard e G. Gilardi di Firenze-Torino, cfr. Rebaudi 1933, p. 33.
[41] Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, I secolo, III, 49.

[42] Lacchè 1977, p. 20. Alcune fotografie della nuova "Linea di Levante" furono presentate dal Ministero dei lavori pubblici all'esposizione nazionale di Torino del 1884, cfr. *L'Esposizione generale* 1884, p. 16.
[43] Si vedano altri studi in Patrone-Blengino 1982, pp. 50-51, 72-73, 148-149, 230-231, 234-235 e Araghi 1993, pp. 11 e 28.
[44] Per altri scorci di Albaro vedi Patrone-Blengino 1983, pp. 60-69.
[45] Magnani 1987, p. 47.
[46] Altre vedute di San Nazaro e di San Giuliano sono pubblicate in Patrone-Blengino 1983, pp. 50-53, 56-59 e Araghi 1993, pp. 17 e 21, 24. Vedi anche S. Frangioni in *Caffi e Genova* 2006, pp. 142, 228, cat. 26 e M. Bruno in *Ibid.*, pp. 142, 228-229, cat. 27.
[47] Uno studio preliminare a matita è riprodotto in Patrone-Blengino 1983, pp. 158-159.
[48] costa e inclusi in un taccuino di viaggio che reca la datazione "1874 - Luglio", cfr. Patrone-Blengino 1983, pp. 148, 168-171.
[49] Stefani 1855, p. 623.
[50] Cambiaso realizzò altri due studi del borgo di Framura, cfr. Patrone-Blengino 1983, pp. 172-175.
[51] Bollo 1870, p. 375.
[52] Rebaudi 1933.
[53] *Vedute* 1979, s.n.p.; Bartolini 2005, p. 37.
[54] Papone 2004. Per le vedute delle riviere cfr. Papone 1999 e *A. Noack* 2000.
[55] *Mostra di pittura ligure* 1926, p. 17.

La Scuola dei Grigi

"In questa Accademia di Belle Arti si insegna alla povera gioventù un metodo così lungo e così tortuoso per arrivar a far qualche piccola cosa all'età di 35 anni che vi assicuro vorrei che i professori fossero sottoposti all'inquisizione". Così Ippolito Caffi, nel marzo 1850, commentava con spirito polemico l'insegnamento accademico genovese[1]. Ma i tempi stavano rapidamente mutando. Sono gli anni in cui si sta formando anche in Liguria quella fisionomia del "paesista contemporaneo, questo convinto pellegrino del vero", per usare l'efficace espressione di Tammar Luxoro[2], verso l'abbandono di canoni o convenzioni che avevano segnato le epoche precedenti e l'apertura al contesto italiano – dal paesismo piemontese, alle sperimentazioni macchiaiole, fino alle vicende della pittura meridionale – e a quello internazionale.
Una mutazione in atto che intendeva superare, da una parte, il conservatorismo dell'aristocrazia genovese oscillante "fra classicismo, aperture romantiche, incerti interessi per il naturalismo e forte attaccamento a una tradizione locale", dall'altra, lo "storicismo romantico con forti sopravvivenze classiciste" che caratterizzavano la cultura ufficiale promossa dalle istituzioni, prime fra tutte l'Accademia[3]. Con l'insorgere della cultura positivista e della nuova borghesia imprenditoriale e commerciale, fra anni quaranta e cinquanta, un primo passo fu la fondazione della Società promotrice di Belle Arti, nel 1849, spazio "moderatamente" aperto alle nuove sperimentazioni delle generazioni più giovani, non solo locali, per una più moderna partecipazione alle dinamiche nazionali[4]. Contribuì alla sua fondazione, tra gli altri, Tammar Luxoro (1825-1899), figura chiave per l'affermazione del verismo in Liguria, intorno al quale si riunirono le spinte rinnovatrici dei giovani grigi e in seguito si radunò la prima "scuola speciale di paesaggio" all'Accademia Ligustica, che restò sotto la sua direzione dal 1874 al 1888[5].
Il palo telegrafico, presentato alla Promotrice fiorentina del 1873, fu eletto da Luxoro stesso a emblema dell'istanza moderna tanto da essere presentato successivamente a Milano, all'esposizione di Brera, nel 1876, e ancora a Napoli, alla prima Esposizione nazionale di belle arti del 1877[6]. In uno scenario ancora impostato entro i canoni del vedutismo ottocentesco, il cui taglio orizzontale e il rigore compositivo mostrano un debito anche delle opere genovesi del Caffi, irrompe la modernità del soggetto esplicitamente calato in un momento della quotidianità, scevro da retaggi tardo romantici. Il tema, che dà il titolo all'opera, suggerito dal palo del telegrafo che, caduto a terra, ostacola il passaggio di un carro

T. Luxoro, *La via ferrata*, olio su tela, 52 x 130 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

TAV. 11 - Tammar Luxoro, *Il palo telegrafico*, 1873, olio su tela, 31.7 x 71 cm.

TAV. 12 - Ernesto Rayper, *Luci e riflessi in riva al lago (sul Lago Maggiore presso Baveno)*, 1867, olio su tela, 39.5 x 68.5 cm.

lungo la strada sterrata, non è estraneo a una contaminazione tra allegoria classica e simboli contemporanei. Prendendo spunto dagli sviluppi della scienza a lui contemporanea, Luxoro propone in quest'opera una personale visione elegiaca sulle relazioni tra cultura positivista e paesaggio. Il motivo, offerto dalla linea telegrafica che univa Genova e la sua Riviera alle città italiane e estere e che andava proprio in quegli anni potenziandosi[7], mette in rilievo il contrasto tra un'immagine classicista del paesaggio e l'insorgere della prima modernità tecnica. La visione positivista del progresso è ora capovolta: il prodigio tecnico che avrebbe condotto la parola in ogni parte del mondo, qui simbolicamente interrotto, è visto come elemento estraneo a un paesaggio umanizzato entro gli equilibri spazio-temporali della natura.
Già ne *La strada ferrata* della Galleria d'Arte Moderna di Genova, premiata con medaglia d'argento alla prima Esposizione nazionale di Parma nel 1870[8], il tema della modernità irrompe nella distesa solitaria di un vasto paesaggio dalla resa atmosferica scura e nostalgica, abitato solo da poche figure. Eppure il suggestivo effetto di vapore levato dalla locomotiva non è nulla a confronto del prodigioso fortunale preannunciato sull'orizzonte[9]. Diversamente e poco più tardi il tema del telegrafo sarà ripreso dallo scultore Emanuele Giacobbe, ovadese attivo a Genova, in una celebre scultura che sarà presentata alla Promotrice di Torino nel 1884 come simbolo del progresso scientifico: "Genio dell'Umanità che strappata alla natura la forza elettrica, lancia la Parola nello spazio. E' in alto, sovra una roccia. Una mano appressa al tasto della macchinetta per comunicare la scintilla alla Parola, la quale slanciata nel vuoto, impaziente di andare. Tutto movimento, vita, elettricità: i muscoli fremono (…)"[10].
La presa diretta del soggetto, la cui temporalità è suggerita dalla scia di polvere ancora levata sulla strada, sembra dimostrare la conoscenza dei primi risultati ottenuti attraverso le riprese fotografiche. La modernità del tema, la resa ottica della luce naturale e l'intonazione generale chiarissima ottenuta attraverso minime variazioni tonali, senza fare uso quasi di ombre, accostano l'opera alle migliori prove realiste dei macchiaioli, in particolare alle geometrie asciutte inondate di luce di Abbati e Cabianca presentate alle Promotrici genovesi di quegli anni. E' significativo in quest'ottica riconoscere la nostra tela con "il palo telegrafico" acquistato dal famoso

E. Rayper, *In riva al lago,* olio su tela, 36 x 66.5 cm, collezione privata.

mercante fiorentino Luigi Pisani[11], la cui galleria divenne il punto di riferimento nel capoluogo toscano per i pittori macchiaioli[12].
Attorno a Tammar Luxoro si formò la scuola locale dei pittori grigi, così chiamati perché prediligevano nelle loro tele tonalità grigie e verdi vicine a quelle usate da Corot. Un libero gruppo di giovani pittori animato dal desiderio di rinnovamento della pittura di paesaggio italiana che si radunava nelle campagne liguri e piemontesi proprio negli anni in cui, dalla primavera del 1859 a quella del 1861, nasceva da un'Italia divisa in sette Stati il nuovo regno. Essa ebbe come maggiori interpreti il portoghese Alfredo D'Andrade, lo spagnolo Serafín De Avendaño e i liguri Ernesto Rayper, Benedetto Musso e Alberto Issel. Artisti che per la loro differente provenienza e impronta culturale - diversamente dai coevi gruppi di Piagentina e di Resina - contribuirono a affermare il carattere essenzialmente interregionale e internazionale della pittura di paesaggio ligure[13].
Attivo dal 1860 al 1880, il circolo di pittori si riuniva per dipingere dal vero nella campagna ligure, a Carcare e nella valle Bormida e per dibattere d'arte al Caffé dell'Omnibus in via Lomellini[14]. D'inverno, quando dipingere all'aria aperta non era possibile, i grigi si esercitavano nello studio della figura dal vero in uno stanzone di Palazzo del Principe a Fassolo. Distaccati dall'accademismo tradizionale e dal

E. Rayper, *In riva al lago*, 7 agosto 1867, matita su carta, 315 x 470 mm, collezione privata.

TAV. 13 - Ernesto Rayper, *I pittori,* olio su tela, 20.5 x 32.6 cm.

convenzionalismo scolastico, adagiato ormai su formule stanche, non più rispondenti allo spirito dei tempi (il soggetto storico, il paesaggio d'invenzione), i pittori grigi erano orientati allo studio della natura non più in termini di evocazione romantica, ma con una progressiva adesione al realismo in stretta vicinanza con le situazioni artistiche italiane più vitali: i macchiaioli toscani, presenti nelle sale della Promotrice genovese di Belle Arti appena fondata, la vicina scuola piemontese del paese canevasano di Rivara, e il solitario Antonio Fontanesi, la cui presenza in Liguria, nel 1856, fu fondamentale per l'avvio del nuovo indirizzo[15]. Lo studio *en plein air* per la resa dell'immediatezza percettiva e una più libera visione del paesaggio penetrarono in Liguria anche da spinte innovatrici esterne, come aveva già messo in luce la storiografia d'inizio novecento[16], soprattutto grazie all'incontro del paesaggismo quasi vedutistico, ancora manierato, dello svizzero Alexandre Calame, e di quello romantico della scuola francese di Barbizon.

Il giovane Ernesto Rayper (1840-1873), formatosi presso gli studi di Luxoro e Calame, è elogiato da Telemaco Signorini

E. Rayper, *Il pittore Issel a Rivara*, olio su cartone, 34 x 25.5 cm, collezione privata.

E. Rayper, *I pittori*, 1867 ca., olio su tela, 58 x 85 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

E. Rayper, *Carlo Pittara che disegna dal vero*, 1868/72, carboncino e matita su cartoncino, 215 x 160 mm, collezione privata.

come "quasi il fondatore di una nuova scuola di paesaggio"[17]. Morto purtroppo giovanissimo, è considerato il caposcuola dei pittori grigi genovesi e "uno dei più sensibili coloristi ottocenteschi dell'Italia settentrionale"[18].

Nel dipinto qui esposto, un paesaggio lacustre dall'atmosfera tersa e rarefatta, l'attento studio delle forme della natura – documentato da numerosi studi a carboncino o a olio rapidamente impressi in *carnets* di viaggio – è proposto attraverso una personale percezione del paesaggio mediata da un accordo sintetico tra visione del vero, luce naturale e espressione poetica.

Compaiono in questa tela gli elementi più tipici della pittura di Rayper: la veduta di un specchio lacustre chiuso da una cerchia d'alberi, il basso orizzonte lontano, la costruzione prospettica a cuneo, senza punto di fuga visibile, le infinite variazioni di tono tra i verdi e i grigi, le tenui ombre e i riflessi del sole sulla superficie dell'acqua.

L'opera presenta il medesimo filtro tonale della tela pressoché di analoghe dimensioni e soggetto *In riva al lago*, di collezione

E. Rayper, *Lavandaie,* 1867, olio su tela, 97 x 65 cm, Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti.

privata, di cui esistono due studi preparatori firmati e datati all'agosto 1867, con indicazione della località di esecuzione, Baveno, sul Lago Maggiore[19]. Si concentrano, infatti, agli anni 1867-1869 i dipinti realizzati dai grigi nella campagna e sulle sponde occidentali del lago[20]. Se possiamo identificare la nostra opera con il dipinto "Sul lago Maggiore presso Baveno" esposto alla Promotrice genovese del 1867[21], la tela di collezione privata è riconducibile al "Motivo a Baveno" presentato sia a Genova sia a Torino nel 1868, a un anno dagli studi preparatori[22].

In entrambe le tele il paesaggio vibra di luce e di tonalità chiare da cui emergono, in talune parti, corpi luminosi argentei, quasi bianchi (i blocchi di pietra o la petraia gessosa assolati, i teli chiari delle barche e dei barconi), che servono a legare su un registro delicato e limpido il complesso armonico delle diverse intensità tonali. Non è ancora la natura sentimentale e misteriosa delle opere più avanzate, nemmeno quella delle magiche apparizioni di figure solitarie e animali nella boscaglia, ma è la natura rarefatta e intellettualizzata di uno degli esempi pittorici più compiuti di Rayper vicino alla pittura di macchia, frequentata direttamente a Firenze in quegli anni. Siamo nel momento in cui, osserva Gianfranco Bruno, "l'artista è pervenuto alla fusione dei diversi elementi di cultura che hanno contribuito al formarsi del suo stile maturo"[23]. Il paesaggio, per il pittore, è prima di tutto una sintesi mentale di rapporti tra spazio e luce. Perfino la firma del pittore, qui di dimensioni maggiori rispetto al consueto e dello stesso colore argilloso della terra sulla riva, è parte integrante del quadro e compone gli equilibri formali della composizione. Analogamente alla firma-anamorfosi che probabilmente compare tra le nubi della marina ovale di *Capo Vado*[24], o alla "fulminea firma" che attraversa, mascherata da ramo spoglio, l'ironico *Paesaggio…storico!* donato a Issel[25], la firma dell'artista diviene anch'essa materia rarefatta della natura, dove "un assoluto di luce"[26] assorbe e unifica tutti gli elementi del paesaggio.

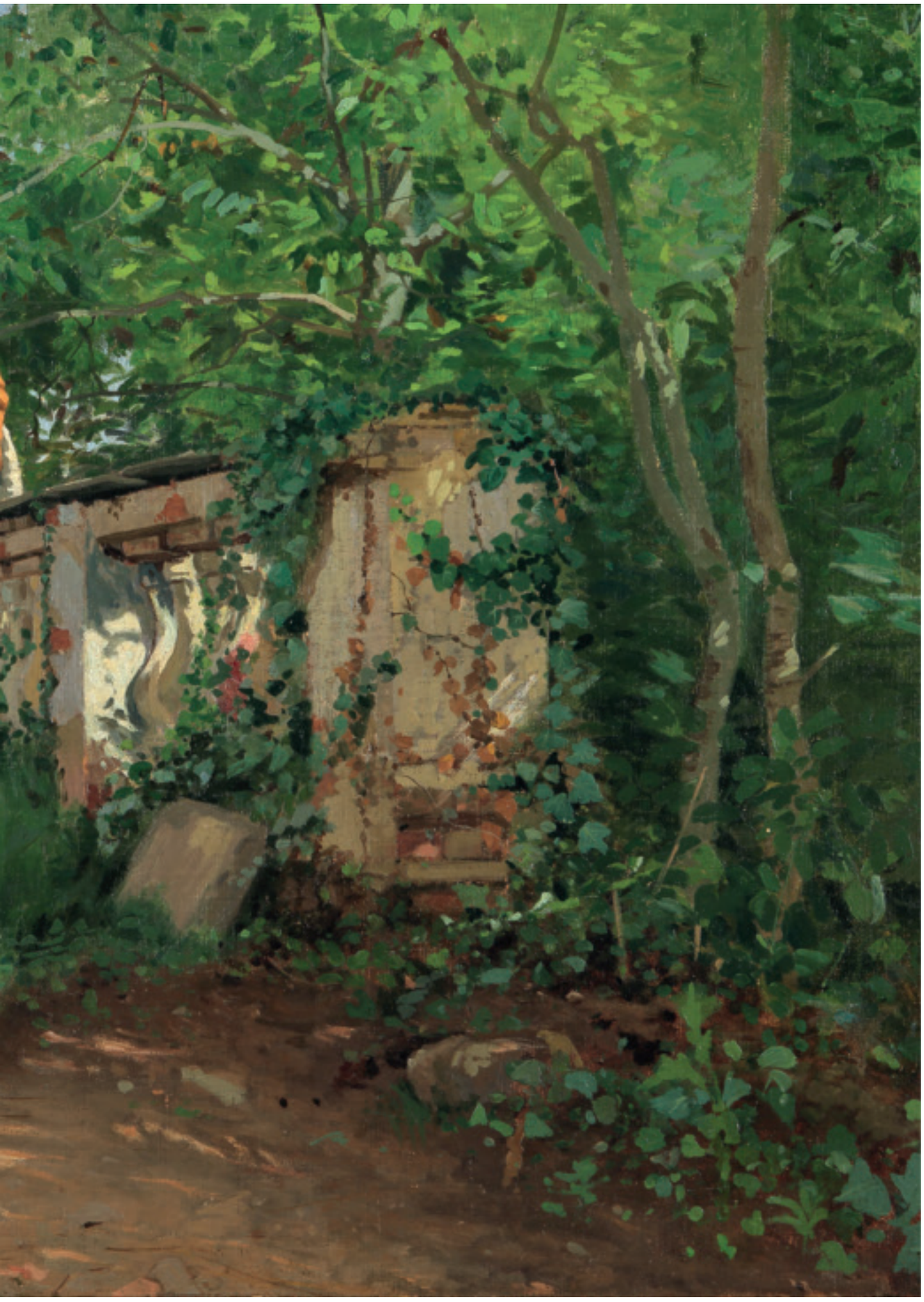
Intorno al 1866 Rayper e gli amici grigi De Avendano, D'Andrade e Issel si unirono nel Canavese ai pittori piemontesi raccolti intorno a Carlo Pittara. Luogo privilegiato dei loro incontri per la pittura *en plein air* era Rivara, un piccolo paese ai piedi del monte Solio, attraversato dai torrenti Viana e Levone. Ne è prova il piccolo bozzetto qui esposto, studio preparatorio alla tela *I pittori* pervenuta nel 1925 nella raccolta della Galleria d'arte moderna di Genova e databile intorno al 1867 circa[27].

Entrambe le opere costituiscono "un prezioso documento d'epoca relativo all'attività dei pittori della Scuola di Rivara"[28]. Ne lascia un vivo ricordo il poeta Giovanni Camerana, amico di Fontanesi, nel 1872: "Nel Canavese c'è un paesetto ridente: lo domina la massa bianca del castello, e a tergo gli stanno le prime falde alpine. Un torrente gli gira attorno: e presso al torrente sorride la verde egloga dei prati e dei boschi. In questi ultimi anni, giunta la buona stagione, si vedevano in mezzo a quei prati e quei boschi, nei giorni azzurri, delle bianche ombrelle; e sotto le ombrelle si vedevano dei pittori"[29].

La tela di collezione pubblica genovese rivela, per il maggiore impianto spaziale, una resa pittorica d'impressione scandita entro le direttrici perpendicoli suggerite dal paesaggio, ossia i tronchi d'albero alternati alla piana sabbiosa sullo sfondo. Nel nostro bozzetto, invece, la pittura si scioglie in brevi notazioni cromatiche per disporre l'accostamento armonico delle tinte. Sopra un rapido tracciato a matita rossa, visibile in superficie, Rayper accorda le tonalità dei verdi suggerite dal motivo ravvicinato dell'ombrellone sotto il quale siedono i pittori, fulcro dell'intera composizione.

TAV. 14 - Ernesto Rayper, *Lavandaie a Carcare*, olio su tela, 52 x 36.7 cm.

TAV. 15 - Ernesto Rayper, *In villa*, olio su tela, 45.5 x 65.7 cm.



E. Rayper, *Antica villa*, olio su tela, Genova, già raccolta di Giuseppe Rayper..

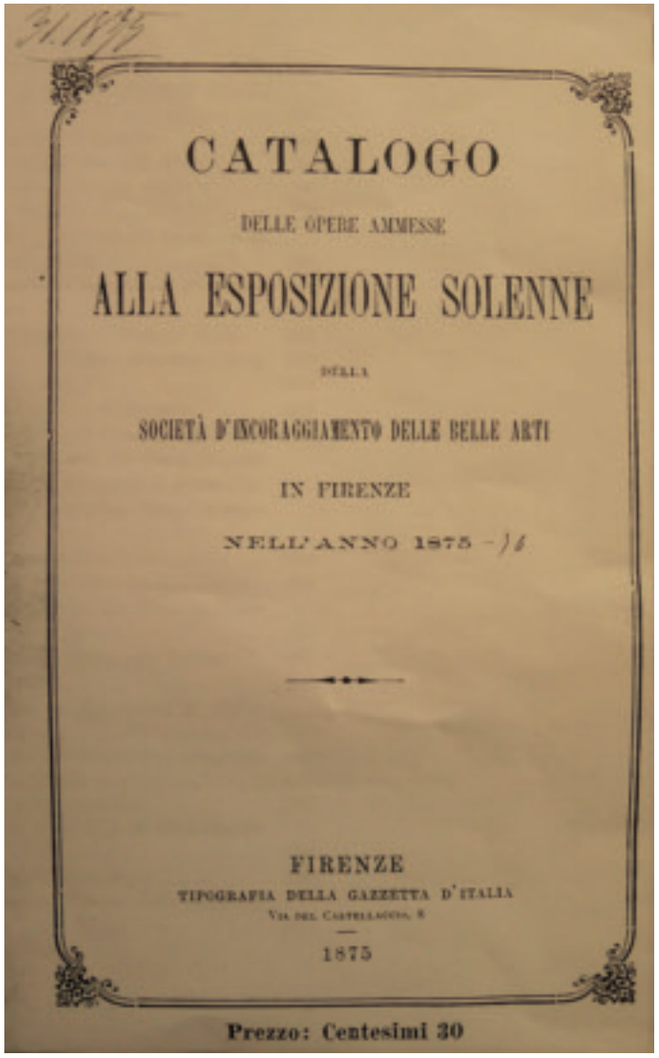
E. Rayper, *Figura sulla riva,* olio su tela, 25.8 x 28 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

Se nell'opera finale le figure, indistinte, si fondono negli elementi del paesaggio, in questo piccolo studio conservano l'immediatezza e l'efficacia di un ritratto dal vero. Nella selezione del soggetto Rayper ricerca valori di più immediata presa visiva mutando il concetto del ritratto con un raddoppiamento dell'immagine, il quadro nel quadro e l'artista nel quadro. Fulcro della rappresentazione è il punto di vista soggettivo del pittore che, in una prospettiva dietro le quinte, instaura una complessità spaziale consapevole dei rapporti tra artefice, realtà e osservatore. Tale motivo impressionistico è infatti tra i più amati dal gruppo dei grigi. Rayper ritrarrà non solo Carlo Pittara e Issel mentre dipingono a Rivara[30], ma eleggerà a protagonista il suo stesso ombrellone bianco come unica presenza solitaria nella campagna di Carcare[31]. L'elegante composizione verticale del dipinto *Lavandaie a Carcare*, esposto alla Promotrice di Torino del 1866[32], è un esempio magistrale più che delle qualità coloristiche di Rayper della sua intima interpretazione lirica della natura. L'opera è impostata sul rapporto di poche gamme di colore

tra loro accordate con straordinario equilibrio e sul cono ottico di luce che dalla profondità del cielo tinteggiato da nubi biancastre si proietta nei riflessi argentei del torrente. Fanno da contrappunto prospettico, sul primo piano, i candidi panni delle lavandaie che quasi potrebbero confondersi, per la delicatezza dei passaggi tonali, con le sottile trasparenze dell'acqua. La vibrazione del segno pittorico incide e plasma gli elementi della natura conferendo all'insieme un elevato senso di solennità. La chiusura centinata del telaio, di memoria fontanesiana, accentua il sentimento lirico della natura sacralizzandola come in un'antica pala d'altare[33]. L'impianto compositivo e la ricerca di controluce pronunciati avvicinerebbero il dipinto ad alcune opere datate intorno al 1866 che mostrano spiccatamente, come osserva Gianfranco Bruno, "sia il ricordo del paesismo inglese del primo Ottocento, sia della pittura di Daubigny, che fu punto di riferimento anche per Ernesto Rayper"[34]. Tra queste, il confronto immediato è con la grande tela *Dove si scoprono i pettegolezzi del paese*, datata 1867 e premiata alla Promotrice genovese di quell'anno, quando fu acquistata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica per l'Accademia Ligustica[35].
In villa, esposto alla mostra dei grigi alla Galleria Sant'Andrea nel 1963[36], è iconograficamente accostabile a un dipinto appartenuto già alla raccolta del padre del pittore, Giuseppe[37]. Entrambe le opere esprimono l'ispirazione romantica del paesaggismo ottocentesco ligure. Già D'Andrade osservava nel 1869 la predilezione dei grigi a scegliere il motivo pittorico ora per "il colore, ora [per] l'effetto, la tristezza, la freschezza del luogo"[38]. L'aura di vita borghese dell'ambientazione, il parco di una villa campestre, è soltanto apparente. Protagonista è la natura rigogliosa, non certo ornamentale, che incornicia il soggetto. La luce che filtra dall'alto illumina i fili d'erba sul primo piano e ravviva il bianco marmoreo della balaustra su cui siede la giovane contadina. Gli elementi architettonici quasi ricoperti dalla folta vegetazione perdono qualcosa della loro monumentalità, mentre la figura dall'impianto classico acquista solennità. Il fazzoletto color ocra che ricopre il capo ripiegato in avanti della giovane contadinella, assorta nei propri pensieri e colta da una luce radente, diventa quasi il motivo dell'intera composizione. L'equilibrio di valori pittorici e valori sentimentali e la ricerca di effetti luminosi nell'accentuazione dei contrasti chiaroscurali, specialmente nelle specchiature di luce e d'ombra sul terreno, dimostrano l'interesse di Rayper per il linguaggio pittorico del gruppo dei macchiaioli, ravvivato in occasione di un viaggio a Firenze nel 1863. La vicinanza con altre opere ispirate soprattutto al romanticismo della pittura di Luxoro, per esempio il piccolo studio *Figura sulla riva*, sempre della Galleria d'are moderna di Genova[39], o la

A. Issel, *Una figura intera di militare con tromba*, 1877/78, matita su carta, 335 x 125 mm, collezione privata.

TAV. 16 - Alberto Issel, *L'addio*, olio su tela, 48 x 78.5 cm.



CATALOGO

DELLE OPERE AMMESSE

ALLA ESPOSIZIONE SOLENNE

DELLA

SOCIETÀ D'INCORAGGIAMENTO DELLE BELLE ARTI

IN FIRENZE

NELL'ANNO 1875 - 76

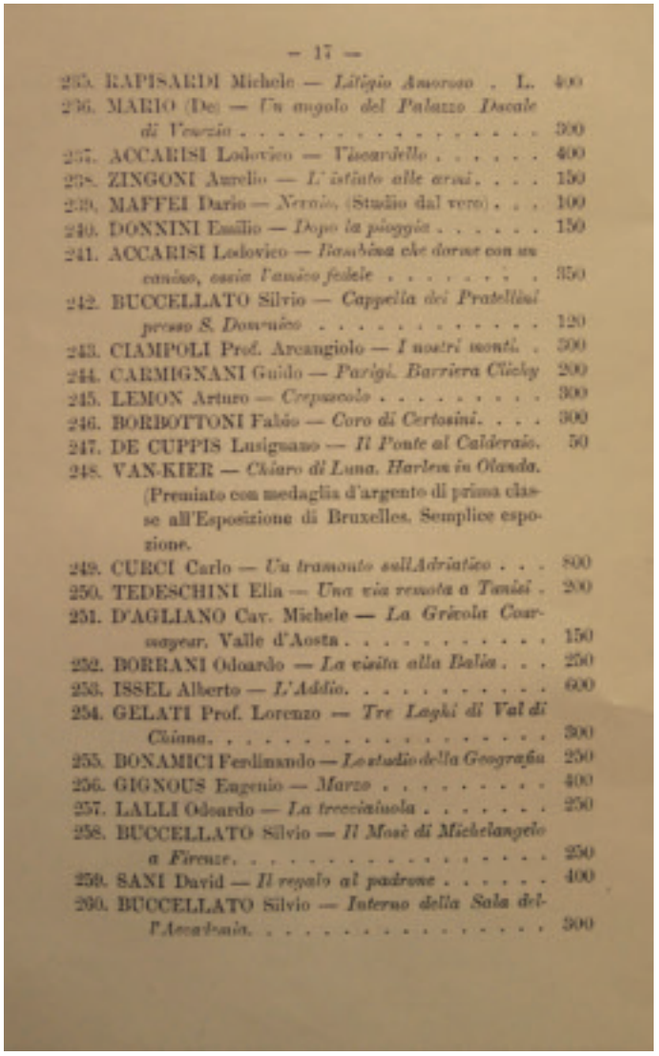
FIRENZE

TIPOGRAFIA DELLA GAZZETTA D'ITALIA

Via del Castellaccio, 8

1875

Prezzo: Centesimi 30



— 17 —

235. RAPISARDI Michele — *Litigio Amoroso* . L. 400
236. MARIO (De) — *Un angolo del Palazzo Ducale di Venezia* 300
237. ACCARISI Lodovico — *Viscardello* 400
238. ZINGONI Aurelio — *L'istinto alle arsi* 150
239. MAFFEI Dario — *Nerola* (Studio dal vero) . . . 100
240. DONNINI Emilio — *Dopo la pioggia* 150
241. ACCARISI Lodovico — *Rosabèna che dorme con un cane, ossia l'amico fedele* 350
242. BUCCELLATO Silvio — *Cappella dei Pratellesi presso S. Domenico* 120
243. CIAMPOLI Prof. Arcangiolo — *I nostri monti* . 500
244. CARMIGNANI Guido — *Parigi. Barriera Clichy* 200
245. LEMON Arturo — *Crepuscolo* 300
246. BORBOTTONI Fabio — *Coro di Certosini* 300
247. DE CUPPIS Luigusano — *Il Ponte al Calderaio* . 50
248. VAN-KIER — *Chiaro di Luna. Harlem in Olanda.* (Premiato con medaglia d'argento di prima classe all'Esposizione di Bruxelles. Semplice esposizione.
249. CURCI Carlo — *Un tramonto sull'Adriatico* . . . 800
250. TEDESCHINI Elia — *Una via remota a Tunisi* . 200
251. D'AGLIANO Cav. Michele — *La Grivola Courmayeur. Valle d'Aosta* 150
252. BORRANI Odoardo — *La visita alla Balia* . . . 250
253. ISSEL Alberto — *L'Addio* 600
254. GELATI Prof. Lorenzo — *Tre Laghi di Val di Chiana* 300
255. BONAMICI Ferdinando — *Lo studio della Geografia* 250
256. GIGNOUS Eugenio — *Marzo* 400
257. LALLI Odoardo — *La trecciaiuola* 250
258. BUCCELLATO Silvio — *Il Mosè di Michelangelo a Firenze* 250
259. SANI David — *Il regalo al padrone* 400
260. BUCCELLATO Silvio — *Interno della Sala dell'Accademia* 300

A. Issel, *Addio*, in *Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1875 (dicembre 1875-gennaio 1876)*, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze 1875, n. 253, Lire 600.

Passeggiata amena del 1866[40], orienterebbero per una datazione intorno a questa data.
Alberto Issel (Genova, 1848-1926), amico di Rayper (entrambi si ritraggono mentre dipingono dal vero in un prato di Rivara[41]), si forma a Genova, a Firenze, dove frequenta i macchiaioli, e a Roma, lavorando con continuità fino al 1880, quando una malattia agli occhi lo induce a dedicarsi in prevalenza alle arti decorative, per le quali aprirà una feconda bottega.
Fervente patriota, nel 1866, lascia l'Accademia Ligustica per arruolarsi volontario con le truppe garibaldine che combattono contro gli austriaci nel Trentino. Ma a causa di una ferita farà precocemente ritorno a Genova. L'esperienza della guerra, se pur breve, gli ispirerà numerosi dipinti con scene di vita militare, filtrate attraverso l'assimilazione della grande lezione del Fattori conosciuto personalmente a Firenze. Fu l'unico, tra i grigi, a aprire il filone della pittura risorgimentale attenta agli aspetti meno vistosi della vita militare, colti da una prospettiva 'dietro le quinte' piuttosto che all'interno dei grandi campi di battaglia. Ne sono testimonianza due opere qui esposte. Entrambe, ambientate in un paesaggio scosceso e ribaltato in avanti secondo un impianto di ascendenza macchiaiola, suggeriscono una partecipazione emotiva al soggetto. Sono pure assimilabili al rigore descrittivo delle opere dei toscani la stesura pittorica d'impressione realista, sui primi piani, e la definizione delle

TAV. 17 - Alberto Issel, *Indipendenza*, 1877, olio su tavola, 25.2 x 16.7 cm.

TAV. 18 - Alberto Issel, *Pascolo presso Volpiano (Pascolo alpestre)*, 1869, olio su tela, 68.5 x 100 cm.

E. Rayper, *Brughiera a Volpiano*, 1871, acquaforte, 128 x 197 mm, collezione privata.

figure per via di macchie distinte e giustapposte in modo da potenziare la luminosità del quadro. Mentre l'accentuazione dei contrasti cromatici richiama alle tonalità smaltate adottate da Issel negli anni fecondi delle ripetute frequentazioni del gruppo di amici liguri e piemontesi a Carcare e a Rivara[42].
In *Indipendenza*, datata 1877 e esposta alla Società Promotrice di Belle Arti di Genova di quell'anno[43], Issel interpreta ironicamente un episodio aneddotico. Sul primo piano, in un campo militare, un cavallo disarciona il soldato per ottenere l'"indipendenza" a cui è emblematicamente riferito il titolo patriottico del dipinto. Il soldato disteso a terra e le briglie del cavallo ancora sciolte nel movimento dell'azione rivelano le capacità bozzettistiche di Issel e la propensione per lo studio analitico *en plein air* sul motivo.
In *Addio*, emblematico episodio del richiamo del coscritto, Issel affronta un tema frequente nella retorica naturalistica letteraria e figurativa del risorgimento. Piuttosto che mostrare l'episodio entro mura domestiche, come fecero più volte per esempio Gerolamo Induno e Borrani[44], il pittore predilige un'ambientazione all'aria aperta mostrando la sua vocazione di paesaggista. La narrazione del soggetto si svolge lungo le diagonali su cui sono distribuiti i gruppi di figure: da un lato, le due giovani donne afflitte, al centro, il saluto rivolto loro dal coscritto in partenza, in fondo, il suo destino militare evocato da un drappello di soldati riuniti in marcia al richiamo della tromba. Il dipinto fu presentato alla Promotrice fiorentina nel dicembre 1875[45], data *ante quem* per la sua datazione.
Di qualche anno precedente è il *Pascolo presso Volpiano* qui esposto, datato 1869 e identificabile con il "Pascolo alpestre" presentato alla Promotrice genovese di quell'anno[46]. Il taglio allungato della tela di ascendenza classica e il soggetto dell'opera – una scena pastorale - rivelano l'ispirazione romantica delle ricerche dei paesisti liguri e la loro "volontà di cogliere il paesaggio negli aspetti più trepidi e malinconici, quasi una nostalgia di verità e di raccoglimento dopo l'enfasi e la retorica di tanta pittura ufficiale"[47].

1881

SOCIETÀ PROMOTRICE

DI

BELLE ARTI

in Genova

ESPOSIZIONE XXX – ANNO 1881

CATALOGO

DEGLI

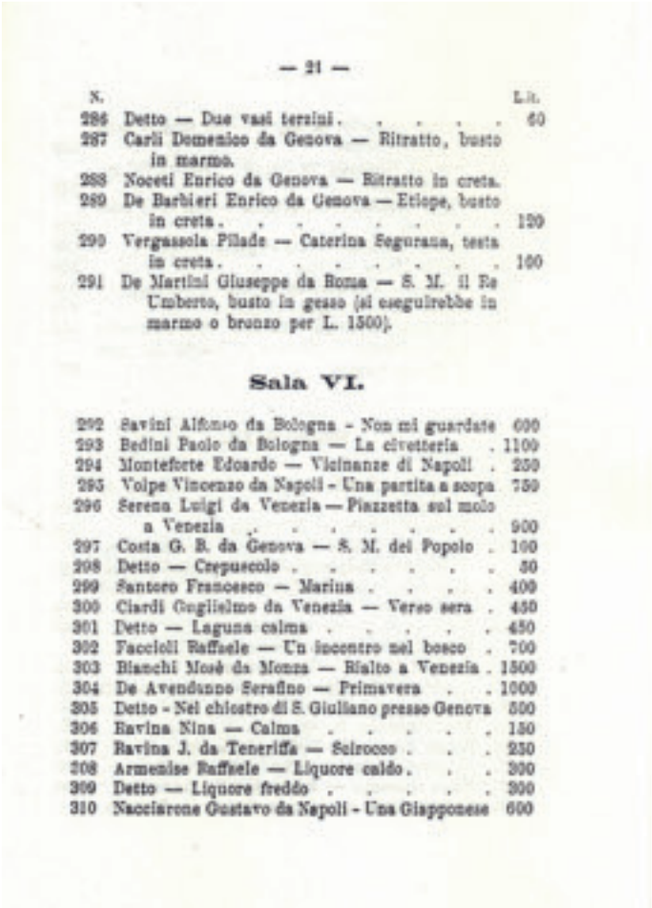
OGGETTI D'ARTE AMMESSI

GENOVA

TIPOGRAFIA DI GAETANO SCHENONE

Via della Maddalena, 20

1881.



— 21 —

N.		L.R.
286	Detto — Due vasi terzini	60
287	Carli Domenico da Genova — Ritratto, busto in marmo.	
288	Noceti Enrico da Genova — Ritratto in creta.	
289	De Barbieri Enrico da Genova — Etiope, busto in creta	120
290	Vergassola Pilade — Caterina Segurana, testa in creta	100
291	De Martini Giuseppe da Roma — S. M. il Re Umberto, busto in gesso (si eseguirebbe in marmo o bronzo per L. 1500).	

Sala VI.

292	Savini Alfonso da Bologna - Non mi guardate	600
293	Bedini Paolo da Bologna — La civetteria .	1100
294	Monteforte Edoardo — Vicinanze di Napoli .	250
295	Volpe Vincenzo da Napoli - Una partita a scopa	750
296	Serena Luigi da Venezia — Piazzetta sul molo a Venezia	900
297	Costa G. B. da Genova — S. M. del Popolo .	100
298	Detto — Crepuscolo	50
299	Santoro Francesco — Marina	400
300	Ciardi Guglielmo da Venezia — Verso sera .	450
301	Detto — Laguna calma	450
302	Faccioli Raffaele — Un incontro nel bosco .	700
303	Bianchi Mosè da Monza — Rialto a Venezia .	1500
304	De Avendunno Serafino — Primavera . .	1000
305	Detto - Nel chiostro di S. Giuliano presso Genova	500
306	Ravina Nina — Calma	150
307	Ravina J. da Tenerifa — Scirocco	250
308	Armenise Raffaele — Liquore caldo . . .	300
309	Detto — Liquore freddo	300
310	Nacciarone Gustavo da Napoli - Una Giapponese	600

S. De Avendaño, *Primavera*, in *Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 30a Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte*, Stabilimento tipografico G. Schenone, Genova, 1881, n. 304.

L'opera è ambientata a Volpiano, sulle rive del Po' nel basso Canavese, non molto distante da Rivara, luogo dei loro incontri con Fontanesi, Pittara e Gignous[48]. Proprio alla dimensione lirica e malinconicamente evocativa della pittura di Fontanesi, alla sua "poesia del vero", per usare un'espressione di Roberto Longhi[49], sembra accostarsi la nostra tela e altre di quegli anni. Soprattutto agli studi su carta di Issel, alle sue raffinate grafie a matita nera o all'acquaforte[50] e a quelle più emozionali di Rayper, la cui *Brughiera a Volpiano* del 1871 è forse tra i lavori più fontanesiani dei paesisti liguri[51].
L'opera è tra le più significative della poetica del paesaggismo ligure dell'ottocento in direzione di quella tensione lirica da cui nasce un "sentimento moderatamente romantico della natura"[52]. Un romanticismo introspettivo che si ritrova nella sensibilità percettiva della natura, nell'esatta restituzione atmosferica della luce, negli effetti sfumati da un delicato tonalismo corottiano che conferiscono un carattere quasi monocromo al dipinto. Nella figura, invece, è già assorbita la sintesi della lezione macchiaiola a due anni dalla frequentazione del gruppo fiorentino.
Serafín De Avendaño (1838-1916), spagnolo di nascita e formazione, nel 1862 giunge in Italia con una borsa di studio per l'Accademia di Spagna a Roma. Nel 1866 decide di trasferirsi definitivamente a Genova, dove risiederà stabilmente per ben trent'anni in un villino a Quinto con la marchesa Isabella (Nina) Salvago, fino alla morte di lei, avvenuta nel 1896[53]. Già dal 1863 De Avendaño lavora a fianco dei pittori Rayper e De Andrade presso Pisa, a Creys e a Carcare. Insieme a loro, la sua opera contribuirà allo sviluppo del rinnovamento pittorico dell'arte italiana, come già avvertiva Telemaco Signorini: "come promessa d'avvenire è forse dal D'Avendaño che l'arte può sperare in Italia un salutare indirizzo"[54].
La grande tela qui esposta, datata 1881, è identificabile con la *Primavera* presentata alla Promotrice di Genova di quell'anno[55]. L'aderenza realistica alla realtà è ricercata dal pittore nel punto di vista ribassato e nell'ardito taglio scenico impostato

TAV. 19 - Serafino de Avendano, *Primavera*, olio su tela, 79.5 x 122 cm.

TAV. 20 - Serafino de Avendano, *Spiaggia di Vigo*, 1895, olio su tavola, 30.5 x 47 cm.

S. De Avendaño, *En la playa de Bouzas*, 5 settembre 1896, acquerello su carta, 140 x 200 mm.

sulla diagonale di un pendio scosceso della costa ligure. La luce diffusa nelle ultime ore del giorno quasi annulla la linea dell'orizzonte e fonde in un'unica ariosa tonalità argentea il fondo del mare e del cielo contro cui si stagliano la splendida figura di pastorella, vista di scorcio, e le sue capre. Queste "figurine" dimostrano il naturalismo addolcito e elegante, talvolta raffinato, del pittore spagnolo, molto apprezzato dalla critica del tempo: "appare manifesto che quelle figure sieno all'aria aperta ed armonizzino nell'insieme del terreno e del cielo"[56]. In quest'opera si ritrova quel "senso di realismo compenetrato di delicatezza" descritto da Vitaliano Rocchiero[57], che De Avendaño sa comporre attorno a un perfetto equilibrio tra naturalismo e visione sintetica. L'intensa luminosità del quadro è accentuata dal risalto cromatico delle trasparenze atmosferiche e da tocchi leggeri, quasi impressionistici, sul cielo. I riflessi argentei sui fili d'erba colti in piena luce, su cui si innestano le notazioni cromatiche dei

TAV. 21 - Serafino de Avendano, *En la ria de Vigo*, 1896, olio su tela, 33 x 52.5 cm.

fiori, dimostrano uno straordinario controllo dei toni accordati su un'unica gamma di colore.
Il rigoroso impianto costruttivo della composizione, desunto dalla pittura toscana, il cromatismo acceso e la tavolozza splendente di azzurri sono assimilabili a soluzioni adottate negli anni centrali della sua attività ligure, tra la metà degli anni settanta e la metà degli anni ottanta[58]. Nelle opere di questi anni De Avendaño utilizza una tessitura luminosa prossima a quella dei macchiaioli e una "maestria cromatica sconosciuta alla pittura genovese dell'epoca, ricondotta nell'appiombo compositivo netto e nella fermezza solare della luce estiva"[59]. Nel 1882 un altro dipinto di De Avendaño intitolato *Primavera*, di dimensioni leggermente inferiori, sarà acquistato nel 1893 dalla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma[60].
Tra i suoi compagni, osservava Mario Labò nel 1826, De Avendaño fu "il più sapiente, e il meno schivo quanto a eleganze formali"[61]. Per questo si interessò a soggetti anche di genere borghese[62], accettando di inserire nei suoi quadri "le figure odierne, anche cittadine, anche di persone eleganti se

S. De Avendaño, *En la ría de Vigo*, 1892, olio su tela, 40 x 77.7 cm, Torino, Galleria d'Arte Moderna.

TAV. 22 - Benedetto Musso, *Cavallo da pochi denari*, 1866, olio su tela, 31.5 x 70.3 cm.

B. Musso. 1866.

B. Musso, *Vialetto agreste*, olio su carta, 14 x 24 cm, collezione privata.

vi dovevano essere (…) essendo dei primi in questo genere in Italia"[63]. Appartengono a questo filone i due quadri qui esposti, dipinti a un anno di distanza l'uno dall'altro a Vigo, in Galizia, sua città natale dove farà definitivamente ritorno nel 1896, anno in cui esporrà per l'ultima volta alla Promotrice genovese.

Se nei dipinti dedicati alle riviere liguri – non secondari nella sua produzione pittorica[64] -, il pittore spagnolo affrontò soprattutto i caratteri frammentati e contrastati delle nostre coste rocciose scoscese sul mare, i vasti scenari pianeggiante della Spagna atlantica gli offrivano la possibilità di raggiungere una maggiore sintesi prospettico-luministica. Entrambe le vedute sono colte dalla spiaggia di Bouzas, a occidente della città antica, sulla linea costiera della Ribera del Berbés da cui si scorge, sulla punta estrema del golfo, il convento di San Francisco.

Spiaggia di Vigo, datata 1895, è calibrata sulle tonalità argentee di una luminosità quasi lunare, filtrata dalle alte nuvole bianche che si disfano sul cielo. La pittura è ora vibrata e indefinita, senza perdere vigore formale, e restituisce l'istantanea percezione di un paesaggio colto dal vero sotto l'impressione di una luce che sta rapidamente cambiando. La dimensione serena di un momento immerso nella quotidianità, con bagnanti o figure sedute all'ombra di un tendone, si ritrova anche in uno studio grafico più tardo, datato 5 settembre 1896[65].

En la ría de Vigo, datata 1896, il filtro atmosferico calibrato sulla tonalità del limpido cielo azzurro conferisce maggiore fermezza all'impianto compositivo, marcato in profondità dalle direttrici prospettiche dei solchi della bassa marea sull'arenile. L'assenza quasi totale di ombre e l'impressione cromatica sulle figure, quasi ridotta entro i termini visivi del bianco e nero chiaroscurale, rimandano al carattere smaltato della pittura dei macchiaioli toscani, specialmente di Abbati e Sernesi. Qui, la percezione del motivo figurale è resa ancora più immediata dallo sguardo del bambino rivolto verso l'osservatore. Entrambe le opere furono presentate in Italia, la prima sia alla Promotrice di Genova sia a quella di Firenze del 1896[66], la seconda alla Promotrice fiorentina del 1897[67]. Un dipinto di poco precedente, preso da una prospettiva analoga, fu acquistato alla Promotrice di Torino del 1894 per la Galleria d'arte moderna di quella città[68].

S'inserisce nel gruppo degli innovatori, infine, Benedetto Musso (1835-1883). Dopo il convenzionale romanticismo accademico delle prime opere, intorno al 1868 il pittore di Laigueglia si accosta alle esperienze coloristiche dei grigi che frequenta d'estate sui litorali genovesi, nella campagna di Carcare e della Bormida e nel Canavese[69]. Nasce così una pittura dal carattere verista e spontaneo che predilige scene ariose colte in piena luce, caratterizzate dalla calibrata giustezza del colorire e dal sicuro impianto disegnativo. Il nuovo linguaggio immediato, d'impressione della sua pittura, che fu oggetto delle resistenze polemiche del grande storiografo Federico Alizeri nelle pagine della "Gazzetta di Genova" – "l'abbozzare in luogo del descrivere, il macchiare una tela invece del riprodurre le cose" [70] - farà invece del Musso "il pittore di maggior statura artistica della scuola dei grigi, dopo il Rayper ed il De Avendaño"[71].
Con il *Cavallo da pochi denari*, datato 1866 e presentato alla Promotrice genovese di quell'anno[72], a soli due anni dal suo esordio pubblico, Musso raggiunge il vertice assoluto della sua poetica inserendosi a pieno titolo tra i pittori più avanzati nell'ambito delle ricerche realiste dell'ottocento italiano. Sia per la selezione del soggetto e l'interpretazione lirica della quotidianità rurale, sia soprattutto per la personale e quasi assoluta sintesi pittorica di luce e spazio[73]. L'immagine, dall'accentuato sviluppo orizzontale, è ambientata in una vasta distesa collinare dell'entroterra ligure – accostabile a un piccolo bozzetto a olio[74] - ed è regolata da una salda metrica spaziale.
Gli elementi del paesaggio, ridotti in numero, costituiscono un compatto organismo architettonico. Il linguaggio pittorico ora si compone di forme pure dal nitore cristallino: i parallelepipedi dei piloni e del muretto, il tronco d'albero cilindrico messo in diagonale, i tagli prismatici delle pietre sul terreno, le sagome piatte, triangolari, del fogliame. Pure le nuvole e le colline sullo sfondo sono condensate in solide forme geometriche. La figura del vecchio contadino visto di spalle regge come una colonna il ritmo architettonico della composizione. Mentre quella dell'altrettanto vecchio cavallo "da due denari" ne segna l'acme poetica. In basso, i pressanti cunei d'ombra e la firma del pittore che interviene sul primo piano assolato bilanciano l'equilibrio della composizione. La ferma luce zenitale schiarisce i toni e alleggerisce la materia in una vera e propria poesia cromatica impostata su pochi timbri, dove l'alternanza tra i bianchi e i marroni del primo piano è accordata alla bipartizione del fondo.
L'istantaneità dell'immagine è restituita da intuizioni di assoluto controllo visivo: i fiori che punteggiano qua e là il terreno, le spighe di grano mosse dal vento, la giovane vigna che sale sul pilone. Con quest'opera Musso interpreta in maniera del tutto personale i temi più moderni della pittura del suo tempo - l'elegia della natura e la fatica del lavoro umano e animale -, accostandosi alla contemporanee ricerche dei maggiori artisti macchiaioli presenti alle Promotrici genovesi dal 1862. In particolare, Abbati, Borrani e Sernesi per la visione allungata in orizzontale e scandita nello spazio di alcune bellissime vedute di Castiglioncello eseguite tra il 1864 e il 1865. Come loro, Musso sembra guardare all'assoluto controllo metrico e tonale impresso dalla luce zenitale di memoria pierfrancescana della pittura del primo rinascimento italiano[75]. La nostra opera non soltanto è esito di una personalissima mediazione tra il tonalismo grigio e l'ariosità della pittura di macchia, ma è anche precorritrice sul piano di un'astrazione mentale di certe conquiste della pittura del novecento.

R. Sernesi, *La punta del Romito vista da Castiglioncello*, 1866 ca., olio su tela, 18 x 67 cm, Viareggio, Istituto Matteucci.

Note

[1] Biblioteca Civica di Belluno, *Lettere di Ippolito Caffi Pittore Bellunese ad Antonio Tessari dal 1825 al 1866*, ms. 740, n. 154, Genova, 16 marzo 1850, trasc. in Rossini 2006, p. 34.
[2] Luxoro 1892, p. 32, trasc. in Sborgi 2006, p. 41.
[3] Sborgi 1994, pp. 337-338.
[4] Sborgi 1994, pp. 339-340. Sulla presenza di pittori stranieri alle prime esposizioni della Promotrice cfr. Labò 1926, p. 10; Grosso 1938, p. 249; *L'alba del vero* 1993, pp. 18-19.
[5] Su Luxoro cfr. *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 60; Rocchiero 1981, pp. 115-116; Bruno 1982, pp. 11-13; Bartoletti 1990, pp. 345-347; Perissinotti 1991; *La pittura di paesaggio* 1992, pp. 133-134, tavv. 4-5; *Presenze liguri* 1995, p. 33; Sborgi 1994, p. 347.
[6] *Catalogo* 1873, n. 75 (*Il palo telegrafico*); *Esposizione* 1876, n. 281 (*Il telegrafo*); *Esposizione* 1877, n. 538 (*Paesaggio, Riviera di Genova, L'asta del telegrafo*). Vedi anche *L'alba del vero* 1993, p. 288; Franco 2006.
[7] Cantoni- Falciasecca-Pelosi 2011, pp. 86-91.
[8] *L'alba del vero* 1993, pp. 95-96, cat. 26. Giubilei 2004, II, p. 541.
[9] Per un'interpretazione simile cfr. Poli 2006, p. 18. Si veda anche il piccolo *Paesaggio con il treno* del 1870 circa, cfr. *Alberto Issel* 2006, p. 67, cat. 26.
[10] A. Pastore, *Per la scultura a proposito d'arte genovese all'Esposizione di Torino. Risposta a Edoardo Scarfoglio (Letta la sera del 26 maggio 1884 nelle sale della Società di Letture e Conversazioni scientifiche)*, Genova 1884, trasc. in Sborgi 1994, p. 346, nota 20.
[11] *Il Professore Tammar Luxoro* 1900, p. 390.
[12] Martelli 1875; Mimita Lamberti 1982, p. 25.
[13] Su questa tematica cfr. Poli 2006, pp. 19-20. Telemaco Signorini fu il primo a mettere sullo stesso piano le scuole del realismo italiano dell'ottocento di Rivara, Piagentina e Resina, cfr. Signorini [1893] 1905.
[14] Ne lascia un vivo ricordo Anton Giulio Barrili nel suo romanzo *Amori alla macchia*, cfr. Barrili1885.
[15] Sborgi 1994, p. 345.
[16] Grosso 1907; Labò 1926. Per gli sviluppi analoghi della scultura ligure verso un progressivo abbandono di schemi aulici e classicisti cfr. F. Sborgi in *L'Ottocento e il Novecento* 1989, pp. 355-365 e 374-383.
[17] Signorini 1873.
[18] *La Scuola di Rivara* 1942, p. 37.
[19] *L'alba del vero* 1993, p. 107, n. 34.
[20] Si vedano i soggetti delle opere di Rayper e De Avendaño presentate alle Promotrici genovesi di quegli anni, cfr. Ibid., pp. 283, 290. Al Museo dell'Accademia Ligustica è esposto un paesaggio campestre dello stesso periodo, firmato e datato: "Ernesto Rayper / a Baveno 1867", cfr. G. Sommariva in *Ottocento in salotto* 2006, p. 150, n. 24. Di questi anni dovrebbe essere anche la tavoletta *Riva con barche*, 13,5 x 28 cm, in *La scuola grigia* 1989, p. 49.
[21] *Società Promotrice* 1867, n. 72, cfr. *L'alba del vero* 1993, p. 290.
[22] *Società Promotrice* 1868, n. 206; *Catalogo* 1868, n. 175. Vedi anche *L'alba del vero* 1993, p. 290.
[23] *L'alba del vero* 1993, p. 107, n. 34.
[24] Olio su tavola, cm 23,3 x 33,3, collezione privata, 1864 circa, cfr. *Mostra di Ernesto Rayper* 1974, pp. 76-77.
[25] Olio su carta, cm 26 x 37, cfr. *I "Grigi"* 1965, s.n.p., tav. II; V. Rocchiero, *Ernesto Rayper*, in Id. 1981, p. 99.
[26] *Mostra di Ernesto Rayper* 1974, p. 19.
[27] L'opera fu acquistata dal Comune di Genova presso il sig.re Del Pino per lire 8000, cfr. *La pittura di paesaggio* 1992, p. 135, tav. 8; *L'alba del vero* 1993, pp. 103-104, cat. 31; Giubilei 2004, II, p. 670. I due artisti ritratti sono stati identificati, senza meglio precisare, con con Alberto Issel e Domenico Casella, cfr. Rocchiero 1981, p. 22.
[28] *La pittura di paesaggio* 1992, p. 135.
[29] Camerana 1872.
[30] *Alberto Issel* 2006, pp. 72-73, catt. 31-32.
[31] *La scuola grigia* 1989, p. 53. Lo stesso Issel ritrarrà Rayper mentre dipinge presso Carcare, cfr. *Alberto Issel* 2006, p. 54, cat. 13.
[32] *Catalogo* 1866, n. 117; *Mostra di Ernesto Rayper* 1974, p. 86; *Ottocento* 1983, p. 35; *La scuola grigia* 1989, p. 42.
[33] Il formato centinato è usato di frequente nell'opera di Rayper, cfr. *Ernesto Rayper* 1974, p. 172-176, 194, 207, 202, 221; Rocchiero 1974, pp. 87, 91 95, 129, 215.
[34] *L'alba del vero cit*…, p. 151, n. 67; G. Bruno in Baccheschi 1988, pp. 35, 143, n. 195, tav. XXIII.
[35] *L'alba del vero*, pp. 108-110, n. 35.
[36] *Scuola grigia* 1963, p. 43, n. 120, tav. XXXVIII (*Nel parco*). Vedi anche *Il valore* 2000, p. 633; *Ottocento* 2000, p. 325; Costa-Dioli 2003, p. 249, n. 287; Dioli 2014. L'opera reca sul telaio l'autentica della nipote del pittore: "Opera di Ernesto Rayper. La nipote M. Rayper".
[37] *Mostra di pittura ligure* 1926, p. 58, n. 290, tav. LXVII.
[38] D'Andrade 1869.
[39] Giubilei 2004, II, p. 669, n. inv. GAM 36.
[40] *L'alba del vero* 1993, pp. 98-99, cat. 27.
[41] *Alberto Issel* 2006, pp. 54, 73, cat. 13, 23.
[42] Si vedano, ad esempio, *Rivara*, 1878, olio su tavola, 16 x 27 cm, oppure *Oliveto*, 1871, olio su tela, 20,5 x 28,5 cm, cfr. *Alberto Issel* 2006., n. 20; *L'alba del vero* 1993, p. 189, n. 101.
[43] *Società Promotrice* 1877, n. 52. Vedi anche *L'alba del vero* 1993, p. 287.
[44] Per il tema della partenza del soldato e il suo corollario di episodi come *topos* epico ricorrente nella pittura risorgimentale italiana, cfr. Seitun 2015, p. 9.
[45] *Catalogo* 1875, p. 17, n. 253, Lire 600, cfr. *L'alba del vero* 1993, p. 287. Vedi anche *Catalogo Bolaffi* 1980, p. III; Rocchiero 1981, p. 301 (*Addio! Mia bella addio!*); *Il valore* 1990, p. 223; *Ottocento* 1995, p. 145.
[46] *Società Promotrice* 1869, n. 32. Vedi anche *L'alba del vero* 1993, p. 286. Sul telaio dell'opera si conserva ancora il cartellino dell'esposizione.
[47] Sborgi 1998 [1970], p. 429.
[48] Labò 1926, p. 19.
[49] Longhi 1984 [1952].
[50] *Alberto Issel* 2006, pp. 50-51, catt. 9 e 10. Sui contatti con Fontanesi prolungati anche negli anni di Rivara cfr. Poli 2006, p. 19.
[51] *Mostra di Ernesto Rayper* 1974, p. 235; Poli 2006, p. 19. Su Volpiano vedi anche il disegno a carboncino di Rayper, datato

1870, in *La scuola grigia* 1989, p. 55.
[52] Poli 2006, p. 17.
[53] Su De Avendaño vedi in ultimo Giubilei 2002, pp. 306-315 e Zázquez Astorga 2008, pp. 65-83, 99-101, 164-213, nn. 21-50. A casa di Nina De Avendaño conobbe e frequentò Giuseppe e Giuseppina Verdi, anch'essi a Genova dal 1866, e per loro realizzò alcuni dipinti ancora oggi di proprietà della famiglia del compositore, cfr. Giubilei 2002, p. 312, figg. 5-6.
[54] Signorini 1870, p. 192.
[55] L'opera, di grandi dimensioni, è stimata 1000 lire, cfr. *Società Promotrice* 1881, n. 304. Vedi anche *L'alba del vero* 1993, p. 284.
[56] Benvenuti 1873, p. 78.
[57] V. Rocchiero, *Serafín De Avendaño*, in Id. 1981, p. 94.
[58] Ad esempio, *Al Convento della Castagna*, 1876, olio su tavola, 16 x 17 cm, collezione privata, e *Riviera di Genova. Lo scoglio di quarto,* 1881, olio su tela, 85 x 132 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna, n. inv. G.A.M. 944, cfr. *Alba del vero* 1993, p. 157, n. 73; *La pittura di paesaggio* 1992, p. 140, tav. 13.
[59] Bruno 1982, p. 39.
[60] S. De Avendaño, *Primavera*, 1882, olio su tela, 68 x 119 cm, cfr. Zázquez Astorga 2008, p. 100. L'opera fu acquistata dalla Galleria nazionale d'arte moderna di Roma per 2000 lire, cfr. *Roma* 1893.
[61] Labò 1826, p. 23.
[62] Si veda per esempio nella Galleria d'arte moderna di Torino *La rosa*, 1873, olio su tavola, 35,5 x 27 cm, cfr. *L'alba del vero* 1993, p. 156, cat. 72.
[63] Calderini 1901, trasc. in L. Perissinotti in *La scuola grigia* 1989, p. 110.
[64] Per i paesaggi marini di De Avendaño vedi Caamaño Fernández 1991, p. 76, 81, 91-92, 97, 101-102, 119, 123, 131-133, 135-137, 139, 144-150, nn. 4, 9, 19-20, 25, 29-30, 47, 51; Zázquez Astorga 2008, pp. 187, 191, 198-202, 205-208, 210, 212-213, nn. 33, 35, 39-41,43-45, 47, 49-50.
[65] Caamaño Fernández 1991, p. 105, n. 33.
[66] *Società Promotrice* 1896, n. 47; *Società Promotrice* 1896-1897, n. 4; vedi anche *L'alba del vero* 1993, p. 285.
[67] *Catalogo* 1897, n. 174; *L'alba del vero* 1993, p. 285. L'opera fu presentata in catalogo con un refuso nel titolo, *En la ría de Vigo* fu tradotto *Per la Via di Vigo*, senza tenere conto il significato galiziano di "ría", "insenatura".
[68] La datazione dell'opera è controversa: Caamaño Fernández 1991, p. 131, la data 1873, Mallé 1968, p. 319, n. 256 al 1894; Maggio Serra 1993, p. 178, al 1872, sulla base della datazione inscritta sulla tela "72". Tuttavia l'opera è stilisticamente collocabile all'inizio degli anni novanta e la data è verosimilmente da leggersi 1892 anziché 1872.
[69] Su Benedetto Musso cfr. in ultimo *Ottocento in salotto* 2006, pp. 25-28, 132-145, 154, nn. 13-22, 27; Boggero-Olcese Spingardi 2014, pp. 26-34.
[70] Alizeri 1864, p. 71.
[71] *Rayper e Musso* 1969, p. 16.
[72] *Società Promotrice* 1866, n. 128, cfr. anche *L'alba del vero* 1993, p. 289.
[73] La critica è concorde nel riconoscere a Musso "una personalità originale e dotata di registro poetico assolutamente autonomo rispetto anche ai suoi compagni di strada", cfr. *L'alba del vero* 1993, p. 274.
[74] Bruno 1982, p. 181, fig. 198.
[75] Di Borrani si veda per l'ariosità spaziale la *Mietitura del grano nelle montagne di San Marcello* del 1861 e per la tematica sociale, *Lo spaccapietre* di quegli anni, cfr. Dini 1981, pp. 181, 311, n. 163, tav. XL; S. Balloni in Balloni-Villari 2012, pp. 42-43, cat. 5. Di Abbati, le due *Marine a Castiglioncello* del 1865 circa, cfr. Dini-Sisi 2001, nn. 34-35. Di Sernesi, *La punta del Romito vista da Castiglioncello* del 1864 circa, cfr. *I Macchiaioli* 1990, p. 180, cat. 38. Sul recupero della chiarezza formale dei quattrocentisti toscani vedi in ultimo Matteucci-Mazzocca-Paolucci 2007.

Le ricerche realiste

Raffaele Giannetti (1837-1915) fu probabilmente tra i pochi artisti che si distinsero per qualità e intenzioni pittoriche tra gli allievi "ampollosi e retorici, lontani pressoché del tutto da ogni apertura progressiva" della scuola di Giuseppe Isola all'Accademia Ligustica[1], da lui frequentata intorno al 1851. Lasciò in seguito Genova per iniziare una formidabile carriera in Italia e all'estero tanto da essere considerato "il pittore genovese dell'Ottocento che più partecipò alla vita artistica internazionale"[2]. Prima a Torino, poi a Roma e infine a Venezia, dove si stabilì nel 1872, dimostrando iniziali interessi per il genere di pittura storico-letteraria con aspirazioni romantiche. Apprezzato da Hayez per l'intenso lirismo delle sue opere, il contatto con la pittura storica e ritrattistica francese e soprattutto con il naturalismo veneto lo orienta a aprirsi alle tematiche realiste della pittura di genere. Ne è un esempio il dipinto qui esposto, opera di grande impegno per ambientazione e tematica sociale. L'interpretazione del tema del lavoro agricolo – la pratica della lavorazione naturale della canapa ad acqua stagnante che, macerata e sfibrata, dà la fibra tessile – è qui magistralmente intesa in chiave epica, per il numero di figure che compongono la scena e la varietà e l'ampiezza del

TAV. 23 - Raffaele Giannetti, *La raccolta della canapa*, olio su cartone, 26 x 38.5 cm.

Mostra retrospettiva di opere del pittore Raffaele Giannetti, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Rosso, febbraio 1923) a cura di M. Labò.

A. Varni, *Lavandaie alla Foce del Bisagno*, 1891, olio su tela, 46 x 93 cm, collezione privata.

paesaggio. Con quest'opera Giannetti supera il suo *imprimatur* classico per aprirsi a forme e ad atmosfere ormai già appartenenti alla pittura realista. Vanno in questa direzione la figura che fuoriesce dalla scena, sulla destra, e la varietà delle pose sospese in attimi non privi di enfasi retorica, vicini ai modelli neosecenteschi del verismo napoletano[3] e retaggio del sentimentalismo accentuato assorbito a Parigi da Thomas Couture[4]. La stesura pittorica rapida, sorvegliata da un perfetto controllo tonale anche nelle distanze, si affida per la narrazione del soggetto a cariche notazioni cromatiche che rivelano un sensibile assorbimento dell'animazione realistica della tarda opera di Favretto. Opere come questa rappresenteranno gli unici esempi di "penetrazione veneziana nella pittura genovese" dell'ottocento[5]. L'impressione veristica del soggetto è testimoniata dagli studi compiuti dal vero, come dimostrano un "bozzetto a spumino" e due ad olio, di cui uno con la "veduta di uno stagno", tutti quanti presentati alla grande mostra retrospettiva allestita dal Municipio di Genova nelle sale di Palazzo Rosso, nel febbraio 1923[6]. L'opera è databile ai primi anni ottanta dell'ottocento e forse è ambientata nel territorio di Cornuda, in provincia di Treviso, dove nel 1882 fu aperto uno dei più grandi canapifici italiani[7], tra la riva destra del Piave e i colli Asolani.
Come il Giannetti, anche il genovese Antonio Varni (1841–1908) dopo l'avvio al linguaggio retorico e neobarocco impartito dall'Accademia genovese cercò nuove aperture culturali a Firenze, nel 1862. Quasi sicuramente dietro l'impulso delle prime sperimentazioni della "macchia" e delle spinte innovatrici internazionali introdotte a Genova da Domenico Morelli, Saverio Altamura e Serafino De Tivoli, trovando punti di contatto "con Luxoro, Gandolfi, D'Andrade"[8]. Già Nicolò Barabino si era trasferito a Firenze per sperimentare un registro estetico differente. Egli sosteneva, infatti, come il problema pittorico fosse da ricercare nella pittura piuttosto che nel soggetto: "Noi rimaniamo sempre più colpiti da quelle opere ben riprodotte come luce e come chiaroscuro che dalle altre dottamente composte e storicamente esatte"[9]. L'impronta disegnativa e colorista della pittura di Varni di questi primi anni fiorentini, ancora legata ai soggetti storici a sfondo tardo-romantico, si fonderà più tardi in una sintesi del tutto personale tra i contrasti di macchie di colore e di chiaroscuro propri della ricerca fiorentina e il tonalismo lirico di tradizione ligure. Tornato a Genova, il pittore si orienterà soprattutto alla pittura di genere e, con lo stesso sentimento poetico, alla pittura di paesaggio *en plein air*[10].
Il dipinto *Lavandaie alla Foce*, soffuso di lirismo evocativo, è da considerarsi uno degli esiti più rappresentativi della sua

A. Varni, *Lavandaie alla Foce del Bisagno*, olio su tela, 17.5 x 45.5 cm, Milano, Raccolta Belotti, già nella raccolta genovese di A. Balbi.

pittura di paesaggio. Proprio in questo genere Varni "diede i suoi risultati migliori quando, libero da preoccupazioni rappresentative, poté abbandonarsi alla semplice emozione"[11]. Oltre alla quiete isolata della campagna e dei litorali liguri, la Foce del Bisagno è ricorrente nella sua opera per l'intensità evocativa dei caratteri indefiniti del suo paesaggio, tra il limitare della città, lo sbocco del fiume e il varco lontano del mare sull'orizzonte. In quest'opera l'impianto disegnativo toscano è sciolto in una pittura fatta di delicate trasparenze luminose, di giochi di luci e di penombre che vanno dai bianchi assoluti sulla linea dell'orizzonte alla densità dei volumi pieni, avvolti da un marcato chiaroscuro, alla destra del quadro. L'esteso taglio orizzontale è accentuato dall'innesto di cunei prospettici: l'antico Lazzaretto e i

A. Varni, *Le lavandaie della foce del Bisagno*, 1887, olio su tela, 25 x 55.5 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

TAV. 24 - Antonio Varni, *Lavandaie alla Foce*, olio su tela, 17.5 x 45.5 cm.

TAV. 25 - Antonio Varni, *Due puntini?*, 1895, olio su tavola, 55.3 x 36.4 cm.

cantieri navali, sulla sponda sinistra del fiume, e la seicentesca facciata dell'oratorio delle anime purganti, sede dell'omonima confraternita, alla sua foce. Il confronto con una tela analoga per visuale prospettica, datata 1891[12] e di cui esiste un bozzetto preparatorio[13], suggerirebbe una datazione intorno a questa data. Entrambe le opere sono caratterizzate da quella tenera naturalezza pittorica e da quel ricco e sensuale pittoricismo che valse al pittore, nel 1901, la partecipazione alla IV Biennale veneziana[14].

L'altra sua opera qui esposta, datata 1895, fu presentata alla Promotrice di Torino di quell'anno e in quello successivo alla Promotrice di Genova[15]. *Due puntini?,* titolo dell'opera, si riferisce alla domanda che la giovane donna rivolge al ciabattino di Prà. Anche qui, il fermo impianto architettonico costruito intorno alla romanica chiesa di San Pietro, inglobata da seicenteschi edifici residenziali, è scenario di un'immagine pittoresca connotata in senso naturalistico anche per il dialogo dialettale tra i suoi umili personaggi. In Varni lo scavo nella realtà, di ispirazione quasi "petrarchesca e manzoniana"[16], ricalca i modelli sociali del naturalismo italiano, per cui "i paesani parlano la lingua loro propria, ove trovate la maniera villereccia, andante (…); ove infine le passioni, le idee, le stesse sgrammaticature, sono studiate, come direbbero i pittori, sul vero"[17]. Gli effetti trascoloranti del cielo, nell'ora del tramonto, imprimono alla scena una luce diffusa, dall'intonazione calda, con improvvise accensioni cromatiche di bianchi e di rossi sui toni neutri tipici della sua pittura. Il disegno di ascendenza toscana, sempre più pulito e preciso, è teso a sottolineare l'evidenza delle forme.

L'altra tela, datata 1900, fu presentata alla Promotrice genovese di quell'anno con il titolo *Ritorno al convento*[18]. Il soggetto è ambientato sulle alture di Voltri, alle porte della mole neogotica del complesso del Santuario della Madonna delle Grazie situato all'interno del parco della Duchessa di Galleria. Opera di grande impegno per la quale il pittore si dimostra abile pittore prospettico per l'impianto compositivo e per la scrupolosa restituzione dei volumi architettonici. L'incisività del segno di matrice toscana è, in questa fase estrema, mossa da una pittura più sciolta e vibrata, specialmente nei piani di fondo, e sembra aprirsi alle sintesi ottiche introdotte in pittura in questo scorcio di secolo. L'episodio aneddotico, incentrato sull'incontro alle porte di un convento di un frate con una giovane popolana, connota in senso sentimentale la percezione del paesaggio. La liricità evidente della scena quotidiana è restituita dalla perfetta coincidenza delle suggestioni luministiche e atmosferiche di una giornata di pioggia, che vanno dalle tonalità argentee quasi monocrome delle lucenti pozze d'acqua al chiarore sereno annunciato nel ritaglio di cielo sul fondo, sino al tema sentimentale evocato dalle figure che ha come vertice poetico il sorriso della giovane donna. La purezza dell'accentuato timbro cromatico di un semplice elemento quale l'ombrello che il frate tiene in mano mette in risalto il realismo dell'immagine e risolve in termini coloristici l'equilibrio della composizione. Il soggetto dell'opera è confrontabile con quello già affrontato in una tela precedente, *Il breviario* o *Salita al Santuario*, datata 1898 e acquistata l'anno seguente dal Municipio di Genova per la Galleria d'arte moderna[19].

Per la sua produzione caratterizzata in prevalenza da deliziose scene di genere ma non solo, anche da soggetti storici di grande impegno, Giovanni Battista Torriglia (1857–1937) è sovente confinato tra i pittori "dallo spirito borghese", dediti a ricercare effetti di "preziosità" pittorica piuttosto che indagini artistiche più impegnate[20]. In realtà già nel 1938 Orlando Grosso lo qualificava come "un fortunato autore di tele nelle quali la minuzia di particolari e la piacevolezza allettante del soggetto si sovrappongono al

Il campanile della chiesa di San Pietro a Pra, Genova.

A. Varni, *Il breviario (Salita al Santuario)*, 1898, olio su tela, 84 x 56.5 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

problema pittorico"[21]. Di fatto, i suoi vasti interessi culturali lo portarono a stringere contatti con le personalità di spicco dell'ambiente artistico genovese dell'ultimo quarto del secolo, primo tra tutti Nicolò Barabino, e a approfondire in seguito le ricerche in senso verista a Firenze, intorno al 1901. L'insegnamento del maestro genovese lo indirizzò al realismo d'impronta drammatica, talvolta teatrale, della tradizione napoletana e al gusto raffinato, elegante, del descrittivismo pittorico alla Meissonier[22]. Mentre a Firenze si aggiornò a contatto con gli esponenti di quel naturalismo che ai primi del novecento stava ancora maturando l'eredità della scuola della "macchia", in particolare Tito Lessi, Luigi Bechi e Nicolò Cannicci. Nella sua produzione centrale appronterà due distinti filoni, il primo legato all'opera di grande formato ispirata a un'epopea storica che trova affinità e conferme sulla scena nazionale e internazionale, l'altro ispirato al gusto toscano per il sereno *ménage* della vita quotidiana e domestica. Il dipinto qui esposto, *Le bolle di sapone*, rappresenta il vertice della ricerca realista di Torriglia per il complesso e variato impianto compositivo, per la pluralità dei punti focali su cui scivola morbida la luce, legante prospettico e teatrale dell'intera scena, e per lo straordinario equilibrio tra i valori cromatici scintillanti in superficie e il controllo quasi purista della forma. Più che l'aspetto moralista e di cronaca documentaria di certe opere sentimentali e emotive di fine secolo, Torriglia sembra recuperare il gusto cecioniano per l'ironico *divertissment* fiorentino[23]. In questo senso il suo naturalismo è più vicino a Chardin che a Bechi, pittori che entrambi elaborarono un precedente iconografico sul tema. Come già in altre opere ispirate al realismo seicentesco – olandese e italiano - Torriglia indaga le variazioni degli effetti di luce sugli oggetti, così da calarli in un'atmosfera di contemplazione e in una consistenza sempre più sfumata. *A Pegli*, opera con la quale Angelo Costa (1858 -1911) esordisce alla Promotrice di Genova del 1879[24] - sul retro dell'opera è ancora presente il cartiglio espositivo -, rivela *l'imprimatur* del suo maestro, Tammar Luxoro, per la selezione del soggetto e per l'impostazione d'insieme. L'accentuato taglio orizzontale del telaio, l'equilibrio compositivo, la fermezza del segno, l'adesione alla verità topografica del paesaggio piuttosto che a libere interpretazioni soggettive collocano l'opera entro gli epiloghi della tradizione vedutistica ligure dell'ottocento. L'impianto spaziale e la pittura piena, densa di materia, stesa per scaglie cromatiche entro una perfetta griglia tonale, rimandano all'inflessione macchiaiola delle opere di Antonio Varni. Anziché rifarsi al vedutismo atmosferico di Caffi o a quello prospettico di Cambiaso, Costa dimostra la maturazione dell'impianto spaziale di Serafino De Avendaño, tra i grigi quello più abile a costruire scene prospettiche[25]. Qui, il motivo è suggerito dalla successione dei piani di osservazione del paesaggio e dalla direttrice spaziale della nuova tranvia a cavalli che, aperta nel marzo 1878, da piazza Principe conduceva a Bolzaneto passando lungo la strada litoranea di Pegli[26]. L'atmosfera chiara e serena e i personaggi che animano la scena - due figure in cammino sulla vecchia Aurelia e le altre due in sosta alla stazione del tranvia -, rinviano a una visione del paesaggio armonica e dischiusa alla modernità. Al contrario, ne *Il palo telegrafico* qui esposto e di poco precedente di Luxoro l'impatto tra progresso e tradizione è visto come una difficile conciliazione tra positivismo e poesia della natura.

TAV. 26 - Antonio Varni, *Ritorno al convento*, 1900, olio su tela, 130.5 x 92 cm.

TAV. 27 - Giovanni Battista Torriglia, *Le bolle di sapone*, olio su tela, 73.7 x 109.2 cm.

TAV. 28 - Angelo Costa, *A Pegli,* 1879, olio su tela, 47 x 93.5 cm.

TAV. 29 - Angelo Costa, *Golfo di Rapallo*, olio su tela, 45.5 x 75.5 cm.

A. Costa, *Le feste colombiane nel porto di Genova*, olio su tela, 23 x 58 cm.

Le sue opere successive dimostrano una sempre più diretta adesione alla realtà toccando vertici di realismo estremo, come ne *La mietitura*[27]. Negli studi di luci e di ombre delle sue marine, che saranno una costante della sua ricerca, sperimenta invece le illusioni ottiche di un impressionismo non frivolo e minuzioso. Allo stesso modo, la seguente opera qui esposta fa parte di un gruppo di tre quadri con vedute di Rapallo presentato alla Promotrice genovese del 1891 come una variazione impressionistica sullo stesso motivo: "Golfo di Rapallo" – identificabile con il nostro quadro in rapporto alla stima riportata in catalogo - "Veduta di Rapallo" e "Ore 7 a Rapallo"[28]. L'impianto è tripartito entro una scansione cromatica costruita su poche timbriche dove la luce diffusa, sotto un cielo plumbeo, trova consistenza nelle punteggiature dei bianchi delle vele. Il tutto è governato dalla perfetta coesione della sintesi tonale. La pittura ora si scioglie in effetti impressionistici e il suo iniziale "tonalismo grigio" si tramuta in "impressionismo grigio"[29]. Tali progressi, maturati anche grazie al contatto con il vedutismo impressionistico di Pompeo Mariani e di Mosé Bianchi, lo condurranno più tardi a approfondire gli esiti del post-impressionismo a Parigi, nel 1900[30]. Per la prospettiva aerea e l'intonazione timbrica

A. Costa, *Arrivo dei sovrani d'Italia a Genova a bordo del Savoia in occasione delle Feste Colombiane del 1892*, olio su tela, 118 x 298 cm, Genova, Museo Navale.

l'opera è accostabile alla serie delle grandi vedute del porto di Genova eseguite in presa diretta durante le feste colombiane del 1892[31].
Anche la figura di Andrea Figari (1858–1945), pittore di origini sarde ma genovese di adozione, ricade nell'orbita lanciata dai precursori liguri della nuova pittura paesistica. Allievo di Tammar Luxoro e seguace dei grigi, ne persegue temi e ispirazioni, arrivando a consolidarne soprattutto una visione lirica del paesaggio affidata alla libera interpretazione della realtà come fatto emozionale e conoscitivo. Il carattere sentimentale dei suoi dipinti, sovente marine, intime e serene, altre volte infuocate e drammatiche, persegue nella direzione tracciata da questa scuola: "lasceremo pertanto i figuristi e passeremo ai paesisti i quali vediamo procedere nel cammino innanzi a tutti e coll'esempio eziandio spingere gli altri verso l'intima e profonda osservazione della natura"[32].
Con *La chiesa di Sant'Antonio a Boccadasse*[33], databile intorno alla metà degli anni ottanta o in ogni caso in anni ravvicinati al suo esordio alla Promotrice genovese, avvenuto nel 1881, l'avvio della sua ricerca artistica si dimostra già maturo e consapevole. Il taglio esteso in orizzontale e l'equilibrio prospettico-formale dell'insieme ricalcano ancora i canoni del vedutismo tradizionale. L'ansia di una maggiore costruzione plastica dell'immagine, in direzione di un'amplificazione dell'effetto scenico, a questa data è ancora trattenuta entro il filtro impercettibile di una delicatissima modulazione tonale. La distanza focale è perciò distanziata e la forza del gesto è contenuta. Proprio in queste prime opere, le "migliori"[34], che restituiscono un'atmosfera soffusa e sentimentale, si manifesta una delle interpretazioni più liriche del paesaggismo ligure dell'ottocento.
La Foce di Genova, tela di grande impegno per impostazione e soggetto, fu presentata alla Promotrice genovese nel 1893[35]. Il linguaggio pittorico di Figari prosegue ora in direzione di una maggiore complessità spaziale e di una costruzione pittorica che va semplificandosi in un *ductus* più marcato e deciso. In queste opere, a metà fra paesaggismo e pittura di genere per l'inserimento di un brano di straordinaria impronta realistica sul primo piano, Figari cerca maggiore chiarezza compositiva. Rafforza principalmente l'impronta sintetica della pittura dei grigi, quella più attenta all'esperienza macchiaiola – specialmente di Rayper e di Musso - per l'impiego di ampie campiture di materia e di compatti contrasti cromatici, benché ancora contenuti nell'abituale intonazione timbrica grigio-azzurra. Sembra invece desumere da De Avendaño gli innesti cromatici più brillanti, tra cui i bianchi lucenti delle stoffe stese al sole. Al contempo, la luce acquista valore strutturale e restituisce la spazialità ariosa tipica di queste ricerche. Figari realizzò un dipinto di analogo soggetto l'anno precedente, con una resa pittorica meno meditata e più impressionistica[35].
Coetaneo di Costa e Sacheri è Alfredo Luxoro (1859-1918), figlio di Tammar e come lui prevalentemente pittore paesista e marinista[36]. Con una sensibilità tra le più moderne nell'ambiente culturale ligure di fine secolo, Alfredo Luxoro traghetterà il naturalismo poetico del padre verso le ricerche realiste e simboliste moderne. Sin da subito si afferma sulla scena nazionale con opere dal forte verismo per l'acuto taglio fotografico e il carattere sociale delle tematiche trattate[37].
Con il dipinto *Spes*, datato 1887, la sua pittura non solo si connoterà di una poetica simbolista ma troverà nell'unione della figura con il paesaggio uno dei caratteri fondamentali della sua opera successiva. Ne è dimostrazione la tela qui esposta, *Spiaggia ligure*, secondo l'intitolazione riportata sul cartiglio presente sul telaio, da identificare con l'omonimo dipinto presentato alla Promotrice genovese del 1890[38].
L'impianto centrale della scena, sul quale s'innestano le diagonali del litorale sabbioso di Sestri Levante e il profilo scosceso del promontorio sullo sfondo, dimostra l'assimilazione del controllo formale della pittura dei grigi. Con un levigato nitore formale, quasi neoclassico, estraneo alla scena genovese, Luxoro introduce elementi iconografici innovativi quali l'*hanchement* della figura che, accennando un passo in avanti, è fisicamente in movimento. Un'intuizione che dimostra i suoi molteplici riferimenti culturali che spaziano dall'arte antica, approfondita durante un lungo soggiorno di studio a Roma, a quella del rinascimento italiano da cui sembra anche derivare l'uso di tonalità accese e brillanti. In particolare, il Raffaello della *Madonna Sistina* e il Tiziano dell'*Assunta* dei Frari, pittori che per primi inaugurarono in pittura il senso plastico di quel passo che rende frontalmente l'idea del movimento, già conquista della statuaria ellenistica. L'opera si connota in senso naturalistico, schiettamente umano, e apre un nuovo clima ideale. La stesura pittorica ottenuta per contrasti di luci e ombre, ancora di retaggio macchiaiolo, si frammenta sullo sfondo in un sottile puntinismo di trasparenze atmosferiche nel quale si avvertono le nuove tendenze espressive che si stavano affermando a Genova con l'arrivo di Nomellini, nel 1890. Il ritratto della giovane raccoglitrice di aragoste, al quale è attribuita assoluta preminenza rispetto al paesaggio, è segnato da un'evidenza realista e al tempo stesso da un sottile psicologismo proprio dell'inquietudine della vita moderna. Per la tensione emotiva suggerita dai suoi soggetti, nel "ritrarre il mare e, soprattutto, l'uomo del mare" Luxoro si affermerà in Liguria "superando i genovesi del suo tempo"[39].

TAV. 30 - Andrea Figari, *La chiesa di Sant'Antonio a Boccadasse*, olio su tela, 42.5 x 73 cm.

Figari

TAV. 31 - Andrea Figari, *La foce di Genova*, olio su tela, 52.6 x 90 cm.

A. Figari, *San Pietro alla Foce*, olio su tela, 70 x 90 cm, collezione privata.

A. Luxoro, *Spiaggia ligure*, 1918, olio su tela, 58 x 81.4 cm, Roma, Palazzo del Quirinale.

Un'altra sua opera ambientata a Sestri Levante e intitolata *Spiaggia ligure*, datata 1918, fu acquistata dallo Stato per le raccolte del Quirinale[40].
D'altra impronta realistica è la pittura del napoletano Giuseppe Pennasilico (1857-1940)[41], trapiantato a Genova intorno al 1884, ma già presente alle esposizioni locali dal 1875. Nel 1892 un suo grande pastello su carta, *La Giardiniera*, è premiato con medaglia d'oro all'Esposizione Italo-Americana e acquistato per la Galleria d'arte moderna[42]. A Genova, città dove Nicolò Barabino aveva già sostenuto il trionfo del "morellismo", Pennasilico trovò terreno fertile per sviluppare un tipo di realismo di genere e sociale che in questo scorcio di secolo si affermò tra le più avanzate poetiche del vero quando ancora nell'ambiente culturale partenopeo persistevano temi legati agli ideali politici o di gusto archeologizzante o esotico[43]. Per i contatti con i grandi maestri del realismo napoletano, soprattutto Domenico Morelli e Giacchino Toma, e per i suoi ripetuti soggiorni a Roma, fu uno dei pittori più aggiornati sulla scena ligure contemporanea.
Il grande dipinto a olio su tavola qui esposto fu presentato all'Esposizione triennale d'arte di Brera del 1894 con il titolo *Riposo* e fu riprodotto in incisione sulle pagine della rivista "Natura ed Arte"[44]. Improntato al rigore del disegno proprio dei pittori della Scuola di Posillipo, recupera la tradizione più aulica del paesaggio classico inaugurata da Filippo Palizzi. L'accurata ricostruzione d'ambiente e di costume e la modernità per verità di luce e sintesi di macchia accostano il nostro quadro all'ultimo Toma impressionista, soprattutto per "l'esame diretto ed intimo del dato umano" e l'attenzione "al dato luministico (…) come luce tonale generata all'interno del quadro stesso"[45]. Il fermo impianto compositivo, il largo impiego dell'ombra e l'interpretazione idealizzata del modello rivelano, inoltre, l'interesse per il realismo napoletano del Seicento, così presente anche in Morelli. Nel 1899 Pennasilico variò il soggetto agreste nella tela *Pastore in riposo*, ora alla Galleria d'Arte moderna di Genova[46].
Gli scaricatori nel porto di Genova può essere eletto a emblema della ricerca realista del pittore napoletano[47]. Il soggetto dimostra un'adesione al fermento sociale e politico sulle problematiche quotidiane del mondo lavorativo e portuale, in sintonia con quanto andavano facendo, per primo in ambito ligure, Plinio Nomellini con opere come *Piazza Caricamento*, 1891 e *Diana del lavoro*, 1893, e in seguito Giovanni Battista Costa, con gli *Scaricatori di carbone* pervenuto nel 1892 alla Galleria d'arte moderna di Genova[48]. Lo studio della composizione entro due aree distinte dà origine a un netto

G. Pennasilico, *La Giardiniera*, pastello su carta, 206 x 103.8 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

contrasto tra la parte di fondo, illuminata e aperta sull'ampia veduta del porto di Genova, e la massa informe, scura, dei caricatori di carbone sulla banchina portuale. Domina la composizione, in posizione centrale, la figura isolata di un uomo, a torso nudo, il cui incedere a fatica con il carico

TAV. 32 - Alfredo Luxoro, *Spiaggia ligure*, olio su tela, 96.5 x 66.5 cm.

TAV. 33 - Giuseppe Pennasilico, *Raccoglitrice di mele*, olio su tavola, 167 x 111 cm.

TAV. 34 - Giuseppe Pennasilico, *Scaricatori nel Porto di Genova*, olio su tavola, 53 x 74 cm.

G. Pennasilico, *Scaricatori di carbone*, 1917, olio su compensato, 21.5 x 26 cm, Genova, Galleria d'Arte Moderna.

sulle spalle incarna simbolicamente il cammino di quella schiera compatta di lavoratori che hanno combattuto per una giustizia sociale. Uomini neri, senza volto, a capo chino, sono tratteggiati in un ricordo verista da Edmondo De Amicis, nel 1904: "Quel vasto andirivieni affrettato, agile, ritmico d'uomini neri, carichi di materia nera, col capo incappucciato, coi panni svolazzanti, velati qua e là dal polverio del carbone e ravvolti a quando a quando dai getti violenti di vapori bruni e bianchi che erompono dai bianchi bastimenti, dà l'immagine d'una grande danza diabolica; con la quale s'accorda mirabilmente la musica d'inferno che fanno tutt'insieme lo stridore dei verricelli, il cigolio delle catene, il fischio dei vapori, lo strepitio del carbone rovesciato, la romba sonora dei metalli martellati da ogni parte"[49]. Nel 1889 gli scaricatori genovesi, i *carbuné*, si riunirono in una società cooperativa che ne tutelava i diritti e, poco dopo, fondarono la Compagna Portuale Pietro Chiesa, ancora oggi attiva[50]. Nel 1900 Genova sarà scenario del primo sciopero generale in Italia che, con la caduta del governo e la vittoria dei socialisti, chiuderà un periodo durissimo di reazione sociale. L'opera è databile intorno a questo scorcio di anni e comunque in una data precedente a quella di uno studio di analogo soggetto acquistato dalla Galleria d'arte moderna di Genova alla Promotrice di quella città nel 1917[51]. Siamo negli anni in cui il *ductus* pittorico di Pennasilico comincia a farsi più sintetico, steso con una pasta larga e densa, pur mantenendo ancora una sorvegliata costruzione spaziale e un'impressione luminosa rischiarata da forti contrasti di luce che più tardi tenderà notevolmente a ridursi.

Già nel 1902 la pittura di paesaggio di Giuseppe Sacheri (1863-1950), pittore tra i più sensibili e aggiornati sulla scena artistica e culturale genovese, veniva recepita come l'alternativa più moderna per il superamento della tradizione del primo realismo[52].

Le opere di Sacheri qui esposte si concentrano nell'arco di un decennio, tra le fine dell'ottocento e i primi anni del novecento, periodo tra i più significativi per l'esperienza e la maturazione artistica del pittore.

La prima, una grande tela di grande impegno raffigurante il *Porto di Genova*, fu esposta alla Promotrice di Torino del 1890[53]. Se l'impianto compositivo è ancora d'impostazione classica, studiato entro una griglia prospettica di stampo ottocentesco, del tutto nuova è l'interpretazione pittorica del soggetto che si avvia verso un aggiornamento a influenze sovralocali e internazionali. A questa data, infatti, Sacheri aveva già compiuto un viaggio di studio oltreoceano, a New York e a Monaco di Baviera[54]. Al contempo, proprio in questi anni si affacciano a Genova le prime esperienze divisioniste, con l'arrivo in città di Nomellini e con la presenza alle Promotrice genovesi di opere di Alfredo Müller, Giovanni Segantini e Giuseppe Pellizza da Volpedo[55]. Sacheri non solo è partecipe di questo rinnovato clima culturale ma sarà anche, insieme allo stesso Nomellini, tra i protagonisti presenti alla Promotrice torinese del 1898 con opere dichiaratamente divisioniste.

Il nostro dipinto si colloca entro questi termini cronologici, nel momento in cui la sua visione del paesaggio "va oltre la pura rappresentazione ottica, di tradizione realista, per proporre un'idea di natura in cui l'elemento tende progressivamente a superare il tratto puramente descrittivo e a tradursi in simbolo più generale di condizione di esistenza"[56]. Se l'opera conserva ancora il senso costruttivo appreso da Lorenzo Delleani, la stesura pittorica comincia a scoprire le nuove espressività divisioniste già riconoscibili nello svolgimento segmentato dei tratti taglienti di luce del mare. Mentre l'accentuazione dei contrasti cromatici va in direzione di quella ricerca iniziata a contatto con la pittura nordica e che più tardi raggiungerà talvolta risultati espressionistici.

Il dipinto seguente raffigura una veduta del quartiere agricolo di San Fruttuoso, alle porte della città, che Sacheri espose alla Società Promotrice di Belle Arti di Genova nel 1895[57]. L'opera è uno straordinario documento visivo della realtà storico-sociale di un quartiere in rapida trasformazione. La percezione classica e al tempo stesso fragile del paesaggio che, da agricolo stava per diventare urbano, è restituita da

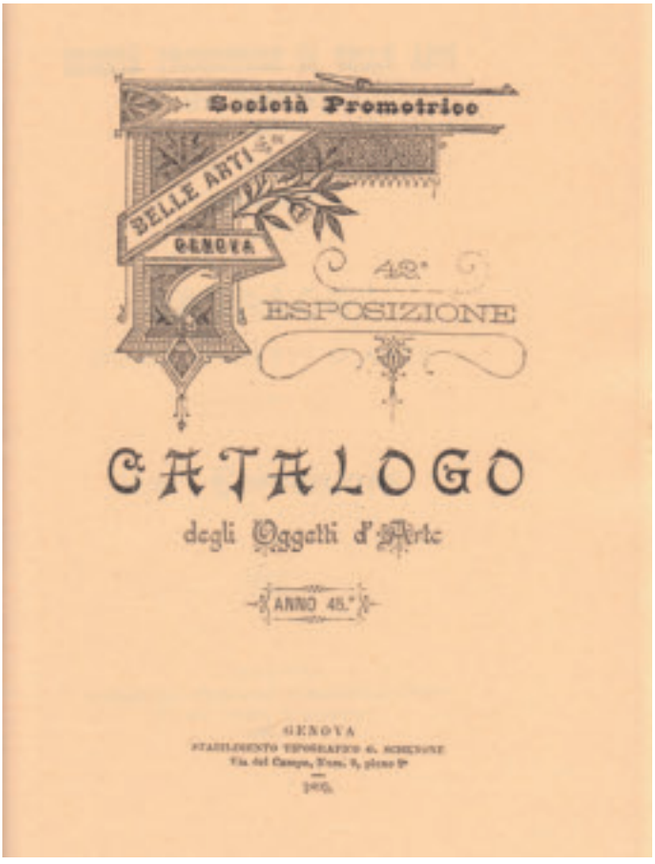
Sacheri con moderna sensibilità psicologica. Il contatto con la pittura nordica, nel 1899, soprattutto con quella belga e olandese, lo orientano a perseguire "una traduzione emozionale della visione", non scevra da componenti simboliste[58]. Nella nostra opera la dimensione di un paesaggio senza tempo, immerso nell'ampia distesa del campo agricolo tinteggiato di verdi e di viola, è interrotta dal cuneo d'ombra violaceo che incombe sul primo piano. L'intonazione cromatica schiarita rivela la maturazione di quella "luminosità 'divisionista'" che a volte trasfonde alle sue opere "una sospensione 'metafisica'"[59]. Grazie a questa testimonianza visiva possiamo ricostruire l'immagine di un quartiere perduto. Il dipinto di Sacheri non solo restituisce una delle più antiche e accurate immagini del celebre quartiere genovese nei suoi aspetti maggiormente identitari di stratificazione storica e sociale, ma rappresenta anche un *unicum* nell'ambito dell'intera documentazione storico-iconografica su San Fruttuoso prima della sua urbanizzazione novecentesca, a noi pervenuta in forma frammentaria e non certamente esaustiva, concentrata essenzialmente in poche testimonianze scritte e in alcune circoscritte vedute fotografiche della fine del XIX e gli inizi del XX secolo[60]. San Fruttuoso, delimitato dalle circoscrizioni di Marassi e San Martino, si estendeva in una vasta piana coltivata nella Val Bisagno, sulle pendici del colle di Paverano, in prossimità all'omonima chiesa Con l'approvazione del nuovo piano regolatore del 1877 il territorio del piccolo borgo rurale, appena fuori delle mura, sarà trasformato

G. Sacheri, *Genova in gloria. Il porto di Genova durante le feste colombiane*, 1892, olio su tela, Genova, Museo Navale.

TAV. 35 - Giuseppe Sacheri, *Porto di Genova*, 1890, olio su tela, 74.5 x 116 cm.

TAV. 36 - Giuseppe Sacheri, *Orti a San Fruttuoso, Genova*, olio su tela, 51 x 74 cm.

J. J. Champin (1796-1860), litografia, cm. 41.7 x 60 cm, Genova, Collezione Topografica.

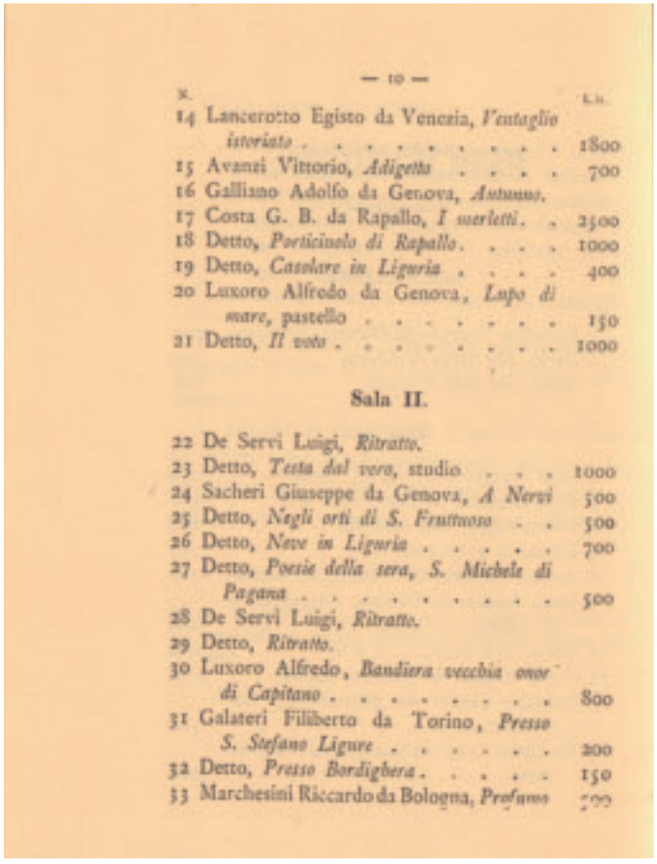


Società Promotrice
BELLE ARTI
GENOVA
45ª
ESPOSIZIONE

CATALOGO
degli Oggetti d'Arte

ANNO 45.°

GENOVA
STABILIMENTO TIPOGRAFICO G. SCHENONE
Via del Campo, Num. 5, piano 1°
1895.



— 10 —

N.		L.it.
14	Lancerotto Egisto da Venezia, *Vetraglio istoriato*	1800
15	Avanzi Vittorio, *Adigetto*	700
16	Galliano Adolfo da Genova, *Autunno.*	
17	Costa G. B. da Rapallo, *I merletti.*	2500
18	Detto, *Porticinolo di Rapallo.*	1000
19	Detto, *Casolare in Liguria*	400
20	Luxoro Alfredo da Genova, *Lupo di mare*, pastello	150
21	Detto, *Il voto*	1000

Sala II.

22	De Servi Luigi, *Ritratto.*	
23	Detto, *Testa dal vero*, studio	1000
24	Sacheri Giuseppe da Genova, *A Nervi*	500
25	Detto, *Negli orti di S. Fruttuoso*	500
26	Detto, *Neve in Liguria*	700
27	Detto, *Poesie della sera, S. Michele di Pagana*	500
28	De Servi Luigi, *Ritratto.*	
29	Detto, *Ritratto.*	
30	Luxoro Alfredo, *Bandiera vecchia onor di Capitano*	800
31	Galateri Filiberto da Torino, *Presso S. Stefano Ligure*	200
32	Detto, *Presso Bordighera.*	150
33	Marchesini Riccardo da Bologna, *Profumo*	500

G. Sacheri, *Negli orti di S. Fruttuoso*, in Società Promotrice di Belle Arti di Genova. Catalogo degli Oggetti d'Arte, a. 45, Genova, Stabilimento Tipografico G. Schenone, 1895, p. 10, n. 25.

in un popoloso quartiere residenziale[61]. Oltre a interventi di natura commerciale[62] e di risistemazione del cimitero a Nostra Signora del Monte[63], nel 1897 è potenziato l'assetto viario con la costruzione della nuova strada di San Fruttuoso, previsto fin dall'agosto 1889[64]. Nel 1900 il quartiere era ancora composto dalla sola vecchia strada (Via vecchia di San Fruttuoso) fiancheggiata ai lati da povere casupole. Ne dà un vivo ricordo Giulio Miscosi: "Gli omnibus a cavalli per San Fruttuoso partivano da Piazza Nuova (Umberto I) e dopo aver percorso Strada Giulia e quella della Consolazione ed attraversato il Bisagno imboccavano la Via Archimede e dalla strada vecchia di San Fruttuoso giungevano sulla piccola piazza della Parrocchia"[65]. Sempre nel 1900 sarà approvato il capitolato d'appalto per la prosecuzione di Via Giovanni Torti a San Fruttuoso, di competenza sia del Consiglio Comunale sia della Giunta con il nuovo regolamento del 19 settembre 1899[66]. Ancora nel 1932 sarà pianificato il raccordo fra le vie Torti, Donghi e Marsano[67].
Domina, sul primo piano del dipinto di Sacheri, l'ampia piana coltivata a ortaggi della zona di Terralba, fulcro della vivace vita rurale del quartiere. Ricorda a questo proposito Venturini: "Nell'alto mitico silenzio andavano e venivano gli ortolani e i contadini, scalzi, lungo i filari delle viti e tra le aiuole degli ortaggi, attingevano dai pozzi e con la mano larga spruzzavano, o meglio schiaffeggiavano, l'acqua dal secchio sugli orti. Più in là, in continuo giro e rigiro, un asino con gli occhi bendati faceva azionare il bindolo, la fatidica «noia». Mentre i renaioli cavavano e spalavano e setacciavano la poca sabbia sul greto del Bisagno e le lavandaie stendevano la biancheria al sole e all'aria"[68].
Alla sinistra del quadro è incluso uno dei sette pozzi che alimentavano gli orti della zona, tanto che essa era conosciuta come "*a têra de sette sigögne*", poiché "si attingeva acqua col sistema della "*sigogna*" (cicogna), ancora in uso in certe campagne – come dimostra un disegno degli anni '60 dell'Ottocento di Ernesto Rayper[69] -, costituito da una lunga pertica posta in bilico sull'orlo del pozzo, in modo tale che abbassata portava il secchio, attaccato all'estremità, sino all'acqua"[70]. Il luogo vicino all'antica chiesa di San Fruttuoso era per questo chiamato "la Pozza"[71].
Il carattere agricolo del quartiere, restituito sia dal dipinto di Bisi qui esposto sia da due vedute a stampa di autori francesi della prima metà dell'Ottocento - la *Vue Générale de la Ville de Genes, prise des bauteurs de la Madonne del Monte*, qui riprodotta, e la litografia più tarda di Jean Jacques Champin[72] disegnata da Michele Poggi nel 1898[73], a breve distanza di tempo dalla realizzazione del dipinto di Sacheri.
Nel dipinto di Sacheri si distinguono tre caseggiati tardo-ottocenteschi situati pressappoco lungo l'asse viario di Via San Fruttuoso e della successiva Via Giovanni Torti, quest'ultima aperta nel 1899 "nel luogo ove erano orti"[74], poco tempo dopo la realizzazione del dipinto. Al di sopra del nucleo abitativo si elevava la retrostante torre campanaria della primitiva chiesa di San Fruttuoso, conosciuta come "Ecclesia Sancti Fructuosi de capite pontis" o anche come "Ecclesia Sancti Fructuosi de Bisamine", la cui fondazione è attestata almeno dal 1186[75]. Il campanile originario, dall'aspetto settecentesco, scampato all'incendio del 1912[76], rimase in posa insieme ai resti della primitiva chiesa almeno sino al 1949, dopo che le sue campane suonarono ancora una volta per celebrare il giorno della Liberazione[77]. Le stesse campane (escluse un paio perché deteriorate dal tempo)

San Fruttuoso e Madonna del Monte, fotografia dell'inizio del novecento.

E. Rayper, *Pozzo e villa,* carboncino su carta, 13 x 19 cm, Genova, raccolta eredi Rayper.

TAV. 37 - Giuseppe Sacheri, F*iori di pesco*, 1902, olio su tela, 71.5 x 81.5 cm.

saranno ricollocate nella cella campanaria della nuova chiesa, alta sessanta metri e finalmente portata a compimento nel giugno 1965[78].
Sul luogo dei resti della primitiva chiesa - demoliti nel 1949 - fu in seguito costruito un edificio abitativo "con 60 fra botteghe e appartamenti / e'n gran cinema in ti fondi / pe-i divertimenti", come testimonia in versi dialettali Luigi Deferrari[79], identificabile con la palazzina situata al civico 43 di Via Paggi, ad angolo con via San Fruttuoso, già sede dell'ex cinema Diana e attualmente della sala del Teatro Garage. Alla sinistra del dipinto, lungo la sponda destra del torrente Bisagno, è visibile un tratto della cinta muraria con la colossale mole del settecentesco Conservatorio Fieschi, detto le *Fieschine*[80]. Più in fondo, lungo lo *skyline* settentrionale della città, s'innalzano l'ottocentesco Forte Castellaccio, con la caratteristica Torre Specola al suo interno, e la linea di mura che collega quest'ultimo al Forte Sperone situato più a nord. Alle pendici del declivio della collina sulla quale si erge il Forte si scorgono alcune arcate della linea dell'Acquedotto storico di Genova, identificabili con quelle situate lungo via

Antonio Burlando a Molassana, come documentano alcune fotografie ottocentesche[81].
Nell'ultima opera di Giuseppe Sacheri qui esposta, datata 1902, quando il pittore si stabilisce definitivamente a Genova, permane l'inclinazione romantica, ancora ottocentesca, di alcuni lavori di questo scorcio di secolo. Al tempo stesso coesistono sia una vena moderatamente divisionista e simbolica, per la stesura pittorica a brevi tratti ravvicinati e le figurine che ambientano il paesaggio, sia certe suggestioni liberty forse assorbite a contatto con il divisionismo di Segantini e Previati ma anche tramite un viaggio nell'Europa settentrionale, rinnovato nel 1899[82]. In particolare, l'atmosfera levigata da una luminosità limpida e tersa che imprime luce e colore anche alle ombre, anziché contrastarle, i delicatissimi passaggi tonali che dimostrano il controllo assoluto dei valori cromatici entro una vastissima gamma di verdi e azzurri, memori della tradizione dei grigi ma anche della Scuola di Rivara, fanno dell'opera una delle testimonianze più importanti della coesione tra il realismo ottocentesco e le inclinazioni più moderne e intimiste del nuovo secolo. Proprio nello stesso anno il riconoscimento della sua opera sarà segnato dalla vittoria al concorso municipale bandito per la celebrazione del quarto centenario della scoperta dell'America con il dipinto *Genova in gloria. Il porto di Genova durante le feste colombiane*, ora presso le raccolte del Museo Navale di Genova. Il soggetto dell'opera in esame è confrontabile con quello di un altro dipinto raffigurante uno scorcio di Genova preso dalle alture di Castelletto[83].
L'opera di Eugenio Olivari (1882-1917) qui presentata, datata 1916, si colloca agli epiloghi della sua esperienza artistica e della sua esistenza. Va a chiudere una poetica espressiva che, come è stato rilevato, si condensa in uno straordinario percorso di continuità tra la tradizione ottocentesca e l'arte italiana del novecento. Segnò il suo cammino iniziale la vicinanza con Giuseppe Cominetti, insieme al quale esordisce alla Promotrice genovese del 1903, e soprattutto con Plinio Nomellini, che ebbe costante influenza su di lui. Benché si trovi a contatto con le spinte innovatrici del simbolismo e del divisionismo italiano, non dimostrerà evidente interesse per le correlazioni allegoriche o sociali a esse correlate. L'apparente figuratività della sua opera, aderente ai postulati estetici del postimpressionismo francese tanto da essere apparsa antica nella sua classicità, va in realtà in direzione di una progressiva trasfigurazione geometrica del mondo visibile.

G. Sacheri, *Veduta del porto di Genova*, olio su tela, 42 x 80 cm, Genova, collezione privata.

TAV. 38 - Eugenio Olivari, *Dal mio studio*, 1916, olio su cartone, 28.5 x 34 cm.

Nell'opera in esame, impostata nel consueto formato ridotto e quasi quadrato, il motivo paesaggistico è dato dalla continuità spaziale tra i moduli geometrici degli edifici e le diagonali convergenti del paesaggio. L'accentuato zoom ottico restringe la visuale annullando quasi le coordinate spaziali. E' la delicata tessitura tonale, esito dei suoi studi sul linguaggio dei grigi, a ridefinire i piani prospettici. L'impressione del vero è restituita da una rapida stesura *à plat* che riconduce la sua breve adesione al divisionismo "ad un lirico sentimento della luce-ambiente"[84]. L'atmosfera rarefatta e diafana, con colori splendenti accostati talvolta alla libertà cromatica del tardo Nomellini e di Rubaldo Merello, raggiunge la modernità di una sintesi "trapassata da un filtro della mente"[85] che, evidentemente, è debitrice tanto della visione prospettico-atmosferica di Corot quanto di quella geometrico-formale di Cézanne, figure fondamentali per molti sviluppi del novecento. La veduta è accostabile ad altre tratte dalla finestra dello studio del pittore in via Montaldo, cui è riferibile anche il soggetto del nostro quadro[86]. Si scorge, alla sinistra, il complesso ottocentesco dell'attuale istituto scolastico di piazza Valery, al centro, la chiesa di Santa Margherita di Marassi e, in fondo, il Forte Richelieu lungo il

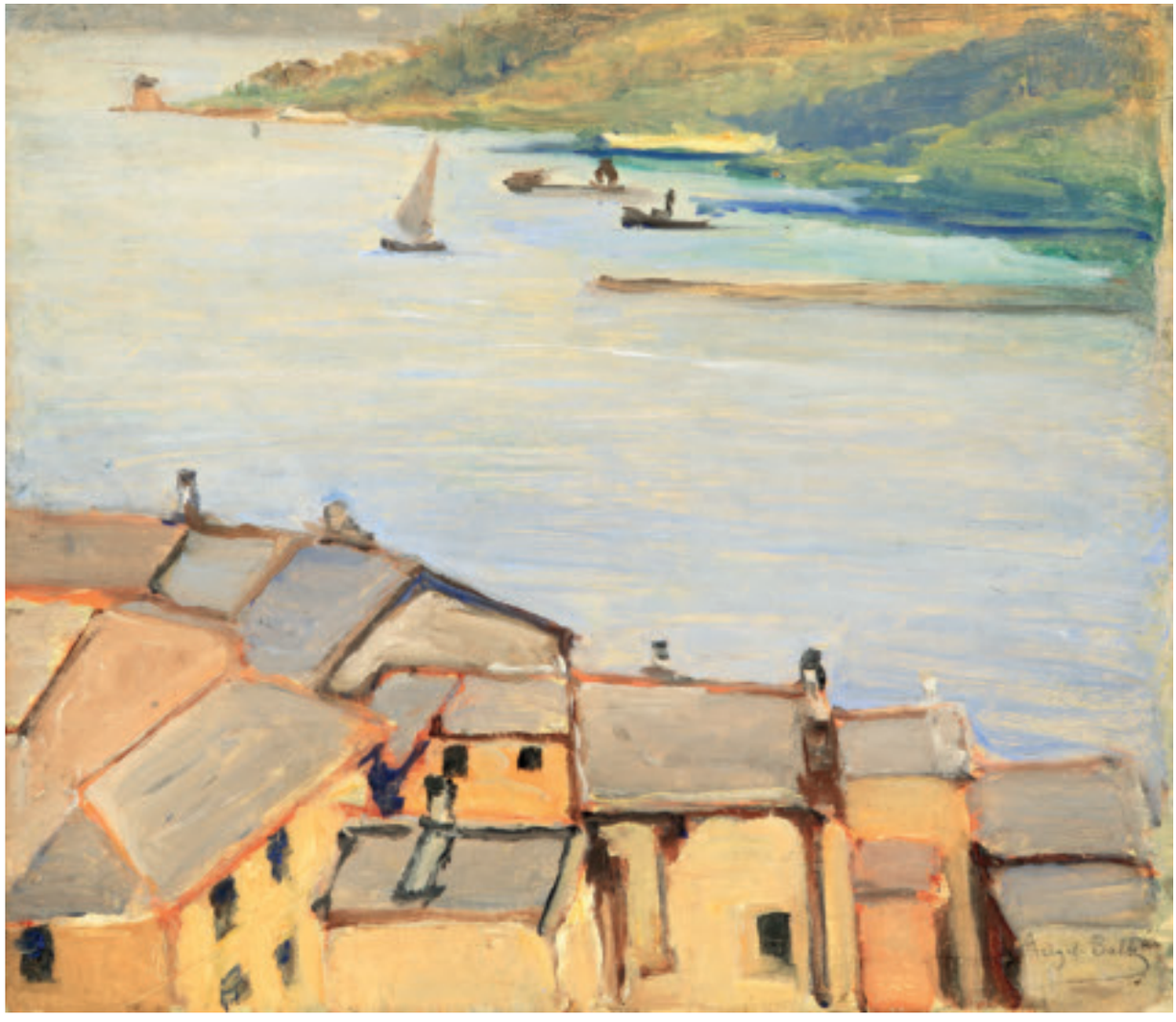
E. Olivari, *Neve in Liguria*, 1915, olio su tela, 73 x 85 cm, Genova Galleria d'Arte Moderna.

crinale del monte che scende dal Forte Ratti verso il quartiere di San Martino. Lo studio fu dimora in quegli anni, tra gli altri, di Giuseppe Cominetti, Armando Barabino e Paolo De Gufridy. Del sodalizio e della collaborazione nata fra gli artisti di via Montaldo resta il documento della costituzione nel 1905 del "Gruppo artistico dei nove" che si proponeva un rinnovamento delle arti e una tutela corporativa a difesa della attività artistica[87].

Insieme a Sacheri e Olivari anche il più giovane Angelo Balbi (1872-1939) si avvicinò in veste di pittore e di critico d'arte al gruppo degli innovatori delle poetiche del vero di fine ottocento, accostandosi sin da subito ai primi esiti del divisionismo in Liguria[88].

Il piccolo dipinto a olio *Barche a Boccadasse* è significativo della sua ricerca verista. Da una parte l'impianto compositivo e tematico della composizione dimostrano la sua vocazione per il paesaggio di tradizione ottocentesca, dall'altra, la *verve* pittorica suggerisce l'inclinazione più emozionale e espressiva della sua ricerca artistica. La materia sciolta in una gestualità marcata, quasi espressionistica, delle imbarcazioni sul primo piano rimanda all'esperienza del Sacheri più introspettivo e simbolista. Sullo sfondo, invece, la pittura perde in vigore

TAV. 39 - Angelo Balbi, *Barche a Boccadasse*, olio su cartone, 16.7 x 30.2 cm.



TAV. 40 - Angelo Balbi, *Case sul mare*, olio su cartone, 30 x 34.3 cm.

TAV. 41 - Romolo Pergola, *Riviera di Levante*, olio su tela, 54 x 73 cm.

plastico a favore di un "tessuto tonale intriso di morbida luce"[89] che dimostra l'assimilazione sia della tradizione poetica dei grigi sia dell'impronta luministica in senso verista dei divisionisti. In quest'opera, modernità e tradizione consapevolmente si fondono in una personale e sensibile sintesi poetica con la quale Balbi, a cavallo di due secoli, "si rivolge alla pittura dell'ottocento ligure come anelito a ricostruire la dimenticata tradizione"[90].
L'altro dipinto qui esposto, impostato su un supporto pressoché quadrato, si addentra già nella poetica del novecento. La solida costruzione formale, la semplificazione geometrica degli elementi del paesaggio e lo scorcio ardito che scardina i tradizionali equilibri prospettici vanno in direzione di un progressivo superamento delle esigenze descrittive e realiste della percezione del paesaggio. Mentre l'interpretazione luministica, con tonalità delicate e tra loro perfettamente accordate, dimostra ancora una vicinanza sia alle atmosfere diafane del divisionismo mentale di Olivari sia alle visioni postimpressioniste di Riomaggiore lasciate da Telemaco Signorini.
Chiude questa rassegna sugli sviluppi del realismo nella pittura ligure tra ottocento e novecento la figura del pittore Romolo Pergola (1890-1960)[91]. Allievo di Giulio Aristide Sartorio a Roma, sua città natale, da cui apprese una ricercata eleganza disegnativa, si perfezionò come ritrattista e paesista a Parigi. Alla fine della prima guerra mondiale si trasferì in Liguria, a Camogli, dove perseguì la sua ricerca sul vero rinnovando sin oltre la metà del secolo i caratteri più lirici e emozionali del paesaggismo di tradizione ligure.
Nel dipinto qui esposto, raffigurante uno scorcio della costa

TAV. 42 - Romolo Pergola, *Golfo di Portofino*, pastello su cartone, 50 x 65 cm.

ligure di levante, si ritrovano le molteplici componenti del suo linguaggio artistico: la visuale aerea fortemente scorciata, la costruzione formale per pura assimilazione cromatica, la luminosità contrastata di stampo divisionista, il tonalismo abbreviato in macchie corpose di pasta cromatica, altre volte sentimentalmente addolcite e ridotte di tono.
Le qualità del Pergola pastellista sono ravvisabili nell'ultima opera della nostra serie, una veduta costiera aerea presa dalle alture del Promontorio di Portofino, soggetto frequente nelle sue opere. Con la tecnica del pastello, probabilmente perfezionata a contatto con la pittura francese che contribuì alla sua riscoperta, Pergola raggiunge le potenzialità della sua ricerca espressiva. Una tecnica che gli consentiva di ottenere, con l'uso di pigmenti puri, una costruzione formale con la sola spontaneità del gesto e con lumeggiature dense e contrastate per una più immediata restituzione del vero. Per questo si è parlato di una lontana discendenza dalle graffianti densità cromatiche di Rubaldo Merello[92].
Negli anni venti Pergola è già un artista affermato. Gli sono dedicate mostre personali a Parigi, alla Galerie Reitlinger, nel 1928[93], e l'anno seguente a Milano, alla Galleria Il Milione di Pietro Maria Bardi, realtà tra le più importanti del novecento italiano. Mario Sironi, che recensì la mostra milanese sulle pagine del Popolo d'Italia, ravvisò nelle sue "vedute di paesi bagnati dal mare più soleggiato e costantemente illuminato", benché forse un po' ripetute nei soggetti, "una linea, non antiverista ma verista che conserva la sua fantasia al gaio e scenografico rutilare del colore". Vi riconobbe inoltre una certa "festosità coloristica e un senso abile e illustrativo di luoghi e aspetti della vita marinara che può sembrare talvolta persino eccessivo"[94].

Note

[1] Sborgi 1974ª, p. 49.
[2] Cappellini 1938, p. 107. Su Giannetti vedi anche *Mostra retrospettiva* 1923; Capellini 1928, pp. 103-107; *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 79, tav. 27; Sborgi 1998 [1970], pp. 402-403.
[3] Alla Promotrice di Napoli del 1876 due quadri a soggetto storico di Giannetti furono premiati con medaglia d'oro da Domenico Morelli, cfr. *Mostra retrospettiva* 1923, s.n.p.
[4] Mario Labò osservava che Giannetti "subì i gusti semplici e i razionali principi della tavolozza" di Couture, Delaroche e Cabanel, "che conservò fino alle ultime sue opere, pur rinnovandosi ai gusti e alle tendenze dei tempi", cfr. *Mostra retrospettiva* 1923, s.n.p.
[5] Giannetti fu presente alle Promotrici genovesi dal 1858, cfr. Labò 1926, p. 16.
[6] *Mostra retrospettiva* 1923, nn. 14, 43, 59.
[7] Zalin 1992, p. 234.
[8] D. Morelli, *Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840*, discorso commemorativo di Filippo Palizzi letto all'Accademia Reale di Napoli il 21 giugno 1900, ora in Morelli-Dalbono 1915, p. 32.
[9] de Fonseca, p. 81.
[10] Su Antonio Varni vedi anche Labò 1926, pp. 60-61, tav. LXXI; Cappellini 1938, pp. 119-120, fig. 28; *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 92, fig. 33; Rocchiero 1981, pp. 157-158, tavv. 10-13, 112-115; Bruno 1982, pp. 46-47, 189-192; Baccheschi 1988, p. 145, n. 200; *La pittura di paesaggio* 1992, pp. 142-143, 1174, tavv. 15, 45, 54; *L'alba del vero* 1993, pp. 249-262, 275-276, 292-293; Sborgi 1998 [1970], pp. 437-438, 481; Giubilei 2004, II, pp. 722-725.
[11] Bruno 1982, p. 47.
[12] *LXVIII Mostra* 2013, p. 52.
[13] Rocchiero 1981, p. 281, tav. 10.
[14] *Presenze liguri* 1995, pp. 59, 63, 79, 92, 326.
[15] *Società Promotrice di Belle Arti di Torino* 1895, n. 398 (*Dateci due puntini*); *Società Promotrice* 1896, n. 38 (*Due puntini?*); cfr. anche *L'alba del vero* 1993, p. 293.
[16] *La pittura di paesaggio* 1992, p. 142.
[17] Bigazzi 1978, p. 25.
[18] *Società Promotrice* 1900, n. 115; cfr. anche *L'alba del vero* 1993, p. 294.
[19] Giubilei 2004, II, p. 724.
[20] Rocchiero 1981, p. 154. Su Torriglia vedi anche *Mostra di pittori liguri* 1938, pp. 17, 104, fig. 39; Costa-Dioli 2003, pp. 293-298, nn. 396-402.
[21] *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 17.
[22] Nicolò Barabino sosteneva che Domenico Morelli era "sempre il più simpatico improntatore, il più forte colorista che vi sia in Italia e fuori", mentre vedeva in Meissonier "il più bel pittore della scuola francese", cfr. de Fonseca 1892, pp. 75, 77.
[23] Su questo clima culturale cfr. Bigazzi 1978, pp. 282-283.
[24] *Società Promotrice* 1879, p. 15, n. 161; *Ottocento ligure* 1955, s.n.p.; Rocchiero 1981, p. 87; *L'alba del vero* 1993, p. 281; *Dipinti del XIX secolo* 2002, p. XX, n. XX; *Dipinti del XIX secolo* 2007, p. 112, n. 123. Su Angelo Costa vedi Cappellini 1938, pp. 131-132, fig. 29; *Mostra di pittori liguri* 1938, pp. 37, 102, fig. 39; Rocchiero 1981, pp. 87-88, 424; Bruno 1982, pp. 45-46, 438; *L'alba del vero* 1993, pp. 238-248, 281-282; Sborgi 1998 [1970], pp. 437, fig. 387; Giubilei 2004, II, p. 444; Terminiello 2008, pp. 197-199, n. 169.
[25] Labò 1926, p. 23. Orlando Grosso scrive che il Costa ne seguì "l'indirizzo artistico" non che ne fu allievo come più volte riportato dalla storiografia moderna, cfr. *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 102.
[26] *Storia* 1980, pp. 24, 51
[27] Labò 1926, p. 102, fig. 37. Si veda anche la tela *Piccola suonatrice* in *L'alba del vero* 1993, pp. 242-243.
[28] *Società Promotrice* 1891: n. 87, *Golfo di Rapallo*, Lire 500; n. 112, *Veduta di Rapallo*, Lire 300; n. 121, *Ore 7 a Rapallo*, Lire 1200; vedi anche *L'alba del vero* 1993, p. 281. Un'altra veduta di Rapallo tratta da una fotografia d'archivio è riprodotta in Giubilei 1999, p. 69.
[29] *L'alba del vero* 1993, p. 246.
[30] Bruno 1982, pp. 45-46.
[31] *Genova* 1985, pp. 107-109.
[32] D'Andrade 1869. Su Figari vedi anche *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 106; Cappellini 1928, pp. 19, 128; Rocchiero 1981, pp. 201-202; Bruno 1982, p. 53; *La pittura di paesaggio* 1992, pp. 147, 173, tav. 19; Berlingheli 2001, pp. 157-158; Dioli 2011; Costa-Dioli 2003, pp. 109-114.
[33] *Ottocento* 2005, p. 250; Dioli 2011, pp. 64, 87, 214, n. 18 (con l'erronea intitolazione *Marina di Quinto*).
[34] Bruno 1982, p. 53.
[35] *Società Promotrice* 1893, p. 16, n. 124, Lire 1000; Bruno 1982, p. 206, tav. 229 (con datazione errata); *Pittura in Liguria* 2007, p. 42, tav. 14; *Ottocento* 2009, tav. XVII; Dioli 2011, pp. 64, 96-97, 216, n. 35, con riproduzione in copertina.
[36] Dioli 2011, p. 95, n. 33.
[37] Su Alfredo Luxoro cfr. Varaldo 1916, p. 20; *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 108; Perissinotti 1991; Rocchiero 1981, pp. 223-224, 305, 427; Bruno 1982, pp. 47-48, tavv. 219-221; *La pittura di paesaggio* 1992, pp. 150, 174 tav. 23; *Presenze liguri* 1995, p. 72; Giubilei 2004, II, pp. 539-540, 545; Seitun 2007, pp. 101-102, n. 62, tav. 2.
[38] Si vedano i dipinti *A prua* e *A poppa* esposti a Torino nel 1880 o *Appoggia* e *Cinque minuti di fermata* presentati a Milano nel 1885, tutti riprodotti su l'"Illustrazione italiana" di quegli anni, cfr. Rocchiero 1981, pp. 223-224.
[39] *Società Promotrice* 1890, n. 152, Lire 500. La datazione riportata sotto la firma del pittore è da considerarsi un'aggiunta posteriore autografa, evidentemente erronea.
[40] Rocchiero 1981, pp. 224.
[41] *Il patrimonio artistico* 1991, I, n. 971.
[42] Gli estremi anagrafici del pittore sono precisati in *La pittura di paesaggio* 1992, p. 151. Si veda anche *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 109; Rocchiero 1981, pp. 245-246, 430-435; Bruno 1982, pp. 55-57, 467-468, figg. 243-248; *La pittura di paesaggio* 1992, pp. 151, 174, tavv. 58, 90; *Presenze liguri* 1995, pp. 90, 321; Giubilei 2004, II, pp. 633-636.
[43] Giubilei 2004, II, p. 633.
[44] Picone 1991, p. 506.
[45] Chirtani 1894, p. 920; *Esposizioni riunite* 1894, *ad vocem*; cfr. anche *Milano* 1995.
[46] Picone 1991, p. 503.
[47] Giubilei 2004, II, p. 634.
[48] *Asta* 1999, p. 122, n. 242; *Ottocento* 1999, p. 251; *Il valore* 2000, p. 589.
[49] Giubilei 1999, p. 68.
[50] Anselmi-Ruozzi 2003, pp. 313-314.
[51] Loria 1915, p. 224.
[52] Giubilei 2004, II, p. 635. Pennasilico aveva già affrontato un analogo tema sociale ne *I carusi delle miniere di zolfo in Sicilia*, da cui fu tratta una traduzione a stampa per la rivista "Illustrirte Zeitung", vol. 102, 24 febbraio 1894.
[53] Bisi 1902.
[54] *Società Promotrice* 1890, p. 36, n. 448; *Il valore* 2002, p. 659; *Giuseppe*

Sacheri 2007, p. 113, cat. 8.
[55] Lecci-Sborgi 2007, pp. 11-12.
[56] Lecci-Sborgi 2007, p. 9.
[57] Lecci-Sborgi 2007, pp. 8-9.
[58] *Società Promotrice* 1895, p. 10, n. 25. Il dipinto, esposto nella seconda Sala della Promotrice, è stimato L. 500.
[59] Lecci-Sborgi 2007, p. 11.
[60] Lecci-Sborgi 2007, p. 14.
[61] Pagano 1976.
[62] Da comune autonomo - come risulta nel *Departement de Genes, Arrondissment de genes, Tableau d'assemblage du Plan parcellaire de la Commune de S.t Fructuoso,* 13 ottobre 1808, scala 1:5000, Genova, Collezione Topografica, inv. n. 3363 – San Fruttuoso, nel 1874, insieme agli altri cinque comuni del Bisagno (Foce, San Francesco di Albaro, San Martino di Albaro, Marassi e Staglieno), è annesso al comune di Genova. A partire da questa data il quartiere sarà soggetto ad un grande sviluppo e ampliamento edilizio secondo il Piano Regolatore delle Frazioni Suburbane di Genova approvato con Legge il 20 giugno 1877, n. 3908, e sue varianti nel Piano Regolatore della zona di San Fruttuoso e della parte piana delle frazioni suburbane di Genova, approvato con Real Decreto il 2 agosto 1912 n. 1036, cfr. ASCG, *Piani regolatori*, n. 20, 1:2500, 80 x 100 cm.
[63] Nel 1890 la Società Italiana per le Strade Ferrate del Mediterraneo concede al Municipio di Genova di attraversare il piazzale del nuovo scalo merci P.V. di Genova Brignole oltre il Bisagno con un condotto collettore coperto a due luci, sotto passando i piani caricatori scoperti dei due capannoni merci e dirigendo il detto collettore verso mare in modo da attraversare il vecchio viadotto di San Fruttuoso in corrispondenza alla 13° arcata a partire dalla spalla verso Levante, cfr. ASCG, Verbali del Consiglio Comunale di Genova, *Strade Ferrate del Mediterraneo. Convenzione fra di esse e il Municipio di Genova per la costruzione di un condotto collettore sotto lo scalo delle merci "Piccola velocità" nella regione di S. Fruttuoso*, 1890, pp. 806-812.
[64] Il consigliere Olivari lamenta la "suprema incuria" in cui si trovava il cimitero di San Fruttuoso a N. S. del Monte: "i muri che lo cingono, troppo bassi e ridotti a foggia di scala, permettono l'accesso a mascalzoni che spogliano i monumenti, asportandone catene, borchie, fanali e spezzano le colonnette, le croci e tutto quanto può sembrare oggetto del lucro più vile", cfr. ASCG, Verbali del Consiglio Comunale di Genova, 28 novembre 1899, pp. 531-532, n. 5.
[65] Il consigliere Olivari interpella il Sindaco sul ritardo dei lavori, "assecondando le impazienti sollecitudini degli abitanti di quella parte importante del Suburbio, i quali da ben otto anni attendono l'esecuzione di quest'opera ad essi tanto necessario. Infatti l'apertura della nuova strada venne approvata in massima fino dall'agosto 1889.. ed ottenni che nel bilancio preventivo del 1890 venissero stanziati i fondi per l'attuale ponte Castelfidato, al quale doveva tosto far seguito l'esecuzione di detta via…. Finalmente , nel bilancio preventivo del 1896, i fondi vennero stanziati…", cfr. ASCG, Verbali del Consiglio Comunale di Genova, *Interpellanza del consigliere Leonida Olivari sul ritardo frapposto all'appalto dei lavori per la nuova strada di San Fruttuoso*, 3 maggio 1897, pp. 106-108, n. 7. Per la costruzione della nuova strada di San Fruttuoso, il signore Giuseppe Novi cede alla civica Amministrazione il terreno di sua proprietà situato fra piazza Giusti e l'attuale via di San Fruttuoso, adibito a laboratorio in marmi (417,10 mq), ricevendo in cambio un altro terreno municipale situato lungo via Archimede in prossimità dello scalo ferroviario, cfr. ASCG, Verbali del Consiglio Comunale di Genova, *Proposta di permuta di terreno col sig. cav. Giuseppe Novi, in relazione coll'espropriazione cui va soggetto il medesimo per la formazione della nuova strada di San Fruttuoso*, 3 maggio 1897, pp. 109-113, n. 10.
[66] Miscosi 1935, p. 239.
[67] L'approvazione è rinviata dal 24 gennaio 1900 al 7 febbraio 1900 ed è "approvata all'unanimità": "Il Presidente, mettendo in discussione la proposta di approvazione del capitolato d'appalto dei lavori occorrenti a proseguire la costruzione della via Giovanni Torti a San Fruttuoso, dice essere questa la prima volta che il Consiglio è chiamato a deliberare sui capitolati d'appalto, e ciò in dipendenza dell'art. 112 del nuovo regolamento del 19 settembre 1899 per l'esecuzione della legge comunale e provinciale, il quale stabilisce che i capitolati per i contratti eccedenti le L. 500 devono riportare l'approvazione del Consiglio"; cfr. ASCG, Verbali del Consiglio Comunale di Genova, 24 gennaio e 7 febbraio 1900, pp. 93-94, n. 17; pp. 121-122, n. 6.
[68] ASCG, Piani regolatori, n. 95, Raccordo fra le vie G. Torti – Donghi – Marsano, D.M. 29/10/1932, Planimetria: 1: 200, 72 x 44 cm, Piano parcellare 1:200, 72 x 44 cm.
[69] Venturini 1966, p. 37.
[70] Bruno 1972, p. 101.
[71] Venturini 1966, pp. 36-37.
[72] Id., p. 143.
[73] J. J. Champin (1796-1860), litografia, cm. 41.7 x 60 , Genova, Collezione Topografica, n. inv. 963.
[74] M. Poggi, *Pianta della città di Genova nell'anno 1898*, scala 1:2000, Genova, Collezione Topografica, inv. n. 3347.
[75] *Id.*, p. 155.
[76] D. Calcagno, *Fruttuoso*, in Bozzo Dufour-Cavana 2010, p. 41; Venturini 1966, pp. 40-44, 54-55, 59-64, 70-71, 87. Originariamente di piccole dimensioni, la chiesa si presentava di "pietra viva" e con l'abside rivolta verso levante. Nel 1143 divenne parrocchia, ma soltanto nel 1722 entrò a far parte delle parrocchie di città. Sin dal Medioevo era dotata di un cimitero addossato alle mura perimetrali, nei pressi del quale fu costruito all'inizio del Settecento l'Oratorio di N. S. del Rosario, in seguito distrutto dai bombardamenti aerei del 1942. La chiesa fu restaurata più volte fino a quando, dal 1707 al 1740, non fu riedificata in nuove forme per venire incontro alle esigenze di culto della crescente popolazione del quartiere. Nel 1722 l'edificio di culto sarà finalmente consacrato dall'Arcivescovo Giovanni Lercari e la sua parrocchia, nel 1755, sarà elevata alla dignità di prevostura. Se la chiesa rimase "povera e disadorna all'esterno", tra il 1890 e il 1896 il suo interno fu impreziosito dagli stucchi e dalle dorature di Ludovico Mascetti e dagli affreschi di Luigi Gainotti, Ferdinando Pavone e Giovanni Carbone. Il 6 aprile 1912 un incendio distrusse l'edificio sacro. Si salvarono soltanto i muri perimetrali, la casa canonica e la torre campanaria. Dato il crescente aumento della popolazione, che superava i ventimila abitanti, si decise di ricostruire la nuova chiesa in un terreno più ampio, nell'attuale piazza Giovanni Martinez, ottenuto con la permuta del terreno della primitiva chiesa. I lavori, arrestatisi più volte, si protrassero per un cinquantennio, dal 6 giugno 1915 - data della posa della prima pietra - al 13 marzo 1965.
A seguito dell'incendio il Comune di Genova destina una parte della grande area sul lato nord di piazza Martinez del valore complessivo di lire 296.500 - di cui era "già in massima parte proprietario" - alla ricostruzione della Chiesa di San Fruttuoso e di uno stabilimento scolastico. Alla Chiesa è destinata la parte sud-ovest (della profondità di 60 m da sud a nord e della larghezza di 27 m da ovest a est, per un valore di L. 145.800), all'edificio scolastico la parte retrostante (circa 2054 mq, per un valore di L. 160.900). Per la ricostruzione il Comune

deve espropriare alcuni immobili nei pressi dell'area (Emilia Centanato in Grasso e Anna e Giovanni marchese Lomellini d'Aragona). La Fabbriceria di San Fruttuoso, per acquistare il lotto a lei assegnato, offre in permuta al Comune la chiesa vecchia con le sue dipendenze (Lire 80.000) e la proprietà Lomellini d'Aragona (L. 70.000), per un totale di beni immobili di L. 150.000 per un'area che ha il valore di L. 145.800; cfr. ASCG, Verbali del Consiglio Comunale di Genova, *Proposta dell'utilizzo della grande area a nord di piazza Martinez e di permuta di aree colla Fabbriceria della chiesa parrocchiale di San Fruttuoso*, 28 maggio 1913, pp. 519-522, n. 33.

[77] Venturini 1966, pp. 95-97.

[78] *Id.*, p. 109. Il campanile fu l'ultima opera ad essere portata a compimento nella costruzione della nuova chiesa, sebbene una delibera comunale predisponesse già dal 1913 l'ultimazione del campanile "prima d'aprire la nuova chiesa al culto", cfr. ASCG, Verbali del Consiglio Comunale di Genova, *Proposta dell'utilizzo della grande area a nord di piazza Martinez e di permuta di aree colla Fabbriceria della chiesa parrocchiale di San Fruttuoso*, 28 maggio 1913, p. 522, n. 33, punto C.

[79] Venturini 1966, p. 97.

[80] Costruito sulle mura dello Zerbino da Pietro Cantone e dai suoi figli Gaetano e Simone tra il 1763 e il 1771 per volontà testamentaria del Conte Domenico Fieschi (1682-1762), il Conservatorio era destinato a dare ricovero a giovani ragazze genovesi di umili condizioni sociali. Parte dell'edificio, oggi sede della Fondazione Conservatorio Fieschi guidata dagli eredi Crosa di Vergagni, ospita dal 2006 la Casa dello Studente; cfr. Bocci 2007.

[81] Rosselli 2009, p. 75.

[82] Lecci-Sborgi 2007, pp. 11-12.

[83] Genova 1985, s.n.p. Sono frequenti i dipinti con soggetti primaverili presentati da Sacheri alle esposizioni Promotrici di Genova e Torino nel 1902 e 1903, cfr. Viale 2007, p. 118.

[84] *Eugenio Olivari* 1987, p. 8. Su Olivari vedi anche Cappellini 1938, p. 164; *Mostra di pittori liguri* 1938, p. 126; *Maestri divisionisti* 1971, pp. 17-18, 33, tavv. 29-30; Rocchiero 1981, pp. 243-244, 492-495; Bruno 1982, pp. 63-67; *La pittura di paesaggio* 1992, pp. 148-150, 173-174 tavv. 22, 24, 56-57, 79; *Presenze liguri* 1995, pp. 111, 320;

[85] *Eugenio Olivari* 1987, pp. 8-9.

[86] *Eugenio Olivari* 1987, pp. 66, 71, 73, nn. 42, 47, 49.

[87] Quattordio 1982.

[88] Su Angelo Balbi vedi Cappellini 1938, p.140; Rocchiero 1981, pp. 167-168, 325; Bruno 1982, p. 67; Sborgi 1998 [1970], pp. 452, 484.

[89] Bruno 1982, p. 67.

[90] Sborgi 1998 [1970], p. 452.

[91] Su Romolo Pergola vedi Rocchiero 1965; Figari 1997, n, 4, pp. 24-31.

[92] Rocchiero 1965.

[93] *Paysages d'Italie* 1928.

[94] Sironi [1929] 1980.

Abbreviazioni

ASCG = Archivio Storico del Comune di Genova

Protagonisti del Naturalismo in Liguria: Pompeo Mariani e Giorgio Belloni

Il soggiorno in Liguria di Pompeo Mariani (1857-1927), summa di un'esperienza artistica e personale tra le più significative della pittura moderna italiana, apre "una problematica e una sensibilità" del tutto nuove nell'ambito del rapporto del pittore con il paesaggio. I suoi primi contatti con la riviera ligure risalgono al 1875 e furono continuativi negli anni seguenti, con ripetuti soggiorni a Genova, ospite della sorella, e dal 1889 a Bordighera. Egli si stabilì definitivamente in questa località ligure tra il 1909, quando acquistò una dimora sui colli prospicienti il mare, e il 1911, quando vi fece costruire La Specola, un grande *atelier* da cui poteva scorgere la riviera sino alla Costa Azzurra, arredato con opere d'arte della sua preziosa raccolta[1]. A contatto con il mare Ligure, dove lavorerà sino agli ultimi anni della sua esistenza, Mariani proietta la tradizione del naturalismo lombardo ma non solo, anche ligure, verso una maggiore "finezza di atteggiamenti psicologici e pittorici"[2] e una più specifica e consapevole ricerca veristica. Proprio in questi anni centrali della sua attività giungerà a una personale e moderna visione del paesaggio che, come osservato da Piceni, pur mantenendo l'adesione al dato naturale tenderà a una progressiva "trasfigurazione fedele del vero"[3].

La nostra rassegna si apre con tre bellissime vedute del porto di Genova, tutte realizzate nei primissimi anni ottanta. Dopo il viaggio e il soggiorno in Oriente, che segnerà l'inizio della sua fortuna espositiva, Mariani cercherà nuove suggestioni nel

P. Mariani, *Il saluto del sol morente*, 1884, olio su tela, 91.7 x 148 cm, Collezione Intesa Banca Commerciale Italiana.

TAV. 43 - Pompeo Mariani, *Porto di Genova*, 1883, olio su tavola, 18.4 x 30 cm.

paesaggio di poetica bellezza della Liguria. Soggiornerà più volte a Genova, con predilezione per le località della riviera, da Pegli a Nervi. La serie di opere realizzate in questo scorcio di anni segna il suo avvio al paesaggismo ligure che lo porterà a vertici espressivi assoluti, tra cui il *Il saluto del sol morente* con il quale ottenne il Premio Principe Umberto all'Accademia di Brera nel 1884, ora nella Collezione Intesa Banca commerciale italiana[4].

La prima opera della nostra serie, a olio su tavola, è datata giugno 1883. Essa ricalca il soggetto già trattato nella tavoletta *Navi alla fonda* dell'anno precedente, prima opera di una lunga seria su questo tema. Ne varia tuttavia l'impianto compositivo in senso maggiormente atmosferico, riducendo lo specchio di mare all'interno del quadro - grazie al formato esteso in orizzontale – e avvicinando la presa visuale sul primo piano. I termini cromatici dell'immagine, ora più chiarificati, con reminiscenze tiepolesche desunte da Mosé Bianchi, scansionano la visuale prospettica entro il rapporto contrastato e estremo tra le tinte scure delle imbarcazioni e gli azzurri tersi e intrisi di luce dell'orizzonte visivo. Il soggetto è ripreso, leggermente variato, in una tavoletta datata sempre al giugno 1883[5].

A distanza di un anno ritorna a raffigurare il porto di Genova nell'opera seguente, sviluppata su un supporto di maggiori dimensioni. Qui, la visuale prospettica è allargata per includere l'ansa portuale e le sue banchine, secondo un taglio compositivo avviato l'anno precedente[6] e largamente affrontato in questi anni. Tramite un impianto maggiormente prospettico, ottenuto grazie al punto di vista rialzato, Mariani può concedersi un *ductus* pittorico più libero e meno selezionato per restituire la varietà e la mescolanza degli elementi del paesaggio portuale. Il mare è così escluso dal primo piano ma è riscoperto nella zona di confine con l'orizzonte, i cui studiati colori grigio-azzurri s'interpongono tra il massimo chiarore dato dal cielo e lo specchio terso, quasi tagliente, del seno portuale.

Segue la straordinaria tavoletta del 1885 che, pur nel formato ridotto, rivela le qualità impressionistiche di Mariani e la scioltezza del gesto pittorico "nella felice armonia di luce, di colori e di movimento, (…) nel sentimento dell'ora, nel senso

TAV. 44 - Pompeo Mariani, *Barche nel porto di Genova*, 1884, olio su tavola, 38 x 51 cm..

di grandezza e di solennità"[7]. Qui, Mariani continua quella ricerca sulle variazioni di effetti luminosi sfociata l'anno prima ne *Il saluto del sole morente* già menzionato, di cui riprende anche il tema, quadro che andò pure a Parigi, nel 1885, per le evidenti affinità con le ricerche degli impressionisti francesi. Medesimi sono il punto di vista ravvicinato che proietta sul primo piano le imbarcazioni in rada e gli "effetti di colore arditi e nuovi" per i quali la critica del tempo individuò in Mariani il paesista più vigoroso e moderno del naturalismo lombardo. Per il taglio scorciato del primo piano e la "resa a piccoli tocchi (…) tipica delle opere delicate" di questo periodo, l'opera è pure accostabile al *Vaporino rimorchiatore* acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria d'arte moderna di Roma e in seguito collocato presso il Ministero dei Trasporti e della Navigazione[8]. Nel 1887 Mariani ritornerà sul medesimo soggetto, con minime variazioni, in un'opera di maggiori dimensioni[9].

Il contatto diretto con la pittura francese, prima nel 1885, poi nel 1889, e la continua ricerca di temi e variazioni spaziali e luministiche, come indicano le intitolazioni delle sue opere, lo portano progressivamente a sciogliere le preoccupazioni formali verso una percezione sempre più spontanea e immediata del vero e delle sue mutevoli variabili atmosferiche. Ne *Le innamorate del mare*, scena d'intonazione romantica ambientata sul litorale di Cornigliano Ligure[10], come si desume dall'iscrizione autografa del pittore, Mariani, affermato interprete della *belle époque*, trasferisce nella bellezza del paesaggio ligure la bellezza delle passioni della modernità. L'opera, datata 1892, introduce uno dei temi più amati dal pittore e sul quale ritornerà più volte a partire dalla *Sposa*

TAV. 45 - Pompeo Mariani, *Animazione nel porto di Genova*, 1885, olio su tavola, 21.3 x 26.8 cm.

del mare o *L'innamorata del mare* del 1897, tela celebre della Galleria d'arte moderna di Genova[11], sino alle varianti sui *Misteri dell'anima* del 1898[12]. Il motivo d'impronta intimista e simbolista della figura femminile appoggiata agli scogli, con le vesti vaporose mosse dal vento, "sembra quasi confondersi nella scogliera vicino al mare"[13]. Lo stesso tema sarà ripreso nelmedesimo stesso anno in un bozzetto su tavola di ridotte dimensioni, ora nella Galleria Ricci Oddi di Piacenza[14]. Il *ductus* svelto che costruisce con il colore le forme a *tache* abbreviate lasciando in parte intravedere il supporto, che ricordano la maniera scapigliata di Carcano ma anche il segno guizzante del genovese Maragliano[15], dimostra l'immediatezza pittorica raggiunta da Mariani in questo anno di intenso lavoro a Genova, dove si trova in occasione dei festeggiamenti nel porto per le Feste Colombiane[16].

All'apertura del nuovo secolo, quando il suo lavoro si è già affermato sulla scena internazionale, alle esposizioni di Parigi, Londra, Liverpool, ma anche oltreoceano, a New York e Chicago, Mariani continua la sua ricerca paesistica sul mare Ligure che affianca all'altrettanto intensa ricerca sul ritratto, sulle scene di città e sul paesaggio fluviale del Ticino ambientato alla Zelata.

Nella *Burrasca a Bordighera*, datata 1907, Mariani affronta un tema già introdotto in maniera autonoma nella grande tela *L'onda*, esposta a Milano nel 1885 e in seguito a Venezia[17]. Con una soluzione del tutto nuova per larghezza d'impostazione e

P. Mariani, *Le Colombiadi del 1892 a Genova*, 1892, olio su tavola, 30.5 x 82.5 cm, collezione privata.

TAV. 46 - Pompeo Mariani, *Le innamorate del mare*, 1892, olio su cartone, 28.5 x 35 cm.

TAV. 47 - Pompeo Mariani, *Battello al largo*, olio su tavola, 39 x 83.5 cm.

TAV. 48 - Pompeo Mariani, *Burrasca a Bordighera*, 1907, olio su cartone, 34.5 x 50 cm.

di formato[18], il pittore avvicina il filo prospettico dell'orizzonte al margine del supporto aumentando così la visione totale del mare all'interno del quadro. Effetto ancora di più accentuato dalla visuale aerea e dall'assenza di riferimenti prospettici, tranne le piccolissime vele in lontananza. Come già osservato, in questo scorcio di anni "la tecnica, a veloci tocchi di pennello, brevi e allungati, ripercorre le ricerche impressioniste sulla luce; ma la gamma cromatica, ridotta ai toni del grigio e del bianco, risulta più vicina alla realtà italiana di De Nittis"[19].
Il tema del mare, ora ripreso in diverse stagioni ora in diversi momenti della giornata, ritornerà con frequenza soprattutto dopo il 1908, quando il pittore prenderà residenza stabile a Bordighera. Sono collocabili intorno a questi anni anche le due grandi tele qui esposte, simili per impaginato compositivo e caratteri stilistici. Nella *Marina di Bordighera* estesa su una telaio di eccezionale formato, Mariani può riprendere in solennità e intensità formale la sua personale visione del Mediterraneo[20]. Contro gli scogli di Bordighera, motivo che a partire dalla fine del primo decennio diverrà uno dei temi dominanti[21], si frangono le onde scosse dalla tempesta che sopraggiunge improvvisa dal mare calmo. Con una sensibilità verista tra le più affinate, ma anche con un controllo assoluto della tecnica, il pittore restituisce l'esatta resa atmosferica del paesaggio. Dalla risacca dei flutti che sta acquistando forza, al passaggio rapido delle nubi scure, allo squarcio di azzurro che si apre nel cielo azzurro annunciando il sereno.
Nell'altra tela di grandi dimensioni qui esposta, Mariani riprende un tema già affrontato a metà degli anni ottanta in alcune rapide notazioni dal vero[22] e nel grande dipinto *L'onda* già citato[23]. L'opera è databile intorno al 1910 se confrontata con la fotografia di una tela di ubicazione sconosciuta indicata nell'archivio del pittore come studio per un altro dipinto

TAV 49 - Pompeo Mariani, *L'onda*, olio su tela, 78.2 x 103.5 cm.

intitolato *L'onda* in collezione privata monzese[24]. Il consueto taglio prospettico frontale è ora allungato per introdurre alle estremità del quadro il proscenio scenografico delle onde che si frangono sulle punte della scogliera, motivo tra i più presenti nell'opera del pittore. Al vigore pittorico corrisponde l'intensità emotiva del soggetto suggerita dal piroscafo a vapore immerso tra i flutti quasi da sembrare elemento stesso del mare. Motivo che traduce in senso drammatico quel "vigoroso dinamismo"[25] che già era stato dei quadri atmosferici di Turner e che, a questa data, risente della vivida impressione delle opere di Monet viste a Parigi, specialmente le sue scene marine dipinte a Belle-Ile e a Etretat negli anni ottanta.

Apre un altro clima ideale l'altra tela qui esposta. La vivida restituzione dell'impressione è ora giocata entro i termini temporali dell'onda vigorosa che sta raggiungendo la scogliera e quella che l'ha preceduta e che si sta frangendo in una vaporosa schiusa d'acqua. Avvicinata sul primo piano e resa con quel modo di stendere il colore a "brevi tocchi filiformi di bianco"[26], l'onda acquista veridicità plastica[27]. Per la concentrazione emotiva e visuale sul soggetto, per l'impressione quasi evanescente dell'orizzonte e per la quasi assoluta monocromia dell'immagine, pur nella sua evidenza naturalistica, l'opera si tinge di caratteri più intimi e simbolisti e, come altri lavori di questo periodo, sembra avanzare in direzione di una progressiva astrazione del reale.

TAV. 50 - Pompeo Mariani, *Marina di Bordighera*, olio su tela, 105.6 x 170.6 cm.

TAV. 51 - Pompeo Mariani, *Marina con scogli*, 1919, olio su cartone, 30.8 x 64.6 cm.

TAV. 52 - Giorgio Belloni, *Porto di Genova*, olio su tavola, 21 x 32.5 cm.

Nell'ultima marina qui esposta, datata 1919, Mariani riscopre intuizioni giovanili quali l'impronta cromatica accesa e contrastata e il formato stretto e allungato, che ricorda quello impiegato per illustrare le eleganti *soirée* al casinò di Montecarlo[28]. Con un controllo quasi assoluto della forma e dei toni, il pittore coglie le gradazioni di passaggio tra l'ombra e la luce e le sottili variazioni cromatiche che tinteggiano il cielo e il mare in condizioni atmosferiche variabili. In questi anni estremi corrisponde alla maggiore libertà espressiva anche un saldo controllo visivo sull'immagine, come dimostra l'inserimento sulla sinistra di un breve tratto di costa, con l'antico muraglione della chiesa di Sant'Ampelio eretto sui frangiflutti. Elemento funzionale a unire, per effetto ottico, il mare al cielo e a comporre l'equilibrio dell'immagine compensando la superficie della tela occupata dalla vasta distesa dell'orizzonte visivo.

La famiglia Belloni sulla spiaggia di Sturla, Archivio Eredi Belloni.

Come Mariani, suo conterraneo, anche l'amico e paesista Giorgio Belloni (1861-1944) si apre al filone del verismo introdotto da Filippo Carcano, figura di congiunzione con la moderna corrente paesaggistica lombarda. I suoi primi temi, dotati di una certa intensità, vanno dal Canton Ticino al Monte Bianco alla Valtellina. Frequenterà la Riviera ligure a partire dal 1892, benché un disegno raffigurante il monumento ai Mille dimostri che vi era già stato nel 1876[29]. Trascorrerà lunghi

TAV. 53 - Giorgio Belloni, *Barche nel porto*, olio su tavola, 26 x 36 cm.

soggiorni a Quarto, località di residenza del fratello, e vi farà ritorno ogni anno fino al sopraggiungere della seconda guerra mondiale. Prediligerà Genova, il suo porto, sull'esempio di Mariani, ma anche le località limitrofe della riviera dove trovò "l'atmosfera più adatta a esprimere la propria aspirazione alla luce"[30]. Proprio il costante studio della luce e dei suoi effetti sul mare costituisce l'aspetto centrale della sua ricerca artistica. Come osservato da Piceni, "la luce del Belloni tendeva a cogliere le immediate emozioni che provenivano dai riflessi sul mare, proprio in funzione di un colloquio con la natura che trovasse in quest'ultima non solo l'ispirazione ma anche il fine della raffigurazione"[31].
La Liguria e il suo mare saranno un tema dominante alle esposizioni pubbliche a partire dalla prima Triennale milanese del 1894, con *Ricordi del mare*, un grande pannello che racchiude una serie di diciassette impressioni. Seguiranno le

Giorgio Belloni in spiaggia, Archivio Eredi Belloni.

G. Belloni, *Veliero*, 1900 ca., olio su tavola, 25 x 35 cm, collezione privata.

prime Biennali di Venezia, con *Il mare*, 1895, e *Le furie del mare*, 1897, e le composizioni di gusto intimista dove la sua famiglia è ritratta sullo sfondo della riviera, come *Libeccio minaccioso* e *Piccole anime*, entrambe del 1899.

Le prime due tavolette qui esposte, ambedue scorci del porto di Genova, dimostrano affinità stilistiche con alcune opere della fine del secolo, ancora permeate dalla forte impronta verista della sua formazione artistica. Pur nell'apparente impianto classico, *Barche nel porto* rivela l'immediatezza di uno studio dal vero. Il moderno taglio visivo costruito sulla diagonale dell'imbarcazione scorciata sul primo piano rivela, in tralice, l'assorbimento del vigore volumetrico del naturalismo lombardo e il saldo impianto formale della lezione del Bartolini. Il *ductus* pittorico indugia con freschezza di gesto nella percezione atmosferica degli effetti di luce sul mare e sul cielo, con una libertà espressiva accostabile al linguaggio scapigliato di Cremona e Tallone. L'opera è confrontabile per le cromie contrastate e accese a un'altra tavoletta, *Veliero*, databile intorno al 1900[32].

L'altro dipinto su tavola, di dimensioni pressoché analoghe, dimostra invece una maggiore essenzialità sia per l'impianto spaziale, costruito sulla linea delle imbarcazioni in rada che chiudono l'orizzonte dell'ansa portuale, sia per la riduzione dei valori cromatici a poche timbriche, frequente nella sua successiva opera. Belloni sembra qui rievocare le atmosfere e le delicatezze tonali corottiane del vedutismo di Guglielmo Ciardi, da cui certo fu influenzato durante il suo lungo soggiorno veneto[33]. Vi possiamo scorgere lo stesso "particolare amore per il grigio malinconico" delle sue prime impressioni liriche della laguna[34].

TAV. 54 - Giorgio Belloni, *Libeccio*, olio su tavola, 39.5 x 49.5 cm.

Libeccio e *Promontorio*, dipinti a olio su tavola, sono entrambi collocabili intorno a questo scorcio di anni. L'aderenza al dato naturalistico è ancora di stampo realista, con pennellate fluide e rapide che condensano la materia in rilevanze luministiche e in morbidi turbinii di gesto. In entrambe la ricerca spaziale si fa più complessa per la scansione tonale dei piani prospettici, nella veduta del Promontorio di Portofino, e per il taglio ravvicinato al mare che si pone quasi frontalmente al punto di osservazione, in *Libeccio*. In questo folgore della tecnica pittorica, che dimostra un assoluto controllo visivo del soggetto, Belloni non aderisce tuttavia "pienamente né alla tecnica della macchia né a quella dell'"impressione"', ma sembra amalgamare "piuttosto tali esperienze secondo una visione più aderente alla realtà, soffusa di un tenue e levigato lirismo"[35]. Un lirismo del tutto personale, come osserva Piceni, che trova nel realismo di Courbet, filtrato attraverso Carcano, il suo modello di riferimento[36].

Le opere seguenti dimostrano l'evolversi del linguaggio pittorico di Belloni verso un impianto spaziale semplificato e una più libera accentuazione degli effetti di luce. Al contempo il segno sembra placarsi e riscoprire progressivamente il rigore formale delle sue prime opere. Nascono così dipinti dalle

TAV. 55 - Giorgio Belloni, *Il promontorio di Portofino,* olio su tavola, 29.5 x 39.5 cm.

soffuse emanazioni atmosferiche quali *Visioni di pace*, premiato a Brera nel 1907, ora nella Galleria d'arte moderna di Milano, o la *Mareggiata*, prevenuta nel 1911 alla Galleria d'arte moderna Ricci Oddi di Piacenza. Opere che dimostrano come a partire da questi anni Belloni prediliga paesaggi sempre più ampi, silenziosi e carichi di una forza evocativa simbolica.
Nella suggestiva *Mareggiata*, dipinta a olio su tela, gli unici riferimenti spaziali sono dati dal rimo pausato delle lunghe onde e dall'addensarsi in profondità delle nuvole alte sul cielo. Un piroscafo appare sul punto più lontano dell'orizzonte quasi come un'apparizione. La sintesi magistrale tra il plasticismo lombardo e il luminismo impressionista è ora sorvegliata entro una perfetta griglia tonale. La timbrica diffusa del quadro rimanda alle contemporanee cromie argentee e al tempo stesso dorate delle marine sotto un cielo in tempesta di Pompeo Mariani.
Raggio di sole e *Tranquillità* s'inseriscono in una ricerca inaugurata nel secondo decennio con opere quali *Sole*[37] o *Ave Maria*, quest'ultima presentata alla Biennale di Veneziana del 1914, dove gli fu allestita una sala individuale con trentadue opere. Nella prima, la luce tinteggiata dal tramonto irradia la distesa marina come una sacra apparizione. Nella seconda, la pittura fatta di delicatissimi passaggi tonali sembra quasi svaporare e esaurirsi in lontananza in un'atmosfera crepuscolare. In questo momento, insieme alla vena simbolista si rafforzano anche gli stimoli divisionisti che Belloni riceve dalle esperienze di Segantini e di Pellizza da Volpedo e soprattutto di Carlo Cressini. Suggestioni che nella sua

G. Belloni, *Mareggiata*, 1911, olio su tela, 90 x 140 cm, Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi.

TAV. 56 - Giorgio Belloni, *Mareggiata*, olio su tela, 40 x 60.5 cm.

TAV. 57 - Giorgio Belloni, *Raggio di sole*, olio su tela, 135.4 x 180.4 cm.

TAV. 58 - Giorgio Belloni, *Tranquillità*, olio su tela, 76 x 105.5 cm.

TAV. 59 - Giorgio Belloni, *Porto di Genova*, 1928, olio su tela, 102 x 130.5 cm.

G. Belloni, *Sole*, olio su tavola, 31 x 29 cm, collezione privata.

pittura si saldano anche alle sperimentazioni internazionali, in particolare alle "più audaci scoperte ottiche di un Monet, già oltre i limiti dell'impressionismo"[38].
Nella grande tela del *Porto di Genova*, datata 1928, la restituzione visiva del dato naturalistico si fa più intima, emotiva, e il gesto pittorico più controllato. La tecnica divisionista ravvisabile nella porzione di mare e la stesura naturalistico-atmosferica che ancora permane nel cielo coesistono in una delle più riuscite sintesi formali della sua opera pittorica.
La stessa semplificazione compositiva, tipica delle opere di questo periodo, si ritrova anche nella piccola tavola qui esposta, illustrante i *Preparativi per le regate*. Entro uno spazio ormai evanescente e dall'orizzonte indistinto, la pittura si discioglie nella materia liquida e filamentosa del mare per trovare un nuovo vigore plastico nei bianchi assolati e nelle timbriche accese dei velieri.

TAV. 60 - Giorgio Belloni, *Preparativi per le regate*, olio su tavola, 24.7 x 34.5 cm.

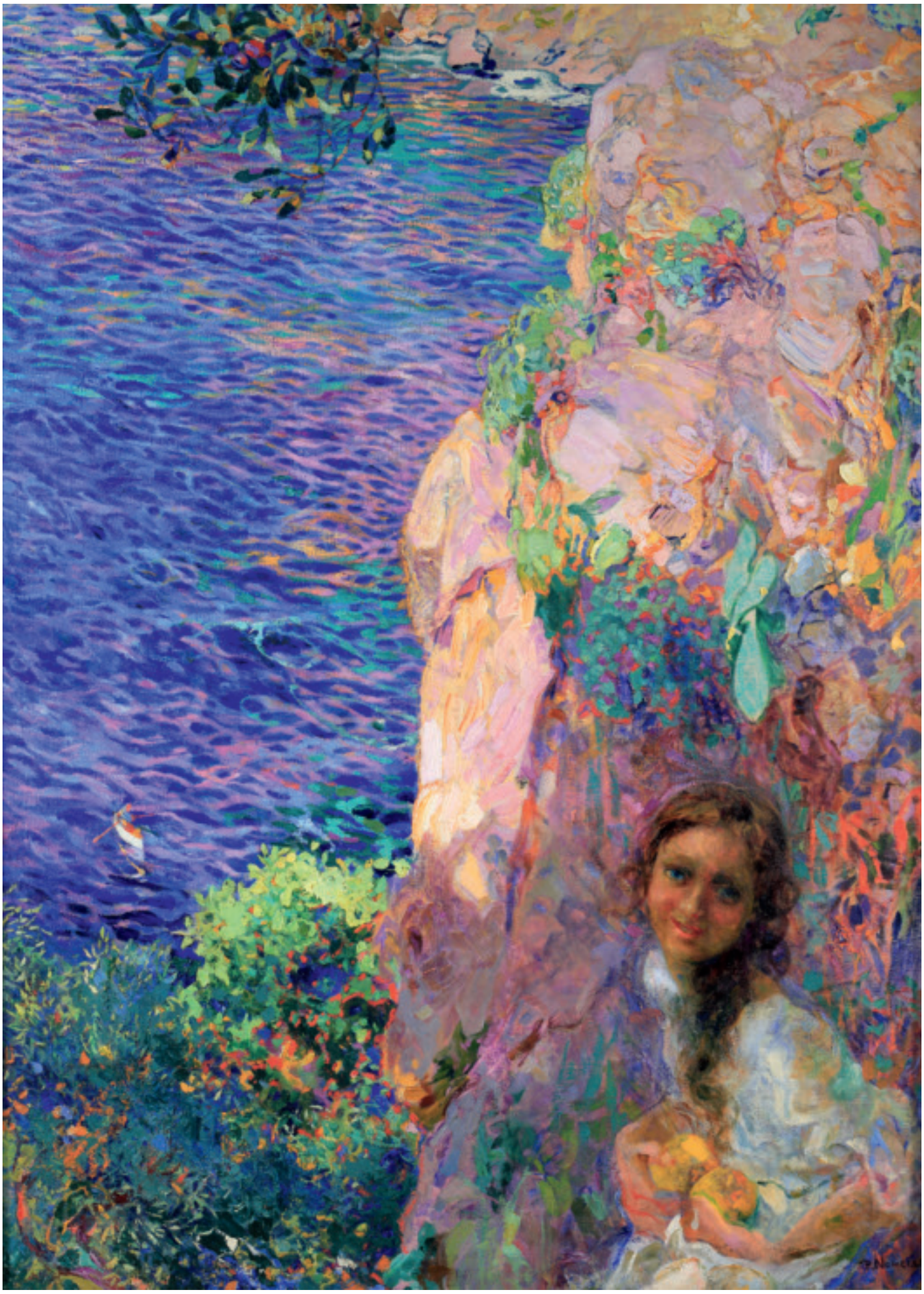
Note

[1] Sul soggiorno ligure di Mariani cfr. *Pompeo Mariani* 1996; Enrico 1997, pp. 63-82, 125-164; Papone 1999, pp. 53-55; Bagnasco 2014; Buzzi 2014, pp. 119-139.
[2] Levi l'Italico 1913, p. 585.
[3] *Pompeo Mariani* 1996, p. 30.
[4] Di Giovanni Madruzza 1997, 1945, n. 99; Enrico 1997, p. 66, fig. 135.
[5] Di Giovanni Madruzza 1997, p. 139, n. 84.
[6] Ibid., p. 139, n. 85.
[7] Rio di Valverde 1919.
[8] Di Giovanni Madruzza 1997, p. 147, n. 103.
[9] Ibid., p. 174, n. 174.
[10] Mariani raffigurò più volte il litorale di Cornigliano a partire dal 1885, ospite della sorella, cfr. Di Giovanni Madruzza 1997, pp. 163, 171, 196-197, nn. 143-144, 165, 230-234.
[11]Pompeo Mariani 1996, p. 146, cat. 38-39; Di Giovanni Madruzza 1997, pp. 190, 307, nn. 213, 549; Enrico 1997, pp. 78, nn. 170-174; Giubilei 2004, II, pp. 553-554.
[12] Di Giovanni Madruzza 1997, pp. 337, 339-341, nn. 635, 641-645.
[13] Ibid., p. 239, n. 351.
[14] Ibid.
[15] Ibid., p. 13.
[16] Ibid., pp. 229-235, nn. 322-340.
[17] Ibid., p. 163, n. 142.
[18] Tale idea compositiva è già *in nuce* in uno *Studio di onde* del 1885, cfr. Ibid., p. 271, n. 447.
[19] Di Giovanni-Ranzi 2002, pp. 20-22
[20] Mariani riprenderà un impianto compositivo simile in una tela di ubicazione sconosciuta, datata 1914, cfr. Di Giovanni Madruzza 1997, p. 513, n. 1156.
[21] Ibid., pp. 430-431, 455, 463, 502, 512-514, 520, 522, 533, 566, nn. 904-908, 978, 1006, 1123, 1152, 1154-1160, 1179, 1185, 1218, 1324-1325.
[22] Ibid., p. 155, n. 125.
[23] Ibid., p. 163, n. 142.
[24] Ibid., p. 462, n. 1002.
[25] Monteforte 1992, p. 186. In questi soggetti marini sono stati ravvisati influssi anche della pittura olandese mediata dalle riproduzioni o tramite i contatti con Gubricy e il mercante parigino Goupil, cfr. Canuti 2008.
[26] Di Giovanni Madruzza 1997, p. 426, n. 891.
[27] I medesimi caratteri stilistici sir trovano in un'imponente tela, datata 1910, mentre uno studio simile del mare è ripreso in un acquarello del 1914, cfr. Ibid., pp. 426, 514, nn. 891, 1157.
[28] Si veda per esempio Ibid., pp. 509, 510, n. 1143, 1146.
[29] Sul soggiorno ligure di Giorgio Belloni vedi Rebora 1999, pp. 50-51.
[30] Piceni 1980, p. 12.
[31] Ibid., pp. 12-13.
[32] Piceni 1980, p. 17, tav. 26.
[33] Su questa tematica cfr. Boschini 2007.
[34] Macchi 1885, trasc. in Boschini 2007, p. 154.
[35] Refice Taschetta 1970.
[36] Piceni 1980, p. 22.
[37] Ibid., p. 15, tav. 63.
[38] Ibid., p. 15.

Il rinnovamento Divisionista e Simbolista

Plinio Nomellini (1866-1943), dopo una formazione di stretta osservanza macchiaiola all'Accademia di Firenze, sin dal suo esordio pubblico, nel 1889, connota la sua ricerca artistica di un realismo più marcato che rivelava "per il carattere del disegno, e per la verità dell'intonazione"[1] l'apertura a una maggiore libertà pittorica. Negli anni immediatamente successivi, a Genova, egli darà seguito ai prodromi del divisionismo[2]. E' nella città ligure già nell'aprile 1890, come si deduce da una lettera inviata a Telemaco Signorini: "Genova mi ha fatto buona impressione, il movimento continuo delle sue riviere e del porto ne fanno un ambiente dove credo se ne possa far buon partito per tentare cose nuove, io mi ci proverò"[3]. La città affacciata sul mar Ligure e scenario delle prime lotte sociali sarà l'incunabolo della sua prima opera divisionista, *Marina ligure*, 1891, e del suo primo dipinto di tematica sociale, *La diana del lavoro*, 1893.
L'onda, capolavoro del 1900, dimostra il progressivo scioglimento della tecnica divisionista e l'affacciarsi nella sua opera della tematica simbolista. Il suo iniziale divisionismo 'puntinista' di derivazione seuratiana ora tende a una più libera tecnica espressiva con "accostamenti di filamenti o di zone di colore più ampie, sempre per accentuare la percezione viva del colore"[4]. Si rafforza, in quest'opera, l'eleganza lineare del *ductus* simbolista, sull'esempio klimtiano, già in embrione in alcune opere grafiche del decennio precedente e che accompagnerà tutta la sua successiva produzione[5]. L'accentuazione dei contrasti cromatici per violenti accostamenti complementari e l'intensificazione del gesto pittorico in un segno plastico di forte valenza espressiva dimostrano un accostamento alle contemporanee ricerche simboliste europee, in particolare a Böcklin[6]. Una espressività che, in Nomellini, è funzionale sia al superamento del descrittivismo analitico a favore della rappresentazione di un mondo fantastico e visionario, come nella celebre *La sinfonia della luna* dell'anno precedente, ora alla Galleria d'arte moderna di Ca' Pesaro di Venezia, sia al raggiungimento di un simbolismo eroico, come nel *Garibaldi* del 1907.
I primi anni venti sono una stagione solare per la sua pittura, a contatto con il mare Tirreno, come dimostrano le altre due opere qui esposte. Il meraviglioso *Vortice azzurro*, esposto alla Galleria Pesaro di Milano nel 1924, è uno studio su tavola dipinto *en plein air* a Capri, intorno al 1922[7]. In questa straordinaria stagione pittorica si rafforza in Nomellini un naturalismo impressionista, carico di materia cromatica animata dalla ricerca di sottili atmosfere psicologiche. Il *Vortice azzurro* dimostra ancora un'oscillazione "tra un naturalismo visionario" e una "immaginazione simbolica"[8]. La figura, che prima si dissolveva nei vortici della luce, ora riacquista la sua plasticità animandosi di vitalità psicologica. Il colore non è più disposto per energici contrasti di posizione, come nelle prime opere divisioniste e in quella precedentemente esaminata, ma "attinge un valore decisamente timbrico" che ha fatto pensare addirittura a una "sorta di riviviscenza *fauve*"[9]. Una sintesi di forma e colore ancora più marcata nello studio su tavola qui esposto dove, sotto la forte pressione luminosa, l'immediatezza del gesto stravolge il dato naturale.
Come Nomellini anche Antonio Discovolo (1874-1956), bolognese, dopo Firenze e Roma eleggerà la Liguria a sua patria elettiva. Inizialmente a Bocca di Magra, Tellaro, Portovenere e Manarola, vicino ai luoghi immortalati da Telemaco Signorini, dove abiterà per cinque anni[10]. Poi, dal 1910, a Bonassola, piccolo borgo spezzino che per più di quarant'anni sarà "l'oasi adatta" al suo operare intellettuale e artistico[11]. L'urto "delle colorazioni violentissime" sui "movimenti frenetici delle onde" del mar Ligure sarà il motivo costante della sua arte, interrotto soltanto dagli studi sul paesaggio umbro, a Assisi, dove soggiornerà tra il 1924 e il 1926[12].
Con *Il nido*, datato 1912, Discovolo rinnova la sua partecipazione alla Biennale di Venezia, dove era già presente nel 1903 e nel 1905[13]. L'opera dimostra la maturazione delle ricerche naturalistiche nel senso di una maggiore comprensione plastica del dato pittorico. Nella stesura abbreviata in sottili impasti di colore è ancora impressa la ricerca divisionista avviata all'arrivo in Liguria, nel 1902.
Al contempo, la superficie pittorica vibrata da sensibili notazioni luministiche che si amalgamano a delicatissimi trapassi tonali dimostra la maturazione del suo linguaggio verso una maggiore espressione del dato naturalistico.
Ne risulta una compresenza della tecnica divisionista, soprattutto "nelle parti che avrebbero richiesta una maggiore luminosità", con una distensione plastica della forma per via di

TAV. 61 - Plinio Nomellini, *L'onda*, 1900, olio su tela, 80 x 62 cm.



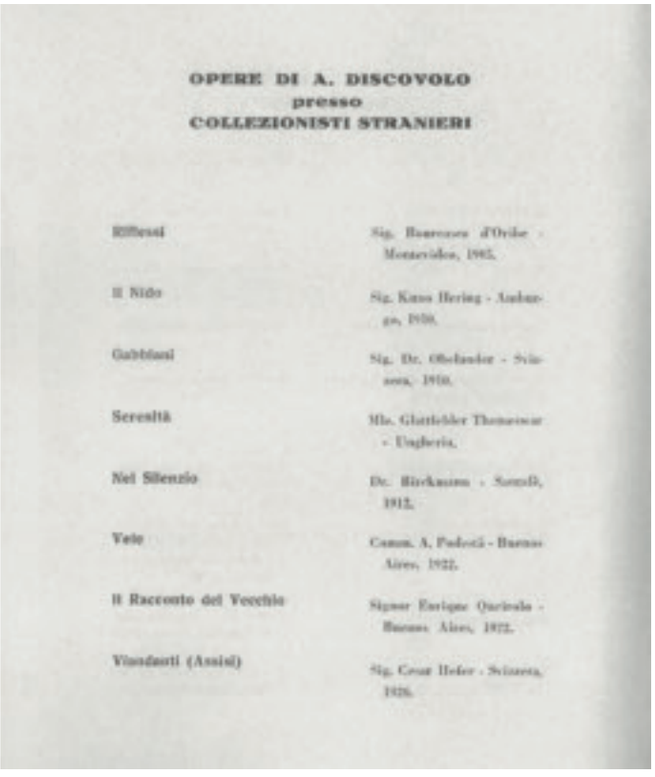
TAV. 62 - Plinio Nomellini, *Vortice azzurro*, olio su tela, 138.5 x 100 cm.

TAV. 63 - Plinio Nomellini, *I pittori a Capri*, olio su tavola, 31 x 42 cm.

trasparenze e delicatissimi passaggi tonali[14]. Il tutto racchiuso nell'espressività di un gesto pittorico per il quale, già nel 1905, la sua opera era stata accostata a Monet[15]. Il delicato senso di poetica simbolista del soggetto è suggerito dal pittore stesso nella dedicazione autografa, datata ottobre 1911, sul retro del bozzetto preparatorio all'opera: "Bozzetto per il quadro *Il nido*. Ti sia caro serbare questo nido nel tuo nido per ricordo della mia sentita amicizia"[16]. Il nostro dipinto figurava, con altre otto opere, in una mostra personale nella Sala Ligure della Biennale. Così Discovolo commentava l'esito dell'esposizione: "Io ho ricevuto molte congratulazioni e sono contento". L'opera, infatti, fu acquistata dal collezionista Kuno Hering di Amburgo[17].
Nel notturno qui esposto, datato 1933, il suo linguaggio pittorico lascia i legami divisionistici per tornare "alla bellezza plastica dell'impasto"[18]. Proprio con il tema del notturno, affrontato sin dai primissimi anni liguri, il pittore "raggiunse una significativa espressione"[19]. Tema che a volte assume valenza mitologico-simbolista, altre volte si manifesta come lirica apparizione spirituale, come nelle bellissime visioni di Assisi[20], altre volte ancora, come nel nostro caso, è attraversato da una sottile poetica simbolista della natura. A essa s'accorda la rapidità d'impressione di una pittura che dopo le iniziali sperimentazioni divisioniste, dopo le "crudezze vetrigne" e le "lucentezze di metallo"[21], giunge ad un sempre più largo e plastico respiro materico. Nell'accensione cromatica dei blu e dei bianchi quasi lunari del mare si manifesta quella "tensione a librare nel colore un'immagine lirica della realtà"[22].
Tra gli artisti che all'inizio del secolo si unirono a Genova in un programma di rinnovamento artistico – insieme a

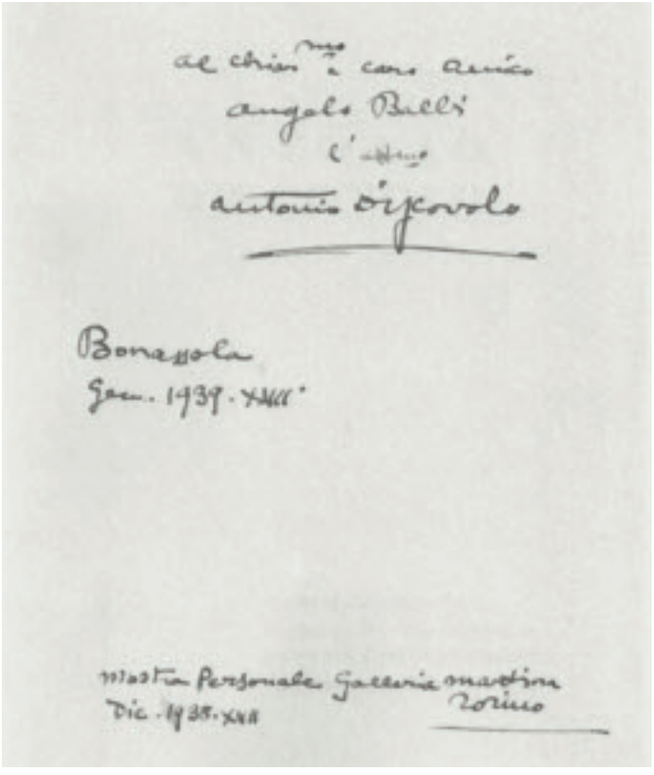
A. Discovolo, *Il nido*, olio su cartone, 56 x 50 cm, collezione privata.

Nomellini, De Albertis, Olivari e altri - Giuseppe Cominetti (1882-1930), che vi giunse nel 1902, più di tutti trovò fortuna sulla scena internazionale. Dopo un esordio con opere d'influsso simbolista-decadente, si apre a tematiche sociali con opere quali *I conquistatori del sole*, del 1907, che gli valse l'invito al Salon d'Automne di Parigi nel 1909[23]. Nello stesso anno trasferì la sua residenza nella capitale francese e aderì, seppure marginalmente, al primo manifesto futurista. Nel 1914 gli è allestita una mostra personale alla Galerie d'Art Contemporain dove è battezzato "maître du polyphonisme en pinture"[24]. L'opera qui esposta[25] segna la ripresa dell'attività pittorica interrotta negli anni di guerra, tra il 1914 e il 1918, quando Cominetti è chiamato a combattere prima sul fronte francese, poi su quello italiano. Dopo l'atmosfera di dramma concitato dei suoi disegni di guerra, quest'opera segna il ritorno della pittura e della tematica sociale del mondo del lavoro. Le figure, dall'aspetto monumentale tanto da fuoriuscire dai limiti della tela, incedono l'una accanto all'altra unite nel gesto ritmico e consequenziale del loro lavoro, evocato in chiave epico-simbolica. Le *silhouettes*, disposte in file parallele e in un controluce inedito, poi ripreso altre volte, perdono ogni



OPERE DI A. DISCOVOLO
presso
COLLEZIONISTI STRANIERI

Riflessi	Sig. Baracco d'Ordie - Montevideo, 1905.
Il Nido	Sig. Kano Hering - Ambarago, 1910.
Gabbiani	Sig. Dr. Oberlander - Svizzera, 1910.
Serenità	Mlle. Glattfelder Thomascar - Ungheria.
Nel Silenzio	Dr. Birckmann - Sorrdò, 1912.
Vele	Comm. A. Podestà - Buenos Aires, 1922.
Il Racconto del Vecchio	Signor Enrique Quirnale - Buenos Aires, 1922.
Visandarti (Assisi)	Sig. Cesar Hefer - Svizzera, 1926.



al chiar.mo e caro amico
angelo Belli
l'autore
antonio Discovolo

Bonassola
Gen. 1939 - XVII°

Mostra Personale Galleria Martina
Dic. 1935 - XIII
Torino

A. Discovolo, Catalogo della Mostra personale organizzata alla Galleria Martina di Torino, dicembre 1935.

TAV. 64 - Antonio Discovolo, *Il nido*, 1912, olio su tela, 106 x 103 cm.

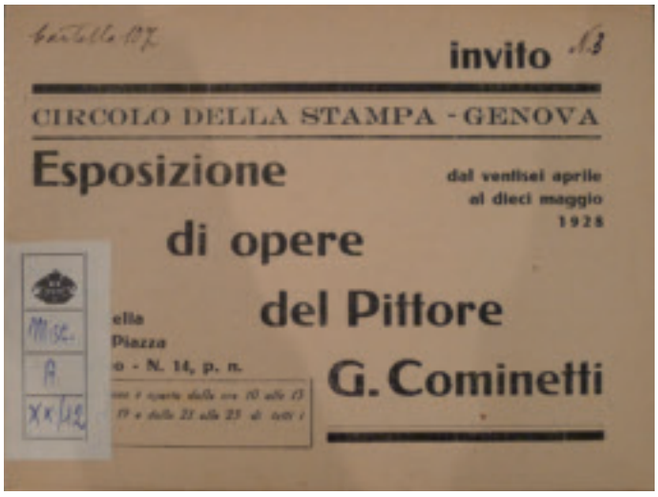
TAV. 65 - Antonio Discovolo, *Notturno (Mareggiata)*, 1933, olio su tavola, 97.6 x 93.7 cm.

TAV. 66 - Giuseppe Cominetti, *Portatrici*, 1918, olio su tela, 93 x 72 cm.

specificità soggettiva per assumere un'identità collettiva. La dinamica futurista delle opere pre-belliche è ora placata in una dimensione solenne. Il divisionismo si traduce "in grafia emozionale" e pure il colore, acceso in dissonanze, assume una valenza espressionistica: "il colore si fa segno, scorpora per così dire la sua originale conformazione di tratti di materia collegati secondo la complementarietà cromatica di accordi, di distanze, trasmuta in un mobile segno, liberandosi in una spazialità di faville che muovono la circolarità dell'emozione, in senso appunto *fauve* ed espressionistico"[26]. Con la crisi delle avanguardie Cominetti decise di proseguire con lucidità intellettuale sulla strada simbolico-divisionista tracciata, per lui espressione di valori contenutistici aderenti alla vita moderna. Affermava, infatti, nel 1928: "Io, che sono un dinamico, materialmente e spiritualmente, e credo nel continuo divenire delle cose, e non alla loro statica funzione di forze inerti, è quindi naturale sia rimasto ostinatamente avanguardista. Sulle rovine del Divisionismo scientifico e dell'Impressionismo oggettivo ho cercato di tirar fuori tutto quanto era indissolubilmente aderente alla sensibilità odierna, ed era quindi elemento della mia stessa sensibilità. Ne è scaturita così la mia tecnica scapigliata, nervosa, senza pentimenti, la quale vuol dare a ogni pennellata la sua precisa individualità espressiva in armonia con le altre"[27].
Originario della provincia di Sondrio ma giunto a Genova negli anni cruciali del rinnovamento artistico, Rubaldo Merello (1872-1922) è considerato "la più alta personalità" artistica sulla scena ligure tra ottocento e novecento. Grazie a lui, "la pittura ligure uscì dall'ambito strettamente regionale per inserirsi nella più vasta problematica di un rinnovamento del linguaggio che si protrarrà, tra contraddizioni e incertezze, sino alle avanguardie" [28]. Esordisce assimilando la tecnica e la visione divisionista di Plinio Nomellini, da cui assorbe anche la componente immaginativa simbolista, e di Giovanni Segantini, probabilmente conosciuta dal vero a Milano sin dal 1894, con il quale condivide la concezione mistica della natura[29]. Soltanto in seguito mediterà sulle riflessioni teoriche di Gaetano Previati[30], della cui opera resta una viva impressione nella sua produzione grafica[31]. Negli anni della maturità la sua esperienza artistica si svolge nella vita modesta del suo isolamento, prima a Ruta sul Monte di Portofino, poi a San Fruttuoso, dove per otto anni abita nell'antica Torre dei Doria e poi in una casa sul mare, poi ancora nel borgo di Portofino e infine, dal 1918, a Santa Margherita Ligure. Qui avverrà anche l'avvicinamento con le esperienze simboliste mitteleuropee, derivategli probabilmente dalla frequentazione di Sem Benelli nella "grande sala fredda del Castello di Zoagli" dove viveva, per il quale illustrerà nel 1915 il poema

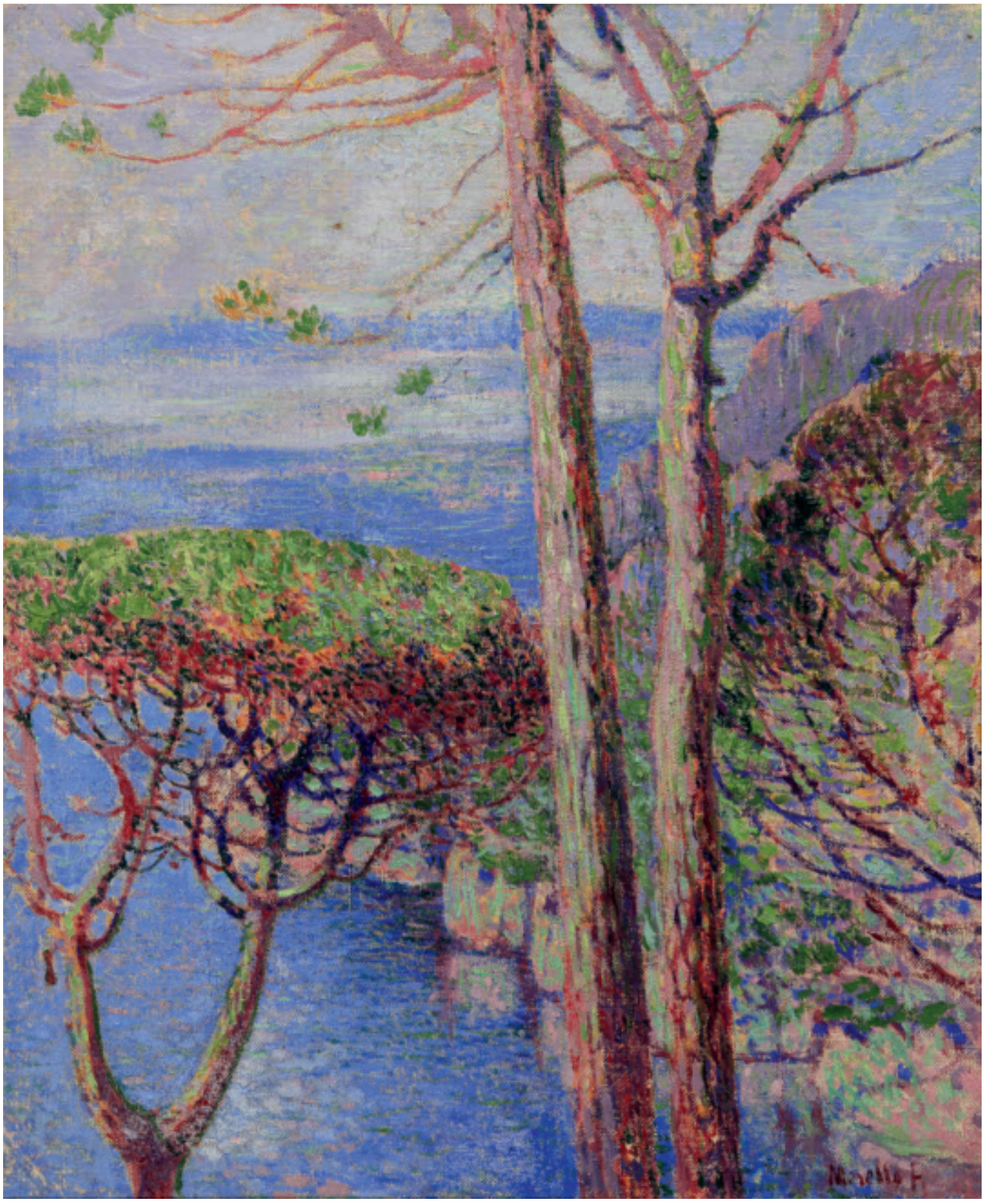
G. Cominetti, *I conquistatori del sole*, 1907, olio su tela, 291 x 290 cm, collezione privata.

drammatico *Le nozze dei Centauri*. "Per anni e anni lui e la sua famiglia – aveva moglie e due figlie – scrive l'amico e illustratore Enrico Sacchetti – hanno vissuto con quello che spende un altro per fumar sigarette"[32]. Al 1907 si data la prima opera che rivela la "contaminazione tra puntinato rigoglioso – la scogliera rocciosa – e pennellata a lunghi tratti – il mare"[33]. Nello stesso anno sei opere di Merello furono esposte da



G. Cominetti, Catalogo della mostra al Circolo della Stampa del 1928.

TAV. 67 - Rubaldo Merello, *Il fico*, olio su tela, 70 x 60 cm.



TAV. 68 - Rubaldo Merello, *Pini sul mare*, olio su tela, 42.5 x 33 cm.

TAV. 69 - Rubaldo Merello, *Golfo di Portofino (Costa)*, olio su tela, 36.3 x 27 cm.

TAV. 70 - Rubaldo Merello, *Costa Ghidelli, Veduta di Punta Torretta*, olio su tela, 35.4 x 36.2 cm.

TAV. 71 - Domenico Guerello, *La punta di Portofino*, 1924, olio su tela, 53.5 x 61.5 cm.

Alberto Grubicy al *Salon des Peintres Divisionnistes Italiens* di Parigi. Nella baia di San Fruttuoso, dove si era trasferito da meno di un anno, muteranno i temi della sua pittura che sarà d'ora in avanti sempre più aperta al paesaggio fortemente scosceso sul mare. Il tema del Promontorio di Portofino è dominante pure nelle opere qui esposte.
La prima opera, *Il fico*, di grande formato, rappresenta una sorta di "summa" delle soluzioni pittoriche adottate da Merello. Collocabile intorno al 1910-1914, si connota per l'impiego del tono dominante dei rossi e dei violetti e per il *ductus* "a filamento, non regolare, inteso talvolta a restituire plasticità alle forme raffigurate, talaltra a creare risonanze cromatiche sulle zone di materia-colore definenti i volumi spaziali del soggetto" [34].
Le altre opere, collocabili tra il 1912 e il 1916, appartengono alla fase centrale dell'opera del pittore, che morirà appena quarantanovenne.
Pini sul mare, stilisticamente databile al 1910-1914, riprende il più volte ripetuto taglio compositivo inaugurato con *Gialli a San Fruttuoso*, tra le opere più importanti del 1906. Il tracciato

TAV. 72 - Domenico Guerello, *Villa Carnavon - Primavera*, 1924, olio su tela, 55 x 60.5 cm.

pittorico, per brevi filamenti, si assottiglia in una delicatissima poesia tonale lasciando i contrasti complementari di colore alle sole zone d'ombra.
Golfo di Portofino (Costa), del 1916 circa, ritrae uno dei soggetti più frequenti dal 1907. Il formato ovale, altre volte tondo, è funzionale non solo a "focalizzare il motivo"[35] ma soprattutto a armonizzare il paesaggio all'interno della rigida quadratura del telaio. Il segno riscopre maggiore freschezza d'impressione con guizzi di materia sul mare e con un puntinato rosso sulle parti colte in piena luce, memore delle contaminazioni tecniche sperimentate a inizio secolo.
In *Costa Ghidelli (Veduta di Punta Torretta)* la materia ritrova corposità e si avvia alla fase più espressionistica di Merello. L'opera attesta la comparsa intorno alla metà del secondo decennio di una dominante cromatica nella sua opera, variabile tra i rosa-violacei e gli azzurri. Al contempo il *ductus* va

TAV. 73 - Domenico Guerello, *Il porto fra gli ulivi (Portofino)*, 1930, olio su tela, 61 x 53.5 cm.

astraendosi in una gestualità più ampia che procede verso una progressiva trasfigurazione dell'immagine. La costruzione di uno spazio non più prospettico "ma trascorrente e aperto", dove la continuità del segno pittorico avvicina i primi piani dell'immagine al fondo, ha fatto pensare a certe soluzioni di Monet[36]. Il soggetto è ripreso con alcune varianti in senso più impressionistico in una tela coeva, impostata entro un telaio circolare[37]. I dipinti dalle prevalenti timbriche azzurre, come *Le luci della Riviera* della Galleria d'arte moderna di Genova, furono visti alla Quadriennale torinese del 1923 come un "diversissimo aspetto della sua forma artistica (…) una gioia violenta, tutta possessione uguale di cose intrise di luci turchine intense"[38]. Sacchetti vi scorgeva invece "un bagno di turchino che è il colore dell'infinito" dove tutte le forme appaiono "consolate (…), redimite e fiorite"[39]. Per l'eccentricità del "colore immaginario e dissidente" dei suoi paesaggi, già nel 1956 Cesare Brandi aveva eletto l'opera di Merello accanto a quella dei grandi pittori europei, Munch,

Il Promontorio di Portofino da Villa Carnavon, primi del novecento.

Bonnard e Seraut: "Così le nuvole divengono d'un giallo limone come in certi quadri di Bonnard, gli sciaquii dei marosi s'ingorgano di tali azzurri e rosa e topazi che sembrano un gruzzolo di gemme, e perfino le forme leggermente segantiniane degli alberi oltrepassano la povertà segaligna del modello, ed evocano moduli castigati, torniti, come in certi paesaggi di Seurat"[40]. La lettura violenta e in parte tragica che troviamo in questi dipinti, negli anni dello sviluppo della sua massima libertà pittorica, non cede tuttavia a "sentimentalismi" o "mollezze elegiache crepuscolari". Isolato nella meditazione della sua arte, Merello cercava "un rifugio e un conforto in una disperata speranza". L'amico Sacchetti così lo ricordava: "Io non sono punto sicuro che amasse la solitudine ma ad ogni modo quella solitudine potrebb'essere la chiave per capir l'uomo"[41].

A partire dalla metà degli anni venti la naturale evoluzione del divisionismo colto e 'naturalistico' delle opere di Domenico Guerello (1891-1931) si scioglie in un plasticismo di impasti più morbidi che riscoprono il valore puro della forma. I tre dipinti qui esposti, compiuti a distanza ravvicinata di tempo, tra il 1924 e il 1930, dimostrano questa evoluzione e compongono un'unità stilistica per la complessità dell'impaginato spaziale e per l'interpretazione pittorica del dato naturalistico.

L'impianto compositivo, nelle opere in esame, è impostato sull'abituale filtro prospettico degli alberi posti sul primo piano, funzionale alla scansione ritmica della composizione: ulivi, nelle vedute colte sui rialzi a ridosso del porto e a levante della punta del Promontorio di Portofino, e cipressi nella veduta del golfo dalle alture di villa Carnarvon. Queste opere segnano il recupero in Guerello della plasticità delle 'cose' nella loro evidenza ottica dopo il distacco intellettuale divisionista, di cui resta traccia nella prospettiva vertiginosa delle immagini e in una certa rigidità dei piani e dei volumi chiusi entro profili metallici. L'atmosfera rarefatta e distesa su poche timbriche cristalline sembra riscoprire l'intonazione diafana e luminosa

TAV. 74 - Gaetano Previati, *Vaso di fiori*, olio su tela, 69 x 57 cm.

TAV. 75 - Cornelio Geranzani, *La figlia del carrettiere*, olio su tela, 98.5 x 92.5 cm.

TAV. 76 - Cornelio Geranzani, *La cartomante*, olio su tela, 61 x 34,6 cm.

TAV. 77 - Cornelio Geranzani, *Figura con animale*, olio su tela, 50 x 50 cm.

dei grandi maestri del quattrocento italiano. Un ritorno al passato che, in Guerello, è mediato sia attraverso le visioni estatiche di Casorati, sia dal recupero archeologico della forma dell'astrazione metafisica[42]. Qui, il pittore genovese risponde al richiamo all'ordine che corre per tutta Europa e che, a partire dagli anni venti, riscopriva, subordinato alla centralità dell'uomo, l'ordine della natura e dei valori formali dell'arte dei primitivi. L'apparente monocromia dell'insieme, di soli azzurri e verdi, nella *Punta di Portofino*, rimanda alle sintetiche visioni degli anni venti, in particolare *Alba d'inverno* del 1926, dove la sintesi di "un disegno geologico" va quasi in direzione del realismo magico[43]. Come già nelle opere divisioniste, la luce in Guerello non assume valenza spazio-temporale ma è un fatto trascendentale. Le sue impressioni sul paesaggio sono infatti rivelate "nel loro fantasma luminoso", dove pure le ombre assumono "concretezza fantastica" e le forme si

TAV. 78 - Sexto Canegallo, *Cipressi*, 1920, olio su tavola, 34.5 x 45 cm.

smaterializzano "nell'incandescenza solare"[44].
Il porto fra gli ulivi recupera il rapporto tra colori fondamentali pervasi da un'intensa luce bianca di certe opere del primo decennio divisionista, come *La famiglia* del 1916[45], dove la trasfigurazione del motivo è portata alle estreme conseguenze della rarefazione del colore e della spiritualizzazione della luce. La prevalenza dei ritmi curvilinei che costruiscono senza soluzione di continuità le forme, specialmente in *Villa Carnarvon* e *Il porto fra gli ulivi*[46], oltrepassano le angolosità del segno divisionista per un ritorno a certe atmosfere klimtiane[47]. Queste opere - e altre di questo scorcio di anni, quali *Novembre secco* del 1924[48] - dimostrano la maturazione di un processo di sintesi mentale dove il paesaggio è trasfigurato in una dimensione simbolica senza tempo e l'orizzonte visivo tende a chiudersi in una concentrazione emotiva interiore. Lo scorcio paesaggistico da *Villa Carnarvon* sarà ripreso da una visuale più distanziata in due tele con una stesura pittorica meno sedimentata e più sentimentale[49].
Sin dall'inizio del Novecento, tra la primavera e il tardo autunno di ogni anno Gaetano Previati (1852-1920) lascia lo studio milanese affacciato sulla piazza del Duomo per recarsi nella riviera ligure di levante, a Lavagna. Dalla sua casa "modesta e linda (…), situata dinanzi alla riva del mare poco lungi dalla foce dell'Entella"[50], egli poteva osservare da una parte gli orti e i giardini, dall'altra il mare. A contatto con il paesaggio ligure il Previati "contadino" ritrova una pittura luminosa in cui "le forme e i colori della natura si riflettono fantasticamente e poeticamente nelle forme e nei

S. Canegallo, l'Esposizione alla Galleria La Boetie, in "Revue du Vrai et du Beau", num. 65, 25 aprile 1925.

colori della sua arte"[51]. Ne nascono opere dai toni chiari e smaglianti contraddistinte dal motivo arboreo e floreale, di valenza puramente decorativa o di connotazione simbolica, e dal senso pieno di una natura trasposta in temi ideali: figure femminili, Vergini col Bambino, gioiosi fanciulli immersi in infiorescenze di fiori e frutti e, sul volgere del primo decennio del secolo, anche nature morte con grandi composizioni di soli fiori raccolti in fasci omogenei o assortiti di crisantemi, dalie, gerani, ireos, margherite, ortensie o rose, talvolta riunite in dittici o trittici successivamente smembrati a scopo commerciale. Tali opere sono presentate per la prima volta al pubblico in occasione della grande mostra antologica alla Permanete di Milano nel 1910, per poi ricomparire frequentemente alle maggiori esposizioni personali o collettive, da quelle di Venezia del 1901 e 1912, alla rassegna del 1919 sino alle ripetute mostre internazionali organizzate da Grubicy, che ne trae alcune riproduzioni in fotocromia poi commercializzate dalla Società per l'Arte di Gaetano Previati. Nel dipinto qui esposto, databile intorno al 1910[52], i fiori si espandono nello spazio cercando una luminosità diffusa che trascende la realtà. Il rosso acceso e corposo delle fresche corolle pervade l'intera composizione e pure il fondo sembra assorbirne il colore. La scrittura sintetica e espressiva, il rapporto dinamico delle forme in espansione e le piccole margherite bianche collocate in fondo, massimo punto luminoso della scena, conferiscono all'immagine un effetto dirompente di luce. Già Barbantini vedeva in queste opere "dipinte per la gioia degli occhi", con "entusiasmo", "foga", "rapidità", "un calore che le rende eccezionali tra le altre pitture di Previati". Vi ritrovava il Previati "più vero e più grande", le cui "pennellate ricche e impetuose" rivelano "una freschezza di emozione e di tecnica che è eguale alla freschezza caratteristica del modello"[53].

I vasi di fiori di Previati ottengono un immediato riconoscimento di pubblico e critica. Adolfo Magrini scriveva a proposito della mostra antologica milanese del 1910: "recentissimi *studi* di fiori - veri poemi sinfonici del colore, meraviglie d'evidenza e di freschezza"[54]. Nel marzo

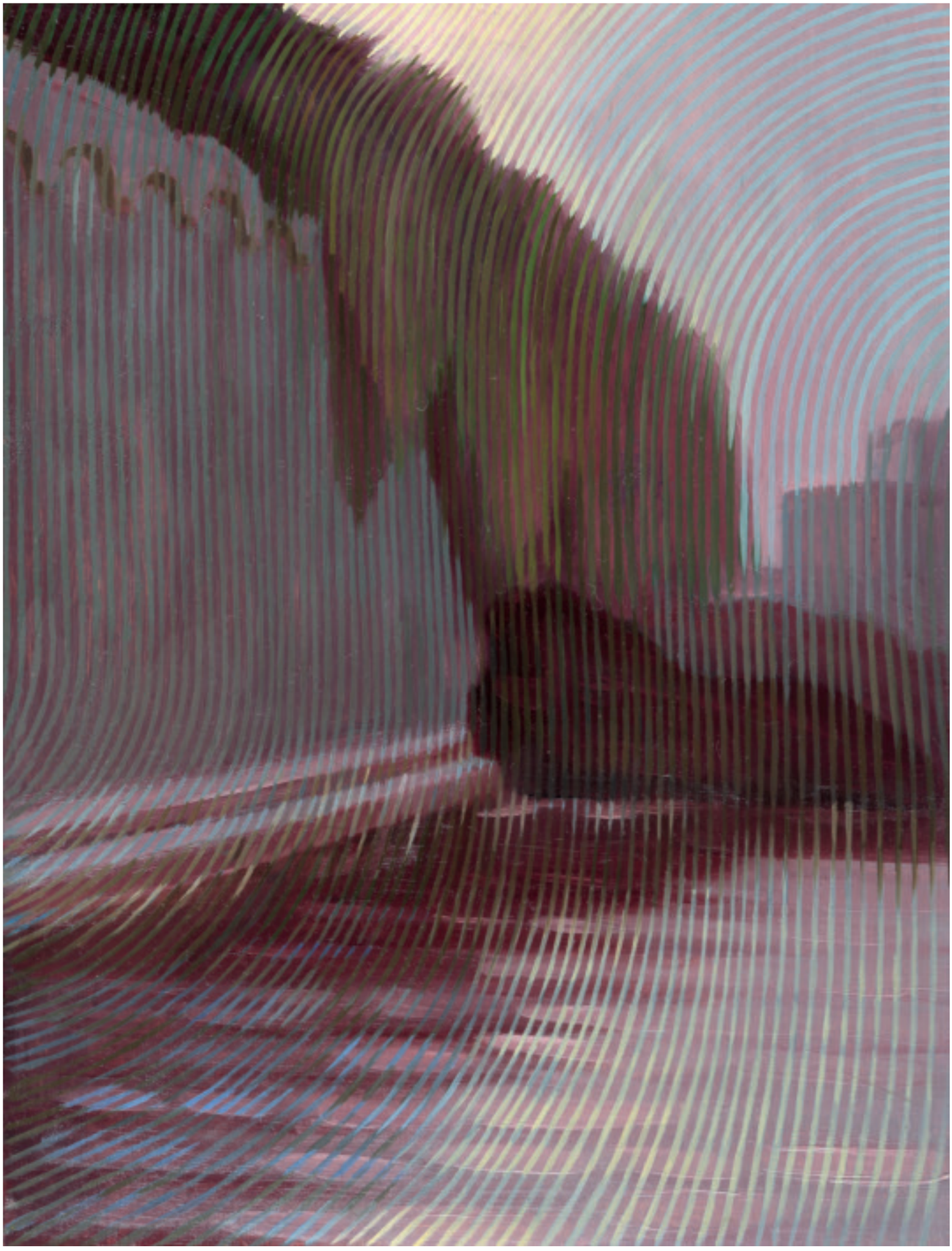
del 1913 veniva così recensita la mostra antologica allestita al Catholic Club di New York: "Gaetano Previati ama… i fiori e li rende nella loro prepotente bellezza radiosa. Nelle tre sale dell'esposizione ce ne sono un'infinità"[55]. Nei "suoi fiori meravigliosi" Umberto Boccioni vedeva raggiunte "le dissonanze cromatiche moderne"[56]. A Margherita Sarfatti, invece, i suoi trittici di fiori apparivano "pensosi e sereni", "gravi pur nella aerea leggerezza delle corolle, su fondi neutri ma caldi, dove il rosso muore, soffocato nel bruno"[57]. Giolli, nel 1928, ne lasciava note di elogio: "…i suoi Fiori giungono al miracolo della realtà poetica, i fiori più belli che tutta la pittura italiana dell'Ottocento abbia mai dipinto, le più vive nature morte"[58].

Tra gli interpreti più ortodossi del divisionismo, Cornelio Geranzani (1880-1955) dimostra sin dalle sue prime opere, collocabili intorno al 1910, "un carattere assolutamente eccentrico" rispetto alla tensione naturalistico-simbolica di Nomellini e a quella espressionistica di Cominetti. Inizialmente riversa il naturalismo assorbito alla scuola del Quinzio in un "suggestivo tonalismo atmosferico", come nell'opera qui esposta, *La figlia del carrettiere*, tra le sue più celebri. La scomposizione dell'immagine per linee e forme geometriche, che anticiperà la sua produzione più matura, non solo dimostra un controllo assoluto della forma ma annuncia anche "un gusto per l'astrazione formale inconsueto all'ambiente artistico italiano e ligure di quegli anni". Alla scomposizione cromatica in un tonalismo che "assorbe la puntinata conduzione del colore"[59] corrisponde la scomposizione geometrica che sperimenta in proprio i modi del cubismo analitico.

Intorno alla metà del secondo decennio, come dimostrano le due opere seguenti, Geranzani arriva invece a elaborare un puntinismo pittorico per via di segni cromatici complementari, una sorta di "procedimento para-scientifico" da cui l'immagine scaturisce per rapporti di colore astratti e tra loro in reciproca risonanza[60]. Scriverà la critica nel 1917 a proposito di questa sua prima tecnica divisionista: "Questa novità puntinistica, mosaicista che dir si voglia, può violentare il nostro spirito consuetudinario, può urtare, così di colpo, la nostra ottica orientata alle visioni comuni; ma solo che ci attardiamo un po' ad osservare, la nostra sensibilità è presa"[61]. Ne consegue un'astrazione della struttura grafica e una sorta di appiattimento dell'immagine sulla superficie della tela per il solo e unico risalto della griglia timbrica e musicale del colore. Tale dinamismo percettivo è stato accostato alla ricerca dinamica di Giacomo Balla, con il quale Geranzani esponeva a Roma già nel 1910. A differenza del pittore torinese – si pensi alla *Lampada ad arco* del 1910 - ne *La cartomante,* riferibile

G. Klimt, *Filosofia*, 1900, olio su tela, 430 x 300 cm, pannello per l'aula magna dell'Università di Vienna (opera distrutta nel 1945).

Timbro della Dogana di Parigi a retro dei dipinti *Cipressi* e *Specchio d'acqua*.



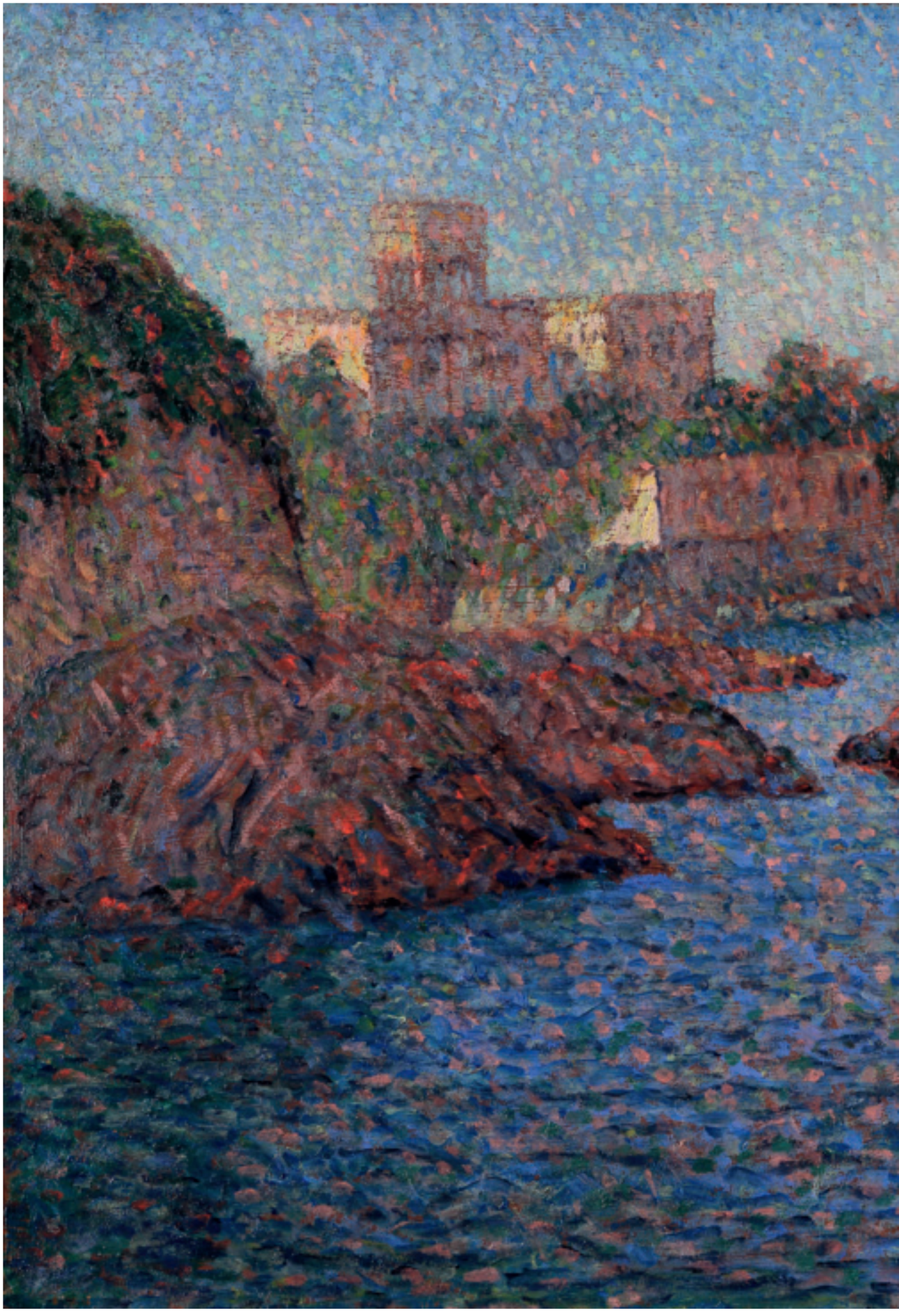
TAV. 79 - Sexto Canegallo, *Specchio d'acqua*, 1920, olio su tavola, 45 x 34.5 cm.

TAV. 80 - Sexto Canegallo, *Trionfo del grano (Giubilo)*, 1925, olio su tela, 150 x 110 cm.

S. Canegallo, Catalogo della mostra di Roma del 1920.

agli anni più maturi, Geranzani non ottiene la scomposizione della luce mediante l'accostamento di colori puri, ma perviene a certe "incandescenze artificiali" che rispondono a "una tendenza decorativa-simbolica" piuttosto che a un vero e proprio interesse ottico-scientifico[62]. Le "strane figurazioni" che Angelo Balbi vide alla Promotrice genovese del 1910[63], qui esemplificate dalla *Figura con animale*, non solo rimandano a una suggestione simbolista presente in quegli anni in pittori come Cominetti e Nomellini, ma sembrano anche nutrirsi di influenze nabis per la purezza compositiva e cromatica e per una certa estremizzazione del soggetto.
Come Geranzani anche il sestrese Sexto Canegallo (1892-1966), grazie al contatto con Cominetti e Nomellini, a metà del secondo decennio del secolo arriverà a maturare una sua personale interpretazione del divisionismo per effetto della valenza grafica e lineare del segno e del colore nella sua accezione simbolica. Già nel 1917 la sua tecnica perverrà a "quel puntinato a tratto, metodico e rigorosamente alienato da scarti emotivi ed improvvisazioni espressioniste"[64]. Anche in Canegallo la luce, separata dal dato formale, diventa un processo mentale astratto non dissimile da quello operato da Olivari, in senso tonale, e da Guerello, in senso plastico.
Il passaggio al divisionismo simbolista avviene a contatto con Romolo Romani, nel 1914, a Milano. A Roma e poi a Genova, nel 1920, presenterà i primi esiti di queste ricerche in opere organizzate per cicli tematici, ciascuno espressivo di uno stato d'animo. Già Boccioni, nel 1911, si era interessato all'espressione delle interiorità psicologiche in alcuni trittici di carattere espressionistico. Appartengono a questa serie i due dipinti qui esposti, *Cipressi* e *Specchio d'acqua*, dove al tema paesaggistico corrispondono stati d'animo "ambientali". In queste opere i caratteri connaturati nel paesaggio, di calma o dinamismo, di luce o di ombra, sono determinati dalla variazione del segno pittorico in linee verticali o ondulate a loro volta variate per tonalità e intensità luminosa. *Cipressi*, come descritto dallo stesso pittore, corrisponde a uno "studio di quiete ambientale con cadenze di suggestiva calma alpestre", *Specchio d'acqua*, invece, a uno "studio d'ambiente con cadenze

Villa Spinola alla Pagana, fotografia d'inizio novecento, Studio Fotografico Remo Ramondini.



TAV. 81 - Angelo Barabino, *San Michele di Pagana*, olio su tela, 47 x 63.5 cm.

TAV. 82 - Alberto Salietti, *Una madre*, 1919, olio su tela, 135 x 150 cm.

verticali statiche". Entrambe le opere furono esposte alla mostra romana e genovese del 1920 e cinque anni più tardi a Parigi, alla Galerie La Boëtie[65].

La ricerca di Canegallo si riaffaccerà a questa tematica nel 1921, in una serie di sei acqueforti e nel 1925, in un ciclo pittorico di "elevazioni" a cui appartiene anche l'opera qui esposta, dalla lunga storia espositiva[66]. *Trionfo del grano* rimanda emblematicamente al *Giubilo* dell'uomo, a quell'"abbraccio con la natura" di corpi elevati trionfalmente nell'esultanza del raccolto[67]. La suggestione futuristica di queste opere, specialmente dalla fotodinamica di Anton Giulio Bragaglia, come già osservato, genera una spazialità tracciata "dalla mobilità sequenziale delle figure" che si caratterizza "come un *continuum* pittorico"[68]. Le componenti del simbolismo europeo nell'opera di Canegallo spaziano dalla dimensione psichica di Munch[69] a quella spirituale

TAV. 83 - Alberto Salietti, *Pineta delle Grazie*, 1928, olio su tela, 70.5 x 90.5 cm.

delle 'elevazioni' di Klimt mediata anche attraverso l'opera di Previati. A tale proposito Arthur Kraft scriveva al pittore nel 1926: "Più tento di penetrare nella vostra spiritualità più riconosco il candore della vostra opera"[70].
Importante *trait d'union* tra il paesaggismo pittorico ottocentesco e quello del primo novecento, il tortonese Angelo Barabino (1883-1950) ha saputo armonizzare le esperienze del secondo divisionismo con le tradizioni del passato in una tecnica coloristica "elastica, adattabile, personale"[71], arrivando ad essere uno dei più alti

Santuario Madonna delle Grazie, detto anche di San Nicolò a Voltri.

O. Saccorotti, *Cronache Milanesi. Esposizioni e aste*, in "Emporium", vol. LXIX, 1929, p. 246.

rappresentanti di quel realismo poetico che ha la sua radice più profonda nell'ideologismo umanitario e sociale. Dagli scenari crepuscolari della sua terra d'origine dove prevalentemente ha lavorato e vissuto, memori del breve ma stretto sodalizio con Pellizza da Volpedo[72], intorno al secondo decennio del secolo Barabino si affaccerà al mar Ligure avviando nella sua opera "un nuovo cammino di ricerca"[73]. L'opera qui esposta, una veduta di villa Spinola a San Michele di Pagana[74], è tra le più significative di questa stagione. Il sottile puntinismo delle atmosfere crepuscolari delle opere alessandrine trova ora sbocco in una stesura più ampia, "con una frammentazione filamentosa meno insistita" e libera dallo stretto controllo mentale. L'impianto lineare delle opere alessandrine si rafforza ora in senso espressionistico, con un'enfasi per i caratteri irregolari della costa ligure e per i contrasti cromatici della luce mediterranea, risolti con associazioni complementari tra le parti in ombra e quelle in luce. L'evoluzione del segno verso una resa più atmosferica e dinamica del dato naturale - per esempio, il terso puntinismo del cielo che si fa più teso e materico sul mare -, hanno fatto pensare a una possibile suggestione dalla pittura di Rubaldo Merello[75].
Protagonista dello stile novecentista, di cui è uno dei principali propugnatori, il ravennate Alberto Salietti (1892 - 1961) sin dalla fine degli anni dieci soggiorna regolarmente a Chiavari. Più tardi deciderà di risiedervi stabilmente, in una casa di gusto ottocentesco "a metà colle, da cui si domina la distesa rossa dei tetti della città, gli orti, le sparse ville, il mare"[76]. La "lunga sosta" degli anni di guerra gli permise di "liberare il suo spirito dalle sovrapposizioni

O. Saccorotti, *La ragazza sul tramvai*, 1928, olio su tela, 100 x 65 cm, Genova, collezione privata.

TAV. 84 - Oscar Saccorotti, *La figlia dell'oste*, 1928, olio su tela, 100 x 65 cm.

dell'insegnamento ufficiale"[77]. Dopo iniziali prove intrise di intenso misticismo secessionista-simbolista, nel dopoguerra matura infatti uno stile più stilizzato e simbolico, come dimostra la celebre opera in esame, *Maternità* o *Una madre*, ambientata evidentemente in Liguria, con la quale esordisce alla Biennale di Venezia nel 1920[78]. La semplificazione sintetica della natura, la geometrizzazione dei volumi e la fissità quasi ieratica dell'immagine dimostrano l'assimilazione della tradizione pittorica trecentesca e quattrocentesca, con esiti estetici, non pittorici, accostabili a quelli di Carrà. La critica riconobbe le novità di questa ricerca, per i caratteri pittorici e per i nuovi soggetti di stampo rurale e universale. Alla Biennale di Venezia *Maternità* è definita "tra le più eloquenti e persuasive [opere] della esposizione"[79]. Dudreville vide in queste opere un controllo della forma che "risponde costantemente alle esigenze della più composta euritmia"[80]. Questo "arcaismo semplificato e monumentale" sarà dominante nella sua opera sino alla prima mostra di Novecento nel 1926[81].

Apre un clima di ritorno all'ordine la seconda opera di Salietti qui esposta, datata 1928 e raffigurante il tratto di costa ripido sul mare, con un versante boscoso, che conduce al Santuario di Nostra Signora delle Grazie di Chiavari. Questa e le opere del terzo decennio ormai indicano Salietti come figura di punta del nuovo movimento "neoclassico". Il dipinto rivela ancora una forte suggestione dal filone arcaico-monumentale ispirato a Carrà, da cui sembra anche riprendere i precetti pittorici per un'esecuzione "spontaneamente condotta alla ragione costruttiva, la quale a sua volta si accorda alle sensazioni che trovano luce e proprietà in un ordine plastico" che è lo "scopo supremo" dell'opera (Carrà, 1978, p. 767). Il plasticismo di Salietti è tuttavia addolcito da un ricerca di preziosità tonali e iridescenti, specialmente nelle parti in luce, e da una gestualità "non solo genericamente postimpressionistica, ma più specificatamente espressionista", che gli deriva forse da Kokoschka[82]. L'opera probabilmente è da identificare con la "Pineta delle Grazie" esposta alle mostre itineranti di Novecento, prima a Berlino, poi a Ginevra[83].

Anche Oscar Saccorotti (1898 - 1986), di origini romane ma genovese d'adozione, nei primi anni venti esordisce intorno al clima di Novecento con opere che risentono del sintetismo proprio di quella ricerca. Più tardi, come nella tela qui esposta, maturerà la sua personale visione pittorica verso "la poesia del motivo" e la riscoperta, nella tecnica, di suggestioni dai modelli antichi[84]. Ne *La figlia dell'oste*, datata 1928, l'inedita finezza pittorica riscopre ogni aspetto del visibile attenuandolo, però, nella struttura di un segno spezzato che interrompe il fluire della luce sul soggetto, trasfigurandolo e immergendolo "in una distanza di memoria"[85]. La pennellata, "da chiaroscurata e costruttiva", progressivamente si fa "più libera e bidimensionale"[86]. La tematica del quotidiano riscoperta in questi anni, "la poesia delle cose semplici" prive di caratteri monumentali e retorici, allontanano ormai Saccorotti dall'estetica novecentista[87]. Per la semplificazione plastica e la riduzione delle gamme cromatiche, e per quel modo di intendere la figura "in uno spazio sospeso, come colta nell'attimo del suo furtivo apparire", l'opera di questi anni è stata accostata alla ricerca d'introspezione poetica di Guerello[88]. Il nostro dipinto fu esposto nel marzo 1929 alla Galleria "Milano", in una mostra che precedeva quella dei "sette" novecentisti, tra cui Sironi, Carrà, Salietti e De Pisis, con introduzione in catalogo di Camillo Sbarbaro[89]. Così il poeta interpretò la sua opera: "La sua tecnica è nuova ed antica; la sua tavolozza casta. Sullo sfondo d'una natura sentita come primitiva freschezza s'atteggia una umanità serena e cordiale"[90]. Il dipinto fu riprodotto nella recensione dell'esposizione milanese da Raffaello Giolli sulle pagine di "Emporium"[91].

Dopo la sua larga maniera "romana" maturata durante un lungo soggiorno nella capitale, ancora improntata alla tradizione classica e al verismo meridionale tardottocentesco, il genovese Pietro Gaudenzi (1880 - 1955) si stabilì a Milano dove risiedette nel corso degli anni venti e nei primi del decennio successivo. Il contatto con l'ambiente culturale milanese, in pieno clima di ritorno all'ordine, segna una svolta repentina, seppure momentanea, nella sua traiettoria artistica. Si inserisce in questa dimensione la straordinaria opera qui esposta, *Tulipani*, un *unicum* nella sua produzione pittorica più nota. La geometrizzazione del soggetto e lo scardinamento delle coordinate spaziali, con l'accentuazione dei tagli acuti dell'impaginato prospettico e il ribaltamento del piano di appoggio, dimostrano una ricerca di sperimentazioni verso una visione sempre più sintetica della realtà. L'impressione luminosa quasi iperreale – già espressa in alcuni ritratti neosecenteschi[92] - e l'accensione cromatica virata improvvisamente su accordi squillanti, sino all'estremizzazione bicromatica tra bianco e nero, si situano a metà strada tra elemento magico e rappresentazione realista della realtà. L'opera scardina per un momento la severa metrica classica di tipo realistico-accademico che caratterizzerà la sua opera successiva. Essa fonde, in una visione del tutto personale, il verismo neoseicentesco alla Mancini – per l'uso dichiarato del nero – a un effetto di straniamento dell'immagine proprio del realismo magico, filtrato forse attraverso l'incanto delle opere di Felice Casorati, già conosciuto a Roma..

TAV. 85 - Pietro Gaudenzi, *Vaso di tulipani*, olio su tela, 70 x 52.8 cm.

Note

[1] Nomellini 2008, p. 10.
[2] Sul soggiorno a Genova di Plinio Nomellini cfr. Balloni-Guarnaschelli-Nomellini 2014.
[3] Lettera di Plinio Nomellini a Telemaco Signorini, 14 aprile 1890, cfr. Nomellini 2008, pp. 12-13.
[4] Nomellini 2008, p. 14.
[5] Bruno 1994, p. 25.
[6] Veicolo del simbolismo in Italia furono le prime Biennali veneziane, cfr. Bruno 1994, pp. 26-27; Nomellini 2008, p. 16.
[7] *Mostra individuale* 1924, n. 3; *Catalogo* 1926, p. 15, n. 38; *Dipinti* 2004, p. 54, n. 107; *Ottocento* 2004, p. 371; *Il valore* 2005, p. 551.
[8] Bruno 1994, p. 27.
[9] Bruno 1994, p. 30.
[10] Di Scòvolo 1983, pp. 69, 82.
[11] Ibid., p. 152.
[12] Cozzani 1927, p. 30.
[13] *Antonio Discovolo* 2010, pp. 39-40.
[14] Ibid. p. 78.
[15] *X Esposizione* 1912; *Antonio Discovolo* 1938, s.n.p.; Di Scòvolo, p. 142; *Antonio Discovolo* 2010, p. 42; vedi anche Ibid., p. 39.
[16] Il bozzetto è stato erroneamente identificato con l'opera esposta alla Biennale di Venezia del 1912 in *Antonio Discovolo* 2009, pp. 41, 98; Paganelli-Pelizza 2002, pp. 63, 168, n. 19.
[17] *X Esposizione* 1912; *Antonio Discovolo* 1938, s.n.p. (con erronea datazione del dipinto al 1910); Di Scòvolo, p. 142; *Antonio Discovolo* 2010, p. 42.
[18] Grosso 1922, p. 11.
[19] Ibid., p. 10; *Antonio Discovolo* 2010, p. 40.
[20] *Antonio Discovolo* 2010, p. 48.
[21] Cozzani 1927, p. 22.
[22] Bruno 1982, p. 101.
[23] A. Schiavi in *Giuseppe Cominetti* 2010, pp. 77-79, cat. 3.
[24] *Esposizione* 1928, s.n.p.
[25] *Exposition* 1926, n. 17; *Esposizione* 1927, n. 13; *Esposizione* 1928, n. 16; *Retrospettiva* 1956, n. 6; Carandente 1963, p. 34; Bellonzi-Fiori 1968, p. 161, n. XIII.94; *Giuseppe Cominetti* 1973, n. 9; Bruno 1983, p. 131, n. 124; *Ottocento* 2004, p. 171; *Il Divisionismo* 2006, p. 94, n. 69; *Ottocento* 2006, p. 168.
[26] Bruno 1998 [1970], pp. 456-457.
[27] *Nel crogiolo delle tendenze artistiche moderne. Parlando con il pittore Cominetti*, in "Il Giornale", Genova, 24 maggio 1928, in AEC, Regesto, pp. 108-109, trasc. in Melotti 2010, p. 15.
[28] Bruno 1998 [1970], p. 438.
[29] *Rubaldo Merello* 1990, p. 18.
[30] Previati 1906.
[31] *Rubaldo Merello* 1990, p. 21.
[32] E. Sacchetti, *op. cit.*, pp. 396-397.
[33] *Mostra di Rubaldo Merello* 1970, p. 54, tav. II.
[34] *Rubaldo Merello* 1990, pp. 72-73, n. 34.
[35] *Rubaldo Merello* 2004, p. 80, n. 21.
[36] Ibid., p. 106.
[37] Ibid., pp. 108-109, n. 45.
[38] Ibid., p. 136.
Sacchetti 1922, pp. 404-405.
[39] Brandi 1956.
[40] Sacchetti 1926.
[41] *Guerello* 1984, p. 135, 149.
[42] Ibid., pp. 54, 147, n. 78; *Domenico Guerello* 1998, pp. 54-55; *Domenico Guerello* 2008, p. 43, cat. 30.
[43] *Guerello* 1984, p. 140, n. 55.
[44] Ibid., p. 36, n. 45; *Domenico Guerello* 2008, p. 21, n. 6.
[45] *Villa Carnarvon – Primavera: 1911-1925 Genova* 1973, p. 77, n. 152 (*Il Cipresso*); *Liguria e Arte* 1994, p. 61 (*Villa Carnavon a Paraggi*); *Domenico Guerello* 1998, pp. 50-51; Costa-Dioli 2003, p. 144, tav. 165; *Domenico Guerello* 2008, pp. 39, 57-58, n. 25 (*Villa Carnavon - Primavera*); *Il porto fra gli ulivi:* Garibaldi 1932, n. 8; *Maestri divisionisti* 1971, p. 29; *Domenico Guerello* 1998, pp. 62-63; Dioli 2014, p. 141.
[46] *Guerello* 1984, pp. 135, 137.
[47] Ibid., p. 110, n. 76.
[48] *Domenico Guerello* 1998, pp. 64-65; *Domenico Guerello* 2008, p. 39, cat. 36.
[49] de Gaufridy 1934, p. 261.
[50] Barbantini 1919, p. 175
[51] Si veda un efficace confronto con la *Natura morta con rose*, datata 1912 circa, in *Gaetano Previati* 1999, p. 178, n. 48.
[52] Barbantini 1919, pp. 169-170.
[53] Magrini 1910, trasc. in *L'arte di Gaetano Previati* 1910, p. 196.
[54] *L'Esposizione* 1913, trasc. in G. Ginez, in *Gaetano Previati* 1999, p. 171, n. 43.
[55] Boccioni 1916.
[56] Sarfatti 1927.
[57] Giolli 1928, p. 18.
[58] Bruno 1982, p. 91
[59] Bruno 1998 [1970], p. 460.
[60] Rocchiero 1981, p. 211.
[61] Bruno 1998 [1970], p. 460.
[62] Pelizza-Paganelli 2008, p. 26.
[63] Bruno 1998 [1970], p. 462. Su Canegallo vedi anche *Sexto Canegallo* 2007.
[64] *Cipressi*: *Catalogo* 1920, n. 30; *Catalogo* 1920ª, n. 30; *Exposition* 1925, p. 8, n. 29; *Sexto Canegallo* 2014, p. 46. *Specchio d'acqua*: *Catalogo* 1920, m. 26; *Catalogo* 1920ª, n. 26; *Exposition* 1925, p. 8, n. 28; *Sexto Canegallo* 2014, p. 44.
[65] *Exposition* 1925, p. 11, n. 56; *Sexto Canegallo* 1968, n. 22; *Genova* 1978, s.n.p.; *Sexto Canegallo* 1982, pp. 9, 22, n. 11; *Pittura dell'800* 1994, p. 18, tav. 4; *Novecento* 1994, *ad vocem*; *Novecento italiano* 1995, p. 74; *Il valore* 1997, p. 145; *Sexto Caneagallo* 2014, pp. 30-31.
[66] Caprile 2014, p. 12.
[67] Bruno 1998 [1970], p. 463.
[68] Ibid., p. 465.
[69] *Genova* 1978, s.n.p.
[70] Costa 1914, trasc. in Poggialini Tominetti 1975, p. 152.
[71] Poggialini Tominetti 1975, p. 18.
[72] M. Bonadeo e L. Giachero, in *Angelo Barabino* 2005, p. 122, n. 21. Il soggiorno di Barabino in Liguria, non precisamente databile, è documentato dalla presenza di molte opere a soggetto ligure alla mostra tortonese del 1921, cfr. *Angelo Barabino* 2005, p. 140.

[73] Sulla Villa Spinola di San Michele di Pagana, attualmente proprietà del Sovrano Militare Ordine di Malta, cfr. Bianchi 2009.
[74] M. Bonadeo e L. Giachero, in *Angelo Barabino* 2005, p. 122, nn. 20, 21.
[75] Titta Rosa 1952, p. 5.
[76] *Alberto Salietti* 1997, p. 185.
[77] *XII Esposizione* 1920, n. 26 (*Una madre)*; *Mostra a Milano* 1964 (*Maternità*); *Alberto Salietti* 1997, pp. 193, 203, n. 11; Giubbini 1997, p. 13.
[78] Damerini 1920.
[79] Dudreville 1919.
[80] Giubbini 1997, p. 14.
[81] Giubbini 1997, p. 18.
[82] *Juryfreie Kunstschau* 1929, n. 1051 (*Pineta delle Grazie*); *21 artistes du Novecento* 1929, n. 61 (*Pinède aux Grazie - Chiavari*); *Alberto Salietti* 1997, p. 204.
[83] *Oscar Saccorotti* 1989, p. 7. Su Saccorotti cfr. anche *Il Laboratorio* 1994.
[84] *Oscar Saccorotti* 1989, p. 7.
[85] *Il Laboratorio* 1994, p. 22.
[86] Ibid., pp. 21-28.
[87] *Oscar Saccorotti* 1989, pp. 8-9.
[88] *Bernasconi-Messina-Saccorotti* 1929, n. 27; *Oscar Saccorotti* 1989, p. 147.
[89] Sbarbaro 1929, trasc. in *Oscar Saccorotti* 1989, p. 20.
[90] Giolli 1929, p. 246.
[91] Zandrino 1931.
[92] Zandrino 1931. Su Pietro Gaudenzi vedi anche Rocchiero 1981, pp. 209-210.

Apparati

Indice delle tavole

Angelo Balbi (1872 - 1939)
Barche a Boccadasse
olio su cartone, 16.7 x 30.2 cm
Firmato in alto a destra: *Angelo Balbi.*

tav. 39, p. 102

Angelo Balbi (1872- 1939)
Case sul mare
olio su cartone, 30 x 34.3 cm
Firmato in basso a destra: *Angelo Balbi.*

tav. 40, p. 102

Angelo Barabino (1883-1950)
San Michele di Pagana
olio su tela, 47 x 63.5 cm
Firmato in basso a destra: *A. Barabino.*

tav. 81, p. 164

Giorgio Belloni (1861 – 1944)
Porto di Genova
olio su tavola, 21 x 32.5 cm
Firmato in basso a destra: *GBelloni.*

tav. 52, p. 122

Giorgio Belloni (1861 – 1944)
Barche nel porto
olio su tavola, 36 x 26 cm
Firmato in basso a sinistra: *GBelloni.*

tav. 53, p. 123

Giorgio Belloni (1861 – 1944)
Libeccio
olio su tavola, 39.5 x 49.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *GBelloni.*

tav. 54, p. 125

Giorgio Belloni (1861 – 1944)
Il promontorio di Portofino
olio su tavola, 29.5 x 39.5 cm
Firmato in basso a destra: *GBelloni.*

tav. 55, p. 126

Giorgio Belloni (1861 – 1944)
Mareggiata
olio su tela, 40 x 60.5 cm
Firmato in basso a destra: *GBelloni.*

tav. 56, p. 127

Giorgio Belloni (1861 – 1944)
Raggio di sole
olio su tela, 135.4 x 180.4 cm
Firmato in basso a destra: *GBelloni.*

tav. 57, p. 128

Giorgio Belloni (1861 – 1944)
Tranquillità
olio su tela, 76 x 105.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *GBelloni.*

tav. 58, p. 130

Giorgio Belloni (1861 – 1944)
Porto di Genova, 1928
olio su tela, 102 x 130.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *GBelloni.*

Bibliografia
Piceni, 1980, tav. 60.

tav. 59, p. 132

Giorgio Belloni (1861 – 1944)
Preparativi per le regate
olio su tavola, 24.7 x 34.5 cm
Firmato in basso a destra: *GBelloni.*

tav. 60, p. 134

Giuseppe Bisi (1787 – 1859)
Genova dal Sagrato di nostra Signora del Monte, 1833
olio su tela, 60 x 80 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *G. Bisi 1833.*

tav. 1, p. 12

Ippolito Caffi (1809 – 1866)
Genova con effetto di temporale, 1850
olio su tela, 29 x 41.3 cm
Firmato e datato in basso a destra: *Caffi 1850.*

tav. 2, p. 14

Pasquale Domenico Cambiaso (1811 – 1894)
Golfo di Genova con la Lanterna
acquerello su carta, 22.9 x 29.5 cm

tav. 3, p. 20

Pasquale Domenico Cambiaso (1811 – 1894)
Lavagna
acquerello su carta, 23 x 35.5 cm

tav. 4, p. 21

Pasquale Domenico Cambiaso (1811 – 1894)
Albaro
acquerello su carta, 23.5 x 30.5 cm

tav. 5, p. 22

Pasquale Domenico Cambiaso (1811 – 1894)
Cavi di Lavagna
acquerello su carta, 21.9 x 34.5 cm

tav. 6, p. 23

Pasquale Domenico Cambiaso (1811 – 1894)
Framura
acquerello su carta, 23 x 34.5 cm

tav. 7, p. 24

Pasquale Domenico Cambiaso (1811 – 1894)
Moneglia
acquerello su carta, 22.6 x 33.5 cm

tav. 8, p. 25

Pasquale Domenico Cambiaso (1811 – 1894)
Golfo di Genova da San Giuliano
acquerello su carta, 22 x 35.5 cm
Intitolato sul retro: *San Giuliano*

tav. 9, p. 26

Pasquale Domenico Cambiaso (1811 – 1894)
Deiva Marina
acquerello su carta, 22.8 x 34.4 cm

tav. 10, p. 27

Sexto Canegallo (1892 – 1966)
Cipressi, 1920
olio su tavola, 34.5 x 45 cm
Firmato, datato e intitolato sul retro: *1920 – Cipressi – C. Sexto.*
Sul retro reca inoltre cartiglio: *Douane de Paris / Gare de Lyon-Bercy.*

Esposizioni
Mostra individuale di opere pittoriche di Sexto Canegallo, Roma, Foyer del Comunale Teatro Argentina, aprile 1920; *Mostra individuale di opere pittoriche di Sexto Canegallo*, Genova, Ridotto del Teatro Carlo Felice, giugno 1920; *Exposition des peintures et dessins de Sexto Canegallo*, Parigi, Galerie "La Boëtie", 25 giugno-11 luglio 1925; *Sexto Canegallo*, Pegli, Museo Navale, 20 settembre-19 ottobre 2014.

Bibliografia
Catalogo 1920, n. 30; *Catalogo* 1920ª, n. 30; *Exposition* 1925, p. 8, n. 29; *Sexto Caneagallo* 2014, p. 46.

tav. 78, p. 158

Sexto Canegallo (1892-1966)
Specchio d'acqua, 1920
olio su tavola
45 x 34.5 cm
Firmato, datato e intitolato sul retro: *1920 - Specchio d'acqua - C. Sexto.*
Sul retro reca inoltre cartiglio: *Douane de Paris / Gare de Lyon-Bercy.*

Esposizioni
Mostra individuale di opere pittoriche di Sexto Canegallo, Roma, Foyer del Comunale Teatro Argentina, aprile 1920; *Mostra individuale di opere pittoriche di Sexto Canegallo*, Genova, Ridotto del Teatro Carlo Felice, giugno 1920; *Exposition des peintures et dessins de Sexto Canegallo*, Parigi, Galerie "La Boëtie", 25 giugno-11 luglio 1925; *Sexto Canegallo*, Pegli, Museo Navale, 20 settembre-19 ottobre 2014.

Bibliografia
Catalogo 1920, m. 26; *Catalogo* 1920ª, n. 26; *Exposition* 1925, p. 8, n. 28; *Sexto Canegallo* 2014, p. 44.

tav. 79, p. 161

Sexto Canegallo (1892-1966)
Trionfo del grano (Giubilo), 1925
olio su tela, 150 x 110 cm
Firmato, datato e intitolato sul retro: *C. Sexto 1925 / Trionfo del grano "Giubilo"*.
Sul retro reca il cartiglio della dogana di Parigi e il numero d'inventario della Galleria Rotta (n. 807/68).

Provenienza
Parigi, collezione privata; Genova, Galleria Rotta (n. 807/68), fino al 1968; Milano, collezione privata; Genova, collezione privata.

Esposizioni
Exposition des peintures et dessins de Sexto Canegallo, Parigi, Galerie "La Boëtie", 25 giugno-11 luglio 1925; *Sexto Canegallo 1892-1966*, Genova, Galleria d'arte R. Rotta, 24 febbraio-5 marzo 1968; *Genova tra Simbolismo e Futurismo*, Milano, Galleria del Levante, marzo 1978; *Sexto Canegallo 1892-1966*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 16 dicembre 1982-7 gennaio 1983; *Pittura dell'800*, Genova, Enrico Gallerie d'Arte, settembre-ottobre 1994**;** *Sexto Canegallo*, Pegli, Museo Navale, 20 settembre-19 ottobre 2014.

Bibliografia
Exposition 1925, p. 11, n. 56; *Sexto Canegallo* 1968, n. 22; *Genova* 1978, s.n.p.; *Sexto Canegallo* 1982, pp. 9, 22, n. 11; *Pittura dell'800* 1994, p. 18, tav. 4; *Novecento* 1994, *ad vocem*; *Novecento italiano* 1995, p. 74; *Il valore* 1997, p. 145; *Sexto Caneagallo* 2014, pp. 30-31.

tav. 80, p. 162

Giuseppe Cominetti (1882-1930)
Portatrici, 1918
olio su tela, 93 x 72 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *G. Cominetti - Paris 1918*.

Esposizioni
Exposition des oeuvres du peintre Cominetti, Parigi, Galerie d'Art Contemporain, Parigi, 15-30 aprile 1926; *Esposizione di opere del pittore G. Cominetti*, Roma, Ridotto del Teatro Quirino, 5-26 giugno 1927; *Esposizione di opere del pittore G. Cominetti*, Genova, Circolo della Stampa, 26 aprile-10 maggio 1928**;** *Retrospettiva di Giuseppe Cominetti,* Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 - 31 Gennaio 1956; *Giuseppe Cominetti*, Torino, Galleria Accademia, 5 dicembre-31 dicembre 1973; *Il Divisionismo di Giuseppe Cominetti. Visioni di luce*, Novi Ligure, Museo dei Campionissimi, 25 novembre 2006-15 aprile 2007.

Bibliografia
Exposition 1926, n. 17; *Esposizione* 1927, n. 13; *Esposizione* 1928, n. 16**;** *Retrospettiva* 1956, n. 6; Carandente 1963, p. 34; Bellonzi-Fiori 1968, p. 161, n. XIII.94; *Giuseppe Cominetti* 1973, n. 9; Bruno 1983, p. 131, n. 124; *Ottocento* 2004, p. 171; *Il Divisionismo* 2006, p. 94, n. 69; *Ottocento* 2006, p. 168.

tav. 66, p. 144

Angelo Costa (1858 -1911)
A Pegli, 1879
olio su tela, 47 x 93.5 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *A. Costa 1879*.

Provenienza
Genova, raccolta fratelli Rebaudi; Genova, collezione Rocchiero; Genova, collezione privata.

Esposizioini
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Teatro Civico Carlo Felice, 1879; *Ottocento ligure*, Genova, Palazzo Cattaneo Mellone, 1955.

Bibliografia
Società Promotrice 1879, p. 15, n. 161; *Ottocento ligure* 1955, s.n.p.; Rocchiero 1981, p. 87; *L'alba del vero* 1993, p. 281.

tav. 28, p. 74

Angelo Costa (1858 -1911)
Golfo di Rapallo, 1891
olio su tela, 45.5 x 75.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *ACosta*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1891.

Bibliografia
Società Promotrice 1891, n. 87, Lire 500.

tav. 29, p. 76

Serafino De Avendano (1828 – 1916)
Primavera, 1881
olio su tela 79.5 x 122 cm
Firmato e datato in basso a destra: *SAvendano 81*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1881.

Bibliografia
Società Promotrice 1881, n. 304, Lire 1000; *L'alba del vero* 1993, p. 284.

tav. 19, p. 52

Serafino De Avendano (1828 – 1916)
Spiaggia di Vigo, 1895
olio su tavola, 30.5 x 47 cm
Firmato e datato in basso a destra: *SAvendano Vigo 95*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1896; *Festa dell'arte e dei* fiori, Firenze, Società Promotrice di Belle Arti, 19 dicembre 1896-2 marzo 1897.

Bibliografia
Società Promotrice 1896, n. 47; *Società Promotrice* 1896-1897, n. 4; *L'alba del vero* 1993, p. 285.

tav. 20, p. 54

Serafino De Avendano (1828 – 1916)
En la ría de Vigo, 1896
olio su tela, 33 x 52.5 cm
Firmato e datato in basso a destra: *SAvendano Vigo 96*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Firenze.

Bibliografia
Catalogo 1897, n. 174 (*Per la Via di Vigo*); *L'alba del vero* 1993, p. 285.

tav. 21, p. 55

Antonio Discovolo (1874-1956)
Il nido, 1912
olio su tela, 106 x 103 cm
Firmato, datato e intitolato sul retro: *A. Discovolo – Il nido 1912*.

Provenienza
Amburgo, collezione Kuro Hering.

Esposizioni
X Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, Venezia, 1912.

Bibliografia
X Esposizione 1912; *Antonio Discovolo* 1938, s.n.p.; Di Scòvolo, p. 142; *Antonio Discovolo* 2010, p. 42.

tav. 64, p. 142

Antonio Discovolo (1874-1956)
Notturno (Mareggiata), 1933
olio su tavola, 97.6 x 93.7 cm
Firmato e datato in basso a destra: *A. Discovolo - 1933 XII*.

tav. 65, p. 143

Andrea Figari (1858 – 1945)
La chiesa di Sant'Antonio a Boccadasse
olio su tela, cm. 42.5 x 73
Firmato in basso a destra: *A. Figari*.

Bibliografia
Ottocento 2005, p. 250; Dioli 2011, pp. 64, 87, 214, n. 18 (con l'erronea intitolazione *Marina di Quinto*).

tav. 30, p. 80

Andrea Figari (1858 – 1945)
La Foce di Genova, 1893
olio su tela, cm. 52.6 x 90
Firmato in basso a sinistra: *A. Figari Genova Italia*.

Provenienza
Genova, Collezione Elisa Patri Pagano.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1893.

Bibliografia
Società Promotrice 1893, p. 16, n. 124, Lire 1000; Bruno 1982, p. 206, tav. 229 (con datazione errata); *Pittura in Liguria* 2007, p. 42, tav. 14; *Ottocento* 2009, tav. XVII; Dioli 2011, pp. 64, 96-97, 216, n. 35, con riproduzione in copertina.

tav. 31, p. 82

Pietro Gaudenzi (1880-1955)
Vaso di tulipani
olio su tela, 70 x 52.8 cm
Firmato in basso a sinistra: *Pietro Gaudenzi*.

tav. 85, p. 171

Cornelio Geranzani (1880-1955)
La figlia del carrettiere
olio su tela, 98.5 x 92.5 cm
Firmato in basso a destra: *CGeranzani*.

Bibliografia
Bruno 1982, p. 358, fig. 381; Bruno 1998 [1970], p. 460.

tav. 75, p. 155

Cornelio Geranzani (1880-1955)
La cartomante
olio su tela, 61 x 34.6 cm
Firmato in basso a sinistra: *CG*.

Bibliografia
Maestri divisionisti 1971, tav. XXII, n. 45; Pelizza-Paganelli 2008, pp. 58, 155, n. 20; Alloisio 1992, tav. VI.

tav. 76, p. 156

Cornelio Geranzani (1880-1955)
Figura con animale
olio su tela, 50 x 50 cm
Firmato in basso a sinistra: *CG*.

Esposizioni
Divisionismo Italiano, Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile-15 luglio 1990.

Bibliografia
Bruno 1982, pp. 91, 361, fig. 384; Bruno 1998 [1970], p. 462, fig. 412; *Divisionismo Italiano* 1990, p. 340, n. 116.

tav. 77, p. 157

Raffaele Giannetti (1837 – 1915)
Macerazione della canape
olio su cartone, 26 x 38.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *R. Giannetti*.

tav. 23, p. 63

Domenico Guerello (1891-1931)
La punta di Portofino, 1924
olio su tela, 53.5 x 61.5 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *Guerello - 924*.

Esposizioni
LXXIX Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Rosso, 1932; *Mostra Regionale d'arte Contemporanea,* Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 1954; *Domenico Guerello a Portofino*, Teatrino di Portofino, 4-25 ottobre 1998; *Pittura in Liguria tra '800 e '900*, Genova, Enrico Gallerie d'Arte, 2007; *Domenico Guerello*, Rapallo, Antico Castello sul Mare, 13 luglio-14 settembre 2008.

Bibliografia
Garibaldi 1932, p. 27, n. 4; Rodocanachi 1954, s.n.p.; *Domenico Guerello* 1998, p. 48-49 (*Calma sul mare*); *Pittura in Liguria* 2007, pp. 86-87, tav. 36, con riproduzione in copertina; *Domenico Guerello* 2008, pp. 40**,** 58, n. 26 (*Punta di Porotfino).*

tav. 71, p. 150

Domenico Guerello (1891-1931)
Villa Carnarvon - Primavera, 1924
olio su tela, 55 x 60.5 cm
Firmato e datato in basso a destra: *Guerello - 924*.

Esposizioni
1911-1925. Genova cultura di una città Genova, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, 30 maggio-30 giugno 1973; *Liguria e Arte. Pittori dal 1900 al 1940*, Genova, Palazzo Ducale, 1994; *Domenico Guerello a Portofino*, Teatrino di Portofino, 4-25 ottobre 1998; *Domenico Guerello*, Rapallo, Antico Castello sul Mare, 13 luglio-14 settembre 2008.

Bibliografia
1911-1925 Genova 1973, p. 77, n. 152 (*Il Cipresso*); *Liguria e Arte* 1994, p. 61 (*Villa Carnavon a Paraggi*); *Domenico Guerello* 1998, pp. 50-51; Costa-Dioli 2003, p. 144, tav. 165; *Domenico Guerello* 2008, pp. 39, 57-58, n. 25 (*Villa Carnavon - Primavera*).

tav. 72, p. 151

Domenico Guerello (1891-1931)
Il porto fra gli ulivi (Portofino), 1930
olio su tela, 61 x 53.5 cm
Firmato e datato in basso a destra: *Guerello 30*.

Esposizioni
LXXIX Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Rosso, 1932; *Domenico Guerello a Portofino*, Teatrino di Portofino, 4-25 ottobre 1998.

Bibliografia
Garibaldi 1932, n. 8; *Maestri divisionisti* 1971, p. 29**;** *Domenico Guerello* 1998, pp. 62-63; Dioli 2014, p. 141.

tav. 73, p. 152

Alberto Issel (1848 – 1926)
Addio (o Addio mia bella addio), 1875 ca.
olio su tela, cm. 48 x 79
Firmato in basso a destra: *Issel*.

Provenienza
Montecatini, Bottega d'Arte; Firenze, Galleria "Il Mirteto".

Esposizioni
Esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti, Firenze, dicembre 1875-gennaio 1876; Firenze, Galleria "Il Mirteto", 1980.

Bibliografia
Catalogo 1875, p. 17, n. 253, Lire 600; *Catalogo Bolaffi* 1980, p. III; Rocchiero 1981, p. 301 (*Addio mia bella addio*); *Il valore* 1990, p. 223; *L'alba del vero* 1993, p. 287; *Ottocento* 1995, p. 145.

tav. 16, p. 44

Alberto Issel (1848 – 1926)
Indipendenza, 1877
olio su tavola, 25.2 x 16.7 cm
Firmato e datato in basso a destra: *Issel 1877*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1877.

Bibliografia
Società Promotrice 1877, n. 52; *L'alba del vero* 1993, p. 287.

tav. 17, p. 47

Alberto Issel (1848 – 1926)
Pascolo presso Volpiano (o Pascolo alpestre), 1869
olio su tela, 68.5 x 100 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *Issel 1869*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1869.

Bibliografia
Società Promotrice 1869, n. 32; *L'alba del vero* 1993, p. 286.

tav. 18, p. 48

Alfredo Luxoro (1859 – 1918)
Spiaggia ligure, 1890
olio su tela, 96.5 x 66.5 cm
Firmato in basso a destra: *A. Luxoro* e datato più tardi: *1896*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1890.

Bibliografia
Società Promotrice 1890, n. 152, Lire 500.

tav. 32, p. 86

Tammar Luxoro (1824 – 1899)
Il palo telegrafico, 1873
olio su tela, 31.7 x 71 cm

Provenienza
Firenze, Luigi Pisani.

Esposizioni
Esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti, Firenze, 1873; *Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera*, Milano, 1876; *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Napoli, 1877.

Bibliografia
Catalogo 1873, n. 75 (*Il palo telegrafico*); *Esposizione* 1876, n. 281 (*Il telegrafo*); *Esposizione* 1877, n. 538 (*Paesaggio, Riviera di Genova, L'asta del telegrafo*); *Il Professore Tammar Luxoro* 1900, p. 390; *L'alba del vero* 1993, p. 288; Franco 2006.

tav. 11, p. 32

Pompeo Mariani (1857 – 1927)
Porto di Genova, 1883
olio su tavola 18.4 x 30 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *PMariani – Genova 83*.

tav. 43, p. 110

Pompeo Mariani (1857 – 1927)
Barche nel porto di Genova – 1884
olio su tavola, 38 x 51 cm
Firmato in basso a sinistra: *PMariani*.
Datato sul retro: *1884*.

tav. 44, p. 111

Pompeo Mariani (1857 – 1927)
Animazione nel porto di Genova, 1885
olio su tavola, 21.3 x 26.8 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *PMariani 85*.

tav. 45, p. 112

Pompeo Mariani (1857 – 1927)
Le innamorate del mare, 1892
olio su cartone, 28.5 x 60.5 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *PMariani Cornigliano Ligure 1892*.

tav. 46, p. 113

Pompeo Mariani (1857 – 1927)
Battello al largo
olio su tavola, 39 x 83.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *PMariani*.

tav. 47, p. 114

Pompeo Mariani (1857 – 1927)
Burrasca a Bordighera, 1907
olio su cartone, 34.5 x 50 cm
Firmato e datato in basso a destra: *Bordighera 1907 – PMariani*.

tav. 48, p. 116

Pompeo Mariani (1857 – 1927)
L'onda
olio su tela, 78.2 x 103.5 cm
Firmato in basso a destra: *PMariani – Bordighera*.

tav. 49, p. 117

Pompeo Mariani (1857 – 1927)
Marina di Bordighera
olio su tela, 105.6 x 170.6 cm
Firmato in basso a sinistra: *PMariani*.

tav. 50, p. 118

Pompeo Mariani (1857 – 1927)
Marina con scogli, 1919
olio su cartone, 30.8 x 64.6 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *PMariani Bordighera 919*.

tav. 51, p. 120

Rubaldo Merello (1872-1922)
Il fico
olio su tela, 70 x 60 cm
Firmato in basso a destra: *Merello R.*

Esposizioni
Mostra celebrativa di Rubaldo Merello, Genova, Palazzo dell'Accademia, 21 febbraio-8 marzo 1953; *Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri*, Milano, Palazzo Sociale, maggio-giugno 1954; *Rubaldo Merello*, Genova, Accademia Ligustica, 19 ottobre-30 novembre 1990; Milano, Palazzo della Permanente, 14 dicembre 1990-20 gennaio 1991.

Bibliografia
Mostra celebrativa 1953, n. 10 (*Il fico*); Riva 1953, p. 12 (*San Fruttuoso*); *Il paesaggio italiano* 1954, p. 47, n. 200, tav. 32 (*San Fruttuoso di Portofino*); Bruno 1970, p. 98 (*Il fico*); Bruno 1982, p. 65; *Rubaldo Merello* 1990, pp. 72-73, n. 34.

tav. 67, p. 146

Rubaldo Merello (1872–1922)
Pini sul mare
olio su tela, 42.5 x 33 cm
Firmato in basso a destra: *Merello R.*

Esposizioni
Mostra di Rubaldo Merello, Genova, Accademia Ligustica, 19 settembre-8 novembre 1970; *Rubaldo Merello. Un maestro del divisionismo*, Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 18 luglio-12 settembre 2004.

Bibliografia
Bruno 1970, p. 99; *Mostra di Rubaldo Merello* 1970, pp. 64, 162, cat. 61; *Rubaldo Merello* 1990, pp. 202, 213, n. 35; *Rubaldo Merello* 2004, pp. 72-73, n. 27.

tav. 68, p. 147

Rubaldo Merello (1872-1922)
Golfo di Portofino (Costa)
olio su tela, ovale 36.3 x 27 cm
Firmato in basso al centro: *Merello Rubaldo.*

Bibliografia
Bruno 1970, p. 102; *Rubaldo Merello* 1990, pp. 205, 214, n. 60.

tav. 69, p. 148

Rubaldo Merello (1872-1922)
Costa Ghidelli, Veduta di Punta Torretta
olio su tela, 35.4 x 36.2 cm
Firmato in basso a destra: *R. Merello.*

Esposizioni
Mostra postuma di Rubaldo Merello, Genova, Palazzo Bianco, 25 maggio 1926; *Arte figurativa nel novese fra '800 e '900. Ricerche per una mostra,* Novi Ligure, 2000.

Bibliografia
Mostra postuma 1926; *Rubaldo Merello* 1990, pp. 207, 214, n. 75; *Arte figurativa* 2000 p. 28, fig. IV.

tav. 70, p. 149

Benedetto Musso (1835 – 1883)
Cavallo da pochi denari, 1866
olio su tela, 31.5 x 70.3 cm
Firmato e datato in basso a destra: *B. Musso 1866*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1866.

Bibliografia
Società Promotrice 1866, n. 128, cfr. anche *L'alba del vero* 1993, p. 289;

tav. 22, p. 56

Plinio Nomellini (1866 – 1943)
L'onda, 1900
olio su tela, 80 x 62 cm
Firmato e datato in basso a destra: *P. Nomellini 900*.

Esposizioni
Plinio Nomellini. La Versilia, Seravezza, Palazzo Mediceo, 1989; *Divisionismi,* Milano, Consulart, 1992.

Bibliografia
Bruno - Nomellini 1989, p. 94, tav. 48; *Ottocento* 1990, p. 217; *Divisionismi* 1992, tav. 2; Bruno 1994, p. 213, n. 55.

tav. 61, p. 138

Plinio Nomellini (1866 – 1943)
Vortice azzurro
olio su tela, 138.5 x 100.5 cm
Firmato in basso a destra: *P. Nomellini.*
Sul retro reca cartiglio della Galleria Pesaro di Milano.

Esposizioni
Mostra individuale del pittore Plinio Nomellini, Milano, Galleria Pesaro 1924; *VXXIII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti*, Genova, 1926.

Bibliografia
Mostra individuale 1924, n. 3; *Catalogo* 1926, p. 15, n. 38; *Ottocento* 2004, p. 371; *Il valore* 2005, p. 551.

tav. 62, p. 139

Plinio Nomellini (1866 – 1943)
I pittori a Capri
olio su tavola, 31 x 42 cm
Firmato in basso a sinistra: *P. Nomellini.*

Esposizioni
Mostra individuale del pittore Plinio Nomellini, Milano, Galleria Pesaro 1924; *I colori del sogno. Plinio Nomellini*, Livorno, Museo Civico G. Fattori, luglio-settembre 1998; *Arte figurativa nel novese fra '800 e '900. Ricerche per una mostra,* Novi Ligure, 2000.

Bibliografia
Mostra individuale 1924; Bruno 1994, p. 182, n. 134; Nomellini 1998; *I colori del sogno* 1998; *Arte figurativa* 2000 p. 28, fig. I.

tav. 63, p. 140

Eugenio Olivari (1882 – 1917)
Dal mio studio, 1916
olio su cartone, 28.5 x 34 cm
Firmato e datato in basso a destra: *E. Olivari 916.*

tav. 38, p. 100

Giuseppe Pennasilico (1861 – 1940)
Raccoglitrice di mele
olio su tavola, 167 x 111 cm
Firmato in basso a sinistra: *G. Pennasilico.*

Esposizioni
Esposizioni riunite in Milano, Milano, Accademia di Belle Arti, 1894.

Bibliografia
Chirtani 1894, p. 920; *Esposizioni riunite* 1894, *ad vocem.*

tav. 33, p. 87

Giuseppe Pennasilico (1861 – 1940)
Gli scaricatori nel porto di Genova
olio su tavola, 53 x 74 cm
Firmato in basso a sinistra: *G. Pennasilico.*

Bibliografia
Ottocento 1999, p. 251; *Il valore* 2000, p. 589.

tav. 34, p. 88

Romolo Pergola (1890 – 1960)
Riviera di Levante
olio su tela, 54 x 73 cm
Firmato in basso a sinistra: *Romolo Pergola.*

tav. 41, p. 103

Romolo Pergola (1890 – 1960)
Golfo di Portofino
pastello su cartone, 50 x 65 cm
Firmato in basso a sinistra: *Romolo Pergola.*

tav. 42, p. 104

Gaetano Previati (1852-1920)
Vaso di fiori
olio su tela, 69 x 57 cm
Firmato in basso a destra: *Previati.*

Provenienza
Milano, Galleria Silbernagl.

Bibliografia
Gaetano Previati 1999, p. 172.

tav. 74, p. 154

Ernesto Rayper (1840 – 1873)
Luci e riflessi in riva al lago (Sul lago Maggiore presso Baveno), 1867
olio su tela, 39.5 x 68.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *Rayper.*

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1867.

Bibliografia
Società Promotrice 1867, n. 72, cfr. *L'alba del vero* 1993, p. 290.

tav. 12, p. 34

Ernesto Rayper (1840 – 1873)
I due pittori, 1867 ca.
olio su tela, 20.5 x 32.6 cm

tav. 13, p. 36

Ernesto Rayper (1840 – 1873)
Lavandaie a Carcare, 1866
olio su tela, 53 x 37.5 cm

Esposizioni
Società Promotrice delle Belle Arti, Torino, 1866; *Mostra di Ernesto Rayper*, a cura di G. Bruno, Genova, Accademia Ligustica, 16 marzo-28 aprile 1974; *La scuola grigia a Carcare*, a cura di G. Bruno e L. Perissinotti, Carcare, Villa Barrili, 16 dicembre 1989-31 gennaio 1990.

Bibliografia
Catalogo 1866, n. 117; *Mostra di Ernesto Rayper* 1974, p. 86; *Ottocento* 1983, p. 35; *La scuola grigia* 1989, p. 42.

tav. 14, p. 39

Ernesto Rayper (1840 – 1873)
In villa, 1866 ca.
olio su tela, 46 x 65.7 cm
Firmato in basso a sinistra: *ERayper*.

Esposizioni
Scuola grigia genovese ed altri valori ottocenteschi, a cura di V. Rocchiero, Genova, Galleria Sant'Andrea, 1963.

Bibliografia
Scuola grigia 1963, n. 120, tav. XXXVIII (*Nel parco*); *Il valore* 2000, p. 633; *Ottocento* 2000, p. 325; Costa-Dioli 2003, p. 249, n. 287; Dioli 2014, p. 214.

tav. 15, p. 40

Oscar Saccorotti (1898 – 1989)
La figlia dell'oste, 1928
olio su tela, 100 x 65 cm
Firmato e datato in alto a destra: *O. Saccorotti / 1928*.
Sul retro reca cartiglio della Galleria Milano di Milano.

Esposizioni
U. Bernasconi, F. Messina, O. Saccorotti, catalogo della mostra (Milano, Galleria "Milano"), marzo 1929.

Bibliografia
Bernasconi-Messina-Saccorotti 1929, n. 27; Giolli 1929, p. 246; *Oscar Saccorotti* 1989, p. 147.

tav. 84, p. 169

Giuseppe Sacheri (1863 – 1950)
Porto di Genova, 1890
olio su tela, 74.5 x 116 cm
Firmato e datato in basso a destra: *G. Sacheri / Genova 90*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1890; *Giuseppe Sacheri (Genova 1863-Pianfei 1950). Un'idea di paesaggio*, Mondovì, ex chiesa di S. Stefano, 17 marzo-25 aprile 2007; Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 4 maggio-6 luglio 2007.

Bibliografia
Società Promotrice 1890, p. 36, n. 448; *Il valore* 2002, p. 659; *Giuseppe Sacheri* 2007, p. 113, cat. 8.

tav. 35, p. 92

Giuseppe Sacheri (1863 – 1950)
Negli orti di S. Fruttuoso, 1895
olio su tela, 51 x 74 cm
Firmato in basso a destra: *GSacheri*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1895.

Bibliografia
Società Promotrice 1895, p. 10, n. 25.

tav. 36, p. 94

Giuseppe Sacheri (1863 – 1950)
Fiori di pesco, 1902
olio su tela, 71.5 x 81.5 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *GSacheri / Genova 902*.

tav. 37, p. 98

Alberto Salietti (1892-1961)
Una madre, 1919
olio su tela, 135 x 150 cm
Firmato e datato in basso a destra: *Alberto/Salietti 1919*.

Provenienza
Collezione N. Gallini, 1920.

Esposizioni
Venezia, *XII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia,* Venezia, 15 aprile - 31 ottobre 1920; *Mostra a Milano di Alberto Salietti,* Milano, Comune di Milano, Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1964; *Alberto Salietti un artista di Novecento,* Genova, Museo d'Arte Contemporanea, 15 gennaio-29 marzo 1997.

Bibliografia
XII Esposizione 1920, n. 26 (*Una madre*); *Mostra a Milano* 1964 (*Maternità*); *Alberto Salietti* 1997, pp. 193, 203, n. 11; Giubbini 1997, p. 13.

tav. 82, p. 166

Alberto Salietti (1892-1961)
Pineta delle Grazie, 1928
olio su tela, 70.5 x 90.5 cm
Firmato e datato in basso a destra: *Salietti / 1928*.

Esposizioni
Juryfreie Kunstschau Berlin, Berlino, 1929; *21 artistes du Novecento italien. II Exposition d'artistes du Novcento italien*, Ginevra, Galerie Moos, giugno-luglio 1929.

Bibliografia
Juryfreie Kunstschau 1929, n. 1051 (*Pineta delle Grazie*); *21 artistes du Novecento* 1929, n. 61 (*Pinède aux Grazie - Chiavari*); *Alberto Salietti* 1997, p. 204.

tav. 83, p. 167

Giovanni Battista Torriglia (1857 – 1937)
Le bolle di sapone
olio su tela, 73.7 x 109.2 cm
Firmato in basso a destra: *G. B. Torriglia*.

tav. 27, p. 72

Antonio Varni (1841 – 1908)
Lavandaie alla Foce, 1891 ca.
olio su tela, 17.5 x 45.5 cm
Firmato in basso a destra: *Varni A. F.*

tav. 24, p. 66

Antonio Varni (1841 – 1908)
Due puntini?, 1895
olio su tavola, 55.3 x 36.4 cm
Firmato e datato in basso destra: *Varni A. F. 1895*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1895; *Società Promotrice di Belle Arti*, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1896.

Bibliografia
Società Promotrice di Belle Arti di Torino 1895, n. 398 (*Dateci due puntini*); *Società Promotrice* 1896, n. 38 (*Due puntini?*); *L'alba del vero* 1993, p. 29.

tav. 25, p. 68

Antonio Varni (1841 – 1908)
Ritorno al convento, 1900
olio su tela, 130.5 x 92 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *Varni A. 1900*.

Esposizioni
Società Promotrice di Belle Arti, Genova, Palazzo Brignole Sale De Ferrari, 1900.

Bibliografia
Società Promotrice 1900, n. 115; *L'alba del vero* 1993, p. 294.

tav. 26, p. 71

Bibliografia estesa

***Oggetti di Belle Arti* 1825**
Oggetti di belle arti esposti nelle sale e gallerie dell'Imp. Regia Accademia, in *Biblioteca Italiana o sia Giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati*, vol. XL, ottobre-dicembre 1825, pp. 251-255.

***Esposizioni* 1826**
Esposizioni di belle arti in Brera. Almanacco per l'anno 1826, presso li Fratelli Ubicini, Milano 1826.

Gironi 1828
R. Gironi, *Litografia*, in *Biblioteca Italiana o sia Giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati*, vol. L, aprile-giugno 1828, pp. 415-420.

Amati 1828-1830
G. Amati, *Ricerche storico-critico-scientifiche sulle origini, scoperte, invenzioni e perfezionamenti fatti nelle lettere, nelle arti e nelle scienze*, coi tipi di Giovanni Pirotta, Milano 1828-1830, 3 voll. (1828, I-II; 1829, III; 1830, IV-V).

Fumagalli 1832
I. Fumagalli, *Esposizione degli oggetti di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in *Biblioteca Italiana o sia Giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da vari letterati*, vol. LXVII, luglio-settembre 1832, pp. 386-419.

Zuccagni-Orlandini 1837-1845
A. Zuccagni-Orlandini, *Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia e delle sue isole*, Presso gli editori, Firenze, 1837-1845, 3 voll.

***Le glorie* 1838**
Le glorie delle belle arti esposte nel palazzo di Brera in Milano nell'anno 1838, presso gli editori Pietro e Giuseppe Vallardi, Milano 1838.

Alizeri 1841
F. Alizeri, *L'Accademia Ligustica nella solenne esposizione de' XV al XXI agosto MDCCCCXL*, Genova 1841.

***Album* 1842**
Album. Esposizione di Belle Arti in Milano. Dedicato al nobilissimo sgnor Duca Antonio Litta Visconti Arese, Carlo Canadelli, Milano 1842.

***Ottocento ligure* 1955**
Ottocento ligure, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Cattaneo Mallone, 1955) a cura di AA.VV., Genova 1955.

Stefani 1855
G. Stefani, *Dizionario generale geografico-statistico degli Stati Sardi*, Cugini Pomba e Comp. editori, Torino 1855.

Alizeri 1864
F. Alizeri, *Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti*, in "Gazzetta di Genova", 23 marzo 1864.

***Catalogo* 1866**
Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXV Esposizione aperta il 22 aprile 1865 nell'edificio della Società, Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, Tipografia Bona, Torino 1866.

***Società Promotrice* 1866**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 14ª Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte, a. 15, Stabilimento tipografico di G. Schenone, Genova 1866.

***Società Promotrice* 1867**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 15ª Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte, a. 16, Stabilimento tipografico di G. Schenone, Genova 1867.

***Catalogo* 1868**
Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXVII Esposizione aperta il 18 aprile 1868 nell'edificio della Società, Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, Tipografia Bona, Torino 1868.

***Società Promotrice* 1868**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 16ª Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte, a. 17, Stabilimento tipografico di G. Schenone, Genova 1868.

D'Andrade 1869
[A. D'Andrade], *L'esposizione di belle arti nell'Accademia ligustica*, in "Corriere mercantile", nn. 280 e 281, 30 novembre 1869.

***Società Promotrice* 1869**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 18ª Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte, a. 19, Tipografia del R. I. dei Sordomuti, Genova 1869.

Bollo 1870
P. P. Bollo, *Bracco, Anzo e Framura. Osservazioni sull'opuscolo del Prof. Eman. Celesia, intitolato: Porti vie strate dell'antica Liguria*, in "Giornale degli studiosi di lettere, scienze, arti e mestieri. Dedicato alla Società Ligure di Storia Patria", n. 20, 14 maggio 1870, pp. 369-379.

Signorini 1870
T. Signorini, *Rivista artistica. Del Congresso e della Esposizione di Parma*, in "La Rivista Europea", a. II, v. I, fasc. I, dicembre 1870.

Camerana 1872
G. Camerana, *Esposizione di Belle Arti*, "L'Arte in Italia", a. IV, fasc. VII, luglio 1872.

Benvenuti 1873
A. Benvenuti, *Pubbliche esposizioni di Belle Arti. Società Promotrice di Torino*, in "L'arte in Italia", a. V, 1873, pp. 78-79.

***Catalogo* 1873**
Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1873, Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze 1873.

Luxoro 1873
T. Luxoro, *Ernesto Rayper*, in "Arte in Italia: rivista mensile di belle arti", a. V, gennaio 1873, p. 122.

Signorini 1873
T. Signorini, *Ernesto Rayper*, in "Giornale Artistico", Firenze, 19 settembre 1873.

***Catalogo* 1875**
Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1875 (dicembre 1875-gennaio 1876), Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze 1875.

Alizeri 1875
F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Sambolino, Genova 1875.

Martelli 1875
D. Martelli, *La Galleria Pisani in Firenze*, in "Rivista Italiana di Scienze, Lettere ed Arti", IV, aprile-maggio 1875, pp. 279-281.

***Esposizione* 1876**
Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera: anno 1876, Tipografia Lombardi, Milano 1876.

***Esposizione* 1877**
Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli: catalogo, Tipografia S. Pietro a Maiella, Napoli 1877.

***Società Promotrice* 1877**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 26ª Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte, a. 27, Stabilimento tipografico di G. Schenone, Genova 1877.

***Società Promotrice* 1879**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 28ª Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte, a. 29, Stabilimento tipografico di G. Schenone, Genova 1879.

***Società Promotrice* 1881**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 30ª Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte, a. 31, Stabilimento tipografico di G. Schenone, Genova 1881.

***L'Esposizione generale* 1884**
L'Esposizione generale italiana in Torino nel 1884. Catalogo Ufficiale della mostra collettiva del Ministero dei lavori pubblici, Unione Tipografico Editrice, Torino 1884.

Barrili 1885
A.G. Barrili, *Amori alla macchia*, F.lli Treves, Milano 1885.

Macchi 1885
G. Macchi, *A Brera. VIII. Pusterla – Bortolotti – Belloni*, in "La Lombardia. Giornale Politico Quotidiano", 22 settembre 1885.

Hayez 1890
F. Hayez, *Le mie memorie*, con appendice a cura di G. Carotti e con discorso di E. Visconti Venosta, Tipografia Bernardoni di C. Rebeschini e C., Milano 1890.

***Società Promotrice* 1890**
Società Promotrice di Belle Arti di Torino, Esposizione XLIX, catalogo, anno 1890, Vincenzo Bona, Torino 1890.

***Società Promotrice* 1891**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 39ª Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte, a. 42, Stabilimento tipografico di G. Schenone, Genova 1891.

de Fonseca 1892
E. de Fonseca, *Nicolò Barabino*, Stab. tip. G. Civelli, Genova 1892.

Luxoro 1892
T. Luxoro, *Le Belle Arti nel secolo XIX*, Uffizio della "Rassegna Nazionale", Firenze 1892, pp. 25-67.

***Roma* 1893**
Roma - Galleria nazionale d'arte moderna, in "Arte e storia", a. XII, 1893, p. 23.

***Società Promotrice* 1893**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 41ª Esposizione, Catalogo degli oggetti d'arte, a. 44, Stabilimento tipografico di G. Schenone, Genova 1893.

Chirtani 1894
L. Chirtani, *Esposizione Triennale di Belle Arti 1894*, in "Natura ed Arte", 1894, vol. VI, fasc. XXI, pp. 918-927.

***Esposizioni riunite* 1894**
Esposizioni riunite in Milano 1894. Belle Arti. Catalogo della Esposizione triennale della R. Accademia di Brera, Milano 1894.

***Società Promotrice* 1895**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 42ª Esposizione. Catalogo degli Oggetti d'Arte, a. 45, Stabilimento tipografico di G. Schenone, Genova 1895.

***Società Promotrice di Belle Arti di Torino* 1895**
Società Promotrice di Belle Arti di Torino, Esposizione LIV, catalogo, anno 1895, Vincenzo Bona, Torino 1895.

***Società Promotrice* 1896**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 43ª Esposizione. Catalogo degli Oggetti d'Arte, a. 46, Stabilimento tipografico G. Schenone, Genova 1896.

***Società Promotrice* 1896-1897**
Festa dell'arte e dei fiori. 1896-1897. Catalogo della Esposizione di Belle Arti, Firenze, Società Promotrice di Belle Arti, 19 dicembre 1896-2 marzo 1897, Tipografia di Salvatore Landi, Firenze 1896.

***Catalogo* 1897**
Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione annuale della Società delle Belle Arti in Firenze (1897-98), Tipografia Bencini, Firenze-Roma 1897.

***Il Professore Tammar Luxoro* 1900**
A., *Il Professore Tammar Luxoro*, in "La Rassegna nazionale", a. XXII, vol. CXI, fasc. 16, gennaio 1900, p. 389-394.

***Società Promotrice* 1900**
Società Promotrice di Belle Arti di Genova, 47ª Esposizione. Catalogo degli Oggetti d'Arte, a. 50, Stabilimento tipografico G. Schenone, Genova 1900.

Calderini 1901
M. Calderini, *Antonio Fontanesi: pittore paesista. 1818-1882*, G. B. Paravia, Torino 1901.

Bisi 1902
A. Bisi, *L'esposizione di Belle Arti. I nostri artisti*, in "La Giovinezza", 27 aprile 1902, trasc. in Lecci-Sborgi 2007, pp. 7-9.

Signorini [1893] 1905
T. Signorini, *Un ribelle in arte* [1893], in A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, a cura di G. Uzielli, Tipografia Domenicana, Firenze 1905, p. 73.

Previati 1906
G. Previati, *I principi scientifici del divisionismo*, Fratelli Bocca, Torino 1906.

Grosso 1907
O. Grosso, *Ernesto Rayper*, in "Corriere di Genova", 1-2 dicembre 1907.

***L'arte di Gaetano Previati* 1910**
L'arte di Gaetano Previati nella stampa italiana. Articoli critici-biografici e conferenze, Milano-Torino-Roma 1910.

Magrini 1910
A. Magrini (Endymion, pseud.), *Gaetano Previati*, in "L'Avvenire d'Italia", Bologna, 24 gennaio 1910.

***X Esposizione* 1912**
X Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, Fratelli Treves, Milano 1912.

***L'Esposizione* 1913**
L'Esposizione di Gaetano Previati, in "Il Progresso Italo-Americano", 17 marzo, New York, 1913.

Levi l'Italico 1913
P. Levi l'Italico, *Da Mosé Bianchi a Pompeo Mariani*, in "Nuova Antologia", 1 maggio 1913, pp. 5-7, trasc. in Di Giovanni Madruzza 1997, pp. 584-586.

Loria 1915
A. Loria, *Verso la giustizia sociale (idee, battaglie ed apostoli)*, Società editrice libraria, Milano 1915.

Costa 1914
F. Costa, *Angiolo Barabino*, in "Iulia Derthona", settembre 1914.

Morelli-Dalbono 1915
D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1915.

Boccioni 1916
U. Boccioni, *Le esposizioni collettive di Gaetano Previati e Carlo Fornara a Milano*, in "Gli Avvenimenti", II, 14, 26 marzo-2 aprile 1916.

Varaldo 1916
A. Varaldo, *Il porto di Genova*, Edizione Speciale, Ricordo del "Secolo XIX", 1919.

Barbantini 1919
N. Barbantini, *Gaetano Previati*, Milano 1919.

Dudreville 1919
L. Dudreville, *Un giovane: Alberto Salietti*, in "L'Ardita", 15 novembre 1919.

Rio di Valverde 1919
Rio di Valdverde, *Pompeo Mariani*, in "La Cultura Moderna", 11 novembre 1991, trasc. in Di Giovanni Madruzza 1997, pp. 586-587.

***Catalogo* 1920**
Catalogo della mostra individuale di opere pittoriche di Sexto Canegallo, catalogo della mostra (Roma, Foyer del Comunale Teatro Argentina, aprile 1920) a cura di D. Greco, Roma 1920.

***Catalogo* 1920ª**
Catalogo della mostra individuale di opere pittoriche di Sexto Canegallo, catalogo della mostra (Roma, Foyer del Comunale Teatro Argentina, aprile 1920; Genova, Ridotto del Teatro Carlo Felice, giugno 1920) a cura di D. Greco, Roma 1920.

Damerini 1920
G. Damerini, *L'arte alla XII Esposizione di Venezia*, in "Gazzette di Venezia", maggio 1920.

***XII Esposizione* 1920**
XII Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia. Catalogo, catalogo della mostra (Venezia, 15 aprile - 31 ottobre), Bestetti & Tuminelli, Venezia 1920.

Grosso 1922
O. Grosso, *Antonio Discòvolo*, in "Lidel", a. IV, fasc. IX, settembre 1922, pp. 10-13.

Sacchetti 1922
E. Sacchetti, *Il pittore Rubaldo Merello*, in "Dedalo, Rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti", a. III, I, 1922, pp. 398, 408

***Mostra retrospettiva* 1923**
Mostra retrospettiva di opere del pittore Raffaele Giannetti, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Rosso, febbraio 1923) a cura di M. Labò, Genova 1923.

***Exposition* 1925**
Exposition des peintures et dessins de Sexto Canegallo, catalogo della mostra (Parigi, Galerie "La Boëtie", 25 giugno-11 luglio 1925), Imp. Garagnani, Parigi 1925.

***Exposition* 1926**
Exposition des oeuvres du peintre Cominetti, catalogo della mostra (Parigi, Galerie d'Art Contemporain,
Parigi, 15-30 aprile 1926) a cura di H. Van Offel, Parigi, 1926.

Labò 1926
M. Labò, *La pittura ligure dell'Ottocento*, in *Mostra di pittura ligure* 1926, pp. 5-24.

***Mostra di pittura ligure* 1926**
Mostra di pittura ligure dell'Ottocento. Catalogo illustrato con LXXII tavole, Società per le Belle Arti, Genova, LXXV Esposizione, a cura di M. Labò, Fratelli Pagano, Genova 1926.

***Mostra postuma* 1926**
P. De Gaufridy, *Mostra postuma di Rubaldo Merello*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Bianco), Premiata Tipografia Sociale, Genova 1926.

Sacchetti 1926
E. Sacchetti, *Il pittore Rubaldo Merello*, in *Mostra individuale dei pittori C. Carrà, G. De Chirico e postuma di Rubaldo Merello*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro), Milano 1926.

Cozzani 1927
E. Cozzani, *Antonio Discòvolo*, in "L'Eroica", a. XV, quaderno 101, gennaio 1927, pp. 10-38.

***Esposizione* 1927**
Esposizione di opere del pittore G. Cominetti, catalogo della mostra (Roma, Ridotto del Teatro Quirino, 5-26 giugno 1927) a cura di G. Carignan, Genova 1927.

Sarfatti 1927
M. Sarfatti, introduzione in *Le opere di Gaetano Previati dell'Associazione nazionale fra Mutilati ed Invalidi di guerra*, catalogo della vendita (Milano, Galleria Pesaro) Milano 1927.

***Esposizione* 1928**
Esposizione di opere del pittore G. Cominetti, catalogo della mostra (Genova, Circolo della Stampa, 26 aprile-10 maggio 1928) a cura di G. Carignan, Genova 1928.

Giolli 1928
R. Giolli, *La Collezione Chierichetti. Catalogo della vendita all'asta* (Milano, Galleria Pesaro), Milano 1928.

***Paysages d'Italie* 1928**
Paysages d'Italie par Romolo Pergola, Parigi, Galerie A. M. Reitlinger, aprile 1928, in "Le Figaro artistique", vol. 6, 1928, p. 435.

***21 artistes* 1929**
21 artistes du Novecento italien. II Exposition d'artistes du Novcento italien, catalogo della mostra (Ginevra, Galerie Moos, giugno-luglio 1929), Ginevra 1929.

Bardi 1929
P. M. Bardi, *Umberto Lilloni – Romolo Pergola*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, 1929), Milano 1929.

***Bernasconi-Messina-Saccorotti* 1929**
U. Bernasconi, F. Messina, O. Saccorotti, catalogo della mostra (Milano, Galleria "Milano", marzo 1929), Milano 1929.

Giolli 1929
R. Giolli, *Cronache milanesi. Esposizioni e aste*, in "Emporium", 1929, vol. LXIX, n. 412, pp. 245-253.

***Juryfreie Kunstschau* 1929**
Juryfreie Kunstschau Berlin, "Novecento Italiano", catalogo della mostra, Berlino 1929.

Sbarbaro 1929
C. Sbarbaro, *Oscar Saccorotti*, in *Bernasconi-Messina-Saccorotti* 1929.

Zandrino 1931
F.M. Zandrino, *Pietro Gaudenzi*, in "Genova. Rivista municipale", a. XI, n. 7, luglio 1931, pp. 515-524.

Garibaldi 1932
F. Garibaldi, *Domenico Guerello 1891-1931*, in *Catalogo* 1932, pp. 23-26.

***Catalogo* 1932**
Catalogo. LXX1X Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Rosso, 1932), Genova 1932.

Amante 1933
A. Amante, *Maria Cristina di Savoia: regina delle Due Sicilie, 1812-1836*, Paravia, Torino 1933.

Rebaudi 1933
S. Rebaudi, *Domenico Pasquale Cambiaso (1811-1894)*, in "A Compagna", a. VI, vol. 1,1933, pp. 26-40.

de Gaufridy 1934
P. de Gaufridy, *Del governo dell'arte. Saggio di storia dell'arte moderna*, Genova 1934.

Miscosi 1935
G. Miscosi, *I quartieri di Genova antica. Ricordi, folclore, descrizioni, visioni, preistoria, leggende, illustrazioni*, Arti Grafiche R. Fabris, Genova 1935.

Cappellini 1938
A. Cappellini, *La pittura genovese dell'Ottocento*, Tip. M. Terrile, Olcese (Genova) 1938.

Grosso 1938
O. Grosso, *Romantici e veristi nella pittura genovese (1846-1860)*, in "Il Comune di Genova", a. VI, marzo 1926, pp. 248-255.

***Mostra di pittori liguri* 1938**
Mostra di pittori liguri dell'Ottocento, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Rosso, 1938) a cura di O. Grosso, Bozzo & Coccarello, Genova 1938.

***Antonio Discovolo* 1938**
Antonio Discovolo. Cenni biografici. Opere in gallerie e presso collezionisti e alcuni giudizi critici, catalogo della mostr (Torino, Galleria Martina, dicembre 1938), "L'Eroica", Milano 1938,

***La Scuola di Rivara* 1942**
La Scuola di Rivara, catalogo della mostra (Torino, Salone de La Stampa, marzo-aprile 1942) a cura di M. Bernardi, Editrice «La Stampa», Torino 1942.

Grosso 1952
O. Grosso, *Il soggiorno genovese di Corot*, in "Bollettino Ligustico", IV, 2, 1952, pp. 48-49.

***Mostra Regionale* 1954**
Mostra Regionale d'arte Contemporanea, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 1954), Genova 1954.

Titta Rosa 1952
G. Titta Rosa, *Alberto Salietti*, Hoepli, Milano 1952.

***Mostra celebrativa* 1953**
Mostra celebrativa di Rubaldo Merello, catalogo della mostra (Genova, Palazzo dell'Accademia, 21 febbraio-8 marzo 1953) a cura di P. S. Rodocanachi Sindacato belle arti, Società di belle arti, Genova 1953.

Riva 1953
G. Riva, *Rubaldo Merello*, in "Genova", II, febbraio 1953.

***Il paesaggio italiano* 1954**
Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Sociale, maggio-giugno 1954), a cura di U. Nebbia e H. Adhemaar, Milano 1954.

Rodocanachi 1954
P.S. Rodocanachi, *Postuma di Guerello*, in *Mostra Regionale* 1954.

Brandi 1956
C. Brandi, *Rubaldo Merello*, in "Il Resto del Carlino", Bologna, 28 marzo 1956.

***Retrospettiva* 1956**
Retrospettiva di Giuseppe Cominetti, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 - 31 Gennaio 1956), Roma 1956.

Carandente 1963
G. Carandente, *Giuseppe Cominetti*, Roma 1963.

***Scuola grigia* 1963**
Scuola grigia genovese ed altri valori ottocenteschi, catalogo della mostra (Genova, Galleria Sant'Andrea, Palazzo Cattaneo Mallone, 1963) a cura di V. Rocchiero, Ediz. Sant'Andrea, Genova 1963.

***Mostra a Milano* 1964**
Mostra a Milano di Alberto Salietti, catalogo della mostra (Milano, Comune di Milano e Palazzo della Permanente, febbraio-marzo 1964) a cura di P. Arrigoni, L. Borgese, R. De Grada, Milano 1964.

Rutteri 1964
M. G. Rutteri, *Il contributo storico di Domenico Pasquale Cambiaso (1811-1894)*, in "Bollettino Ligustico", a. XVI, nn. 3-4, 1964, p. 90.

***I "Grigi"* 1965**
I "Grigi": Rayper e Musso, altri maestri dell'Ottocento ed i "Labronici", catalogo della mostra (Genova, Galleria d'Arte Sant'Andrea, 5 dicembre 1964 - 6 gennaio 1965), Genova 1965.

Rocchiero 1965
V. Rocchiero, *Arti liberali genovesi. Un pittore ed uno scultore del primo Novecento*, in "La voce di Genova2, n. XXVIII-XXIX, a. VIII, settembre-dicembre 1965, p. 7.

Venturini 1966
G. Venturini, *Il tormento del fuoco e della pietra. Note storiche sul martirio di San Fruttuoso e sulla omonima Parrocchia di Genova*, B. N. Marconi, Genova 1966.

Bellonzi-Fiori 1968
F. Bellonzi e T. Fiori, *Archivi del Divisionismo*, Roma 1968.

Mallé 1968
I dipinti della Galleria d'arte moderna. Catalogo, a cura di L. Mallé, La Galleria, Torino 1968.

Ottino Della Chiesa 1968
A. Ottino Della Chiesa, *Bisi, Giuseppe,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1968, vol. 10, *ad vocem*.

***Sexto Canegallo* 1968**
Sexto Canegallo 1892-1966, catalogo della mostra (Genova, Galleria d'arte R. Rotta, 24 febbraio-5 marzo 1968) a cura di R. Rotta, Genova 1968.

***Rayper e Musso* 1969**
Rayper e Musso: protagonisti della Scuola Grigia e comprimari del paesaggismo italiano, catalogo della mostra (Genova, Galleria Liguria, Palazzo Cattaneo-Mallone, maggio 1969) a cura di V. Rocchiero, Casa Editrice Liguria, Genova 1969.

Bruno 1970
G. Bruno, *Rubaldo Merello*, ERG, Genova 1970.

***Mostra di Rubaldo Merello* 1970**
Mostra di Rubaldo Merello, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica, 19 settembre-8 novembre 1970) a cura di G. Bruno, Ente Manifestazioni Genovesi, Genova 1990.

Refice Taschetta 1970
C. Refice Taschetta, *Belloni, Giorgio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1970, vol. 7, *ad vocem*.

***Maestri divisionisti* 1971**
Maestri divisionisti in Liguria, catalogo della mostra (Genova, "Liguria", Palazzo Cattaneo Mallone, 1971) a cura di V. Rocchiero, Casa Editrice Liguria, Genova-Savona 1971.

Bruno 1972
G. F. Bruno, *Ernesto Rayper*, Lang Arti Grafiche, Genova 1972.

***Giuseppe Cominetti* 1973**
Giuseppe Cominetti, catalogo della mostra (Torino, Galleria Accademia, 5 dicembre-31 dicembre 1973) a cura di AA.VV., Toino 1973.

***1911-1925 Genova* 1973**
1911-1925. Genova cultura di una città, catalogo della mostra (Genova, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, 30 maggio-30 giugno 1973) a cura di G. Marcenaro e A. Casareto, Genova 1973.

***Mostra di Ernesto Rayper* 1974**
Mostra di Ernesto Rayper, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica, 16 marzo-28 aprile 1974) a cura di G. Bruno, Ente Manifestazioni Genovesi, Genova 1974.

Rocchiero 1974
V. Rocchiero, *Carnet segreto di Ernesto Rayper*, Stabilimenti italiani arti grafiche, Genova 1974.

Sborgi 1974[a]
F. Sborgi, *Pittura e cultura artistica nell'Accademia Ligustica a Genova 1751/1920*, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte e dell'Università di Genova, n. 7, Tipografia Algraphy, Genova 1974.

Sborgi 1974[b]
F. Sborgi, *Cambiaso, Domenico Pasquale*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1974, vol. 17, *ad vocem*.

Gozzoli-Rosci 1975
M. C. Gozzoli, M. Rosci, *Il volto della Lombardia: da Carlo Porta a Carlo Cattaneo. Paesaggi e vedute 1800-1859*, Gorlich, Milano 1975.

Rosci 1975
M. Rosci, *L'evoluzione del «semplice» paesaggio: Basiletti e Giuseppe Bisi*, in Gozzoli-Rosci 1975, pp. 72-79.

Poggialini Tominetti 1975
M. Poggialini Tominetti, *Angelo Barabino*, Editrice Teca, Torino 1975.

Pagano 1976
Vecchia Val Bisagno. San Fruttuoso, ricerca fotografica di M. C. Pagano, Valenti editore, Genova 1976.

Lacchè 1977
C. Lacchè, *L'ottocento ferroviario italiano dopo il settanta: politica ed economia delle strade ferrate (1871-1905)*, Stabilimento tipolitografico Agnesotti, Viterbo 1977.

Bigazzi 1978
R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Nistri-Lischi, Pisa 1978.

***Genova* 1978**
Genova tra Simbolismo e Futurismo, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Levante, marzo 1978) a cura di E. Bertonati, Galleria del Levante, Milano 1978.

***Vedute* 1979**
Vedute di Domenico Cambiaso, catalogo della mostra (Pegli, Galleria Artetre, aprile 1979) a cura di G. Bruno, schede di O. Iuzzolino, Rubini e Petruzzi, Città di Castello (Perugia) 1979.

***Storia* 1980**
Storia del trasporto pubblico a Genova, a cura di Azienda Municipalizzata Trasporti, Sagep Editrice, Genova 1980.

***Catalogo Bolaffi* 1980**
Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento, n. 9, a cura di G. L. Marini, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1980.

Piceni 1980
E. Piceni, *Giorgio Belloni*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1980.

Sironi [1929] 1980
M. Sironi, *Mostre d'arte – Umberto Lilloni e Romolo Pergola*, in "Il Popolo d'Italia", 12 dicembre 1929, trasc. in M. Sironi, *Scritti editi e inediti*, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 55-56.

Dini 1981
Odoardo Borrani, a cura di P. Dini, Edizioni «Il Torchio», Firenze 1981.

Rocchiero 1981
V. Rocchiero, *Scuole, gruppi e pittori dell'Ottocento ligure*, Sabatelli Editori, Roma 1981.

***Sexto Canegallo* 1982**
Sexto Canegallo 1892-1966, catalogo della mostra (Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 16 dicembre 1982-7 gennaio 1983) a cura di G. Bruno, Genova 1982.

Patrone-Blengino 1982
P. D. Patrone-G. Blengino, *Aspetti di Genova nell'800 dalle vedute di P. D. Cambiaso*, ECIG, Genova 1982.

Bruno 1982
G. Bruno, *La pittura in Liguria dal 1850 al divisionismo*, Stringa Editore, Avegno (Genova) 1982.

Bruno 1983
G. Bruno, *Giuseppe Cominetti*, Stringa Editore, Genova 1983.

Longhi 1984 [1952]
R. Longhi, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, in *XXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte,* catalogo della mostra (Venezia, Giardini e Corderie, 14 giugno - 19 ottobre 1952), Alfieri Editore, Venezia 1952, ora in R. Longhi, *Scritti sull'Otto e Novecento*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 79-82.

Mimita Lamberti 1982
M. Mimita Lamberti, *Il mercato della pittura italiana negli anni Settanta*, in *Storia dell'Arte Italiana. Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. Zeri, vol. 3 (*Il Novecento*), Einaudi, Torino, 1982, pp. 5-30.

Quattordio 1982
A. Quattordio, *Cominetti, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1982, vol. 27, *ad vocem*.

Di Scòvolo 1983
M. Di Scòvolo, *Antonio Discòvolo mio padre pittore: lettere, cronache, memorie dal 1894 al 1956*, Piacenza 1983.

***Ottocento* 1983**
Ottocento. Catalogo dell'Arte Italiana dell'Ottocento, n. 12, Giorgio Mondadori & Associati, Milano 1983,

Patrone-Blengino 1983
P. D. Patrone-G. Blengino, *La Liguria di Levante nell'800 dalle vedute di P.D. Cambiaso*, ECIG, Genova 1983.

***Guerello* 1984**
Guerello, catalogo della mostra a cura di G. Bruno, (Genova, Accademia Ligustica, 1 dicembre 1984-31 gennaio 1985) a cura di G. Bruno, Stringa editore, Avegno (Genova) 1984.

***Genova* 1985**
Genova, la Liguria, il Mediterraneo, catalogo della mostra (Genova, Palazzo del Banco di Chiavari e della Riviera Ligure; Genova, Museo di Sant'Agostino; Genova, Sede Centrale della Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 9-30 settembre 1985) a cura di Regione Liguria, Fabbri Editori, Milano 1985.

Patrone-Blengino 1985
P. D. Patrone-G. Blengino, *Viaggio nell'Italia dell'800 dalle vedute di P. D. Cambiaso*, ECIG, Genova 1985.

***Eugenio Olivari* 1987**
Eugenio Olivari, catalogo della mostra (Bogliasco, Centro Comunale, 6 giugno-19 luglio 1987) a cura di G. Bruno e T. Pelizza, Sagep, Genova 1987.

Magnani 1987
L. Magnani, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, Sagep, Genova 1987.

Patrone-Blengino 1987
P. D. Patrone-G. Blengino, *Il Ponente ligure nell'Ottocento dalle vedute di Pasquale Domenico Cambiaso*, ECIG, Genova 1987.

***Oscar Saccorotti* 1989**
Oscar Saccorotti, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica di belle arti, 19 dicembre 1988-31 gennaio 1989; Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, 6 febbraio-6 marzo 1989) a cura di G. Bruno, Sagep Editrice, Genova 1989.

Baccheschi 1988
Il Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. La pinacoteca, a cura di E. Baccheschi, Sagep Editrice, Genova 1988.

Bruno – Nomellini 1989
G. Bruno, E. B. Nomellini, C. Paolicchi, U. Sereni, *Plinio Nomellini. La Versilia,* catalogo della mostra (Seravezza, Palazzo Mediceo), Electa, Milano, 1989.

***La scuola grigia* 1989**
La scuola grigia a Carcare, catalogo della mostra (Carcare, Villa Barrili, 16 dicembre 1989-31 gennaio 1990) a cura di G. Bruno e L. Perissinotti, Erga edizioni, Genova 1989.

***L'Ottocento e il Novecento* 1989**
L'Ottocento e il Novecento. Dal Neoclassicimo al Liberty, in *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al Primo Novecento*, a cura di AA.VV., Industrie Grafiche Editoriali F.lli Pagano, Campomorone (Genova), 1989, II, pp. 297-489.

***I Macchiaioli* 1990**
I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello, catalogo della mostra (Castiglioncello, Galleria comunale d'arte contemporanea, Castello Pasquini, 1 luglio-23 settembre 1990) a cura di P. Dini e F. Dini, Arti Grafiche Il Torchio, Castiglioncello 1990.

***Il valore* 1990**
Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento, VIII edizione (1990-1991), a cura di G. L. Marini, Umberto Allemandi, Torino 1990.

Bartoletti 1990
M. Bartoletti, *Tammar Luxoro*, in *Medioevo demolito*, 1990, pp. 345-347.

***Divisionismo Italiano* 1990**
Divisionismo Italiano, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile – 15 luglio 1990) a cura di Gabriella Belli, Electa, Milano 1990.

***Medioevo demolito* 1990**
Medioevo demolito. Genova 1860- 1940, catalogo della mostra a cura di C. Dufour Bozzo e M. Marcenaro, Edizioni Francesco Pirella, Genova 1990.

***Ottocento* 1990**
Ottocento. Catalogo dell'Arte Italiana dell'Ottocento, numero 19, G. Mondadori Edizioni, Milano 1990.

***Rubaldo Merello* 1990**
Rubaldo Merello, catalogo della mostra (Genova, Accademia Ligustica, 19 ottobre-30 novembre 1990; Milano, Palazzo della Permanente, 14 dicembre 1990-20 gennaio 1991) a cura di G. Bruno, Edizioni Iride, Genova 1990.

Caamaño Fernández 1991
R. E. Caamaño Fernández, *Serafín Avendaño 1837-1916*, Caixavigo, Vigo 1991.

Castelnuovo 1991
La pittura in Italia. L'Ottocento, a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1991, 2. voll.

***Il patrimonio artistico* 1991**
Il patrimonio artistico del Quirinale. La quadreria e le sculture, a cura di A. M. Damigella, B. Mantura e M. Quesada, Editoriale Lavoro, Roma 1991, 2 voll.

Millefiore 1991
P. Millefiore, *Cambiaso, Pasquale Domenico*, in Castelnuovo 1991, II, pp. 726-727.

Picone 1991
M. Picone, *La pittura dell'Ottocento nell'Italia meridionale dal 1848 alla dine del secolo*, in Castelnuovo 1991, II, pp. 494-520.

***Ottocento* 1991**
Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento, n. 20, Giorgio Mondadori & Associati, Milano 1991.

Perissinotti 1991
L. Perissinotti, *Tammar e Alfredo Luxoro, due punti di riferimento nel rinnovamento artistico ligure*, in *Ottocento* 1991.

Sborgi 1991
F. Sborgi, *La pittura dell'Ottocento in Liguria*, in Castelnuovo 1991, I, pp. 21-44.

***La pittura di paesaggio* 1992**
La pittura di paesaggio in Liguria fra Otto e Novecento. Collezionismo pubblico e privato nelle raccolte della Galleria d'Arte Moderna di Genova, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, 12 settembre - 29 novembre 1992) a cura di M. F. Giubilei, Grafiche Bierre S.r.l., Como 1992.

***Divisionismi* 1992**
Divisionismi, catalogo della mostra (Milano, Consulart), a cura di L. Lualdi, Milano 1992.

Monteforte 1992
F. Montefore, *Uberto Dell'Orto e il realismo lombardo del secondo Ottocento*, Leonardo – De Luce editori, Sondrio 1992.

Zalin 1992
G. Zalin, *Dalla bottega alla fabbrica: la fenomenologia industriale nelle province venete tra '500 e '900*, Libreria Universitaria Editrice, Verona 1992.

Alloisio 1992
R. Alloisio, *S…punti di fuga*, Marietti, Genova 1992.

Araghi 1993
L. Araghi, *Domenico Pasquale Cambiaso 1811-1894. Disegni, acquerelli, olii*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Araghi, aprile 1993) a cura di L. Araghi, Francesco Pirella editore, Genova 1993.

***L'alba del vero* 1993**
L'alba del vero. Pittura del secondo '800 in Liguria, catalogo della mostra (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 3 aprile - 30 maggio 1993) a cura di G. Bruno, Erga edizioni, Genova 1993.

Maggio Serra 1993
Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea Torino. L'Ottocento. Catalogo delle opere esposte, a cura di R. Maggio Serra, Fabbri editori, Milano 1993.

Bruno 1994
G. Bruno, *Plinio Nomellini*, Erga Edizioni, Genova 1994.

***Il Laboratorio* 1994**
Il Laboratorio fantastico di Oscar Saccorotti, catalogo della mostra (Genova, Museo d'arte contemporanea, 28 aprile-26 giugno 1994) a cura di G. Giubbini, ERG Holdig Editor, Genova 1994.

***Novecento* 1994**
Novecento. Catalogo dell'Arte Italiana dal Futurismo a Corrente, n. 4, Mondadori, Milano 1994.

***Liguria e Arte* 1994**
Liguria e Arte. Pittori dal 1900 al 1940, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 1994) a cura di G. Paganelli e T. Pelizza, Sagep, Genova 1994.

***Pittura dell'800* 1994**
Pittura dell'800, catalogo della mostra (Genova, Enrico Gallerie d'Arte, settembre-ottobre 1994) a cura di F. Enrico, Genova 1994.

Sborgi 1994
F. Sborgi, *Le culture figurative*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'Unità ad oggi. La Liguria*, a curq di A. Gibelli e P. Rugafiori, Einaudi, Torino 1994, pp. 337-414.

***Milano* 1995**
Milano 1894. Le esposizioni riunite, a cura di R. Pavoni e O. Selvafolta, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 1995.

***Novecento italiano* 1995**
Novecento italiano. Opere e mercato di pittori e scultori 1900-1945, a cura di M. Agnellini, n. 2, Fenice, Milano 1995.

***Ottocento* 1995**
Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento, n. 24, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 1995.

***Presenze liguri* 1995**
Presenze liguri alle Biennali di Venezia, 1895-1995, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 15 ottobre-26 novembre 1995) a cura di F. Ragazzi e F. Sborgi, Tormena Editore, Genova 1995.

***Pompeo Mariani* 1996**
Pompeo Mariani 1857-1927. Opere dallo studio di Bordighera, catalogo della mostra (Genova-Milano, Enrico Gallerie d'arte, 25 maggio-23 giugno 1996) a cura di F. Enrico, Tormena Industre Grafiche, Genova 1996.

***Alberto Salietti* 1997**
Alberto Salietti un artista di Novecento, catalogo della mostra (Genova, Museo d'arte contemporanea, 15 gennaio-29 marzo 1997; Ravenna, Loggetta Lombardesca, 12 aprile-15 giugno 1997) a cura di G. Giubbini e F. Ragazzi, Skira, Milano 1997.

Di Giovanni Madruzza 1997
M. Di Giovanni Madruzza, *Pompeo Mariani. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano 1997.

Enrico 1997
Taccuini di viaggio e opera grafica di Pompeo Mariani, a cura di F. Enrico, Tormena Industrie Grafiche, Genova 1997.

Figari 1997
G.B.R. Figari, *Romolo Pergola a Camogli: un sogno durato quarant'anni*, in "La Casana", 1997, n, 4, pp. 24-31.

Giubbini 1997
G. Giubbini, *Alberto Salietti e le due anime di Novecento*, in *Alberto Salietti* 1997, pp. 11-34.

***Il valore* 1997**
Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento, XV edizione (1997-1998), a cura di G. L. Marini, Umberto Allemandi, Torino 1997.

Bruno 1998 [1970]
G. Bruno, *La pittura fra Ottocento e Novecento*, in *La pittura a Genova* 1998 [1970], II, pp. 429-487.

***Domenico Guerello* 1998**
Domenico Guerello a Portofino, catalogo della mostra (Teatrino di Portofino, 4-25 ottobre 1998) a cura di G. Bruno, Tormena Editore, Genova 1998.

***I colori del sogno* 1998**
I colori del sogno. Nomellini, catalogo della mostra (Museo Civico G. Fattori, Livorno), a cura di E. B. Nomellini, Allemandi Editore, Torino 1998.

***La pittura a Genova* 1998 [1970]**
La pittura a Genova e in Liguria (I, *Dagli inizi al Cinquecento*; II, *Dal Seicento al primo Novecento*), a cura di AA.VV., Sagep Editrice, Genova 1998 [1970, I ed.], 2 voll.

Nomellini 1998
E. B. Nomellini, *Plinio Nomellini, "Sempre questo amore…",*, in Cahiers d'Art Italia, num. 14, Roma 1998

Sborgi 1998 [1970]
F. Sborgi, *L'Ottocento*, in *La pittura a Genova* 1998 [1970], II, pp. 377-428.

***Asta* 1999**
Asta di dipinti del XIX secolo, catalogo d'asta, Genova, Boetto Casa d'Aste, 22 Marzo 1999.

***Gaetano Previati* 1999**
Gaetano Previati 1852-1920. Un protagonista del simbolismo europeo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 aprile-29 agosto 1999) a cura di F. Mazzocca, Electa, Milano 1999.

Giubilei 1999
M. F. Giubilei, *Artisti di Genova e delle riviere alle mostre milanesi tra Otto e Novecento*, in *Scoperta del mare* 1999, pp. 59-72.

***Ottocento* 1999**
Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento, n. 28, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 1999.

Papone 1999
E. Papone, *Il mare di vetro. Genova e le Riviere tra veduta e documentazione nell'archivio di Alfred Noack*, in *Scoperta del mare,* 1999, pp. 199-213.

Rebora 1999
S. Rebora, *Artisti lombardi in Riviera*, in *Scoperta del mare* 1999, pp. 35-58.

***Scoperta del mare* 1999**
Scoperta del mare. Pittori lombardi in Liguria tra '800 e '900, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 9 luglio-24 ottobre 1999) a cura di G. Ginex e S. Rebora, Mazzotta, Milano 1999.

***A. Noack* 2000**
A. Noack. Il poeta della luce. La riviera spezzina attraverso le immagini di un fotografo tedesco dell'Ottocento, catalogo della mostra (Porto Venere, Pro Loco, 2000) a cura di E. Papone, M. Quaini e M. Ratti, Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa) 2000.

***Arte figurativa* 1926**
Arte figurativa nel novese fra '800 e '900, catalogo della mostra (Novi Ligure), a cura di D. Molinari, F. Barella e A. Boschi, Panorama, Novi Ligure 2000.

***Il valore* 2000**
Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento, XVIII edizione (2000-2001), a cura di G. L. Marini, Umberto Allemandi, Torino 2000.

***Ottocento* 2000**
Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento, n. 29, Editoriale Giorgio Mondadori, Milano 2000.

Berlingheli 2001
Dizionario degli artisti liguri, a cura di G. Berlingheli, De Ferrari Editore, Genova 2001.

Dini-Sisi 2001
Giuseppe Abbati 1836-1868, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli - Castello Pasquini, 14 luglio-14 ottobre 2001) a cura di F. Dini e C. Sisi, Umberto Allemandi, Torino 2001.

Orlando 2001
A. Orlando, *Genova e il collezionismo nel Novecento: studi nel centenario di Angelo Costa (1901-1976)*, Allemandi, Torino 2001.

Terraroli 2001
V. Terraroli, *La Pittura in Lombardia: L'Ottocento e il Novecento*, Electa, Milano 2001.

Di Giovanni-Ranzi 2002
Pompeo Mariani 1857-1927. Poesia della natura, fascino della mondanità, catalogo della mostra (Monza, Museo Civico, 15 marzo-12 maggio 2002), a cura di M. Di Giovanni e A. Ranzi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2002.

Giubilei 2002
M. F. Giubilei, *Serafín Avendaño (1837 – 1916): uno spagnolo a Genova*, in *Genova e la Spagna: opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 306-315

***Il valore* 2002**
Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento, XX edizione (2002-2003), a cura di G. L. Marini, Umberto Allemandi, Torino 2002.

Paganelli-Pelizza 2002
G. Paganelli e T. Pelizza, *Antonio Discovolo: un raggio di sole in una notte di luna piena*, De Ferrari Editore, Genova 2002.

Ossanna Cavadini 2002
N. Ossanna Cavadini, *Villa Olmo: universo filosofico sulle rive del lago di Como*, Electa, Milano 2002.

Costa-Dioli 2003
G. Costa e F. Dioli, *Liguria. Pittori tra '800 e '900*, GGallery Editrice, Genova 2003.

Anselmi-Ruozzi 2003
Luoghi della letteratura italiana, a cura di G. M. Anselmi e G. Ruozzi, Bruno Mondadori, Milano 2003.

Ottani Cavina-Sisi 2003
La pittura di paesaggio in Italia. L'Ottocento, a cura di A. Ottani Cavina e C. Sisi, Electa, Milano 2003.

Boccardo-Di Fabio 2004
Genova e l'Europa continentale, a cura di P. Boccardo e C. Di Fabio, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2004.

Giubilei 2004
M. F. Giubilei, *Galleria d'arte moderna di Genova. Repertorio generale delle opere*, Maschietto editore, Firenze 2004, 2 voll.

***Ottocento* 2004**
Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento, n. 33, Ed. Scheiwiller, Milano 2004.

Papone 2004
E. Papone, *Un archivio di immagini per Genova. Le fotografie di Alfred ed Ernesto Noack*, in Boccardo-Di Fabio 2004, pp. 261-275.

***Rubaldo Merello* 2004**
Rubaldo Merello. Un maestro del divisionismo, catalogo della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 18 luglio–12 settembre 2004) a cura di G. Bruno, Mazzotta, Milano 2004.

***Angelo Barabino* 2005**
Angelo Barabino 1883-1950, catalogo della mostra (Tortona,, Palazzo Guidobono, 17 dicembre 2005-12 marzo 2006) a cura di R. De Grada, G. Bruno, M. Galli e M. Poggialini, Mazzotta, Milano 2005.

Bartolini 2005
C. Bartolini, L*a chiesa e le sue immagini. L'iconografia della Santissima Annunziata del Vastato tra XV e XIX secolo*, in *L'Annunziata del Vastato a Genova: arte e restauro*, a cura di G. Rossini, Marsilio, Venezia 2005, pp. 27-39.

***Caffi* 2005**
Caffi. Luci del Mediterraneo, catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 1 ottobre 2005-22 gennaio 2006; Roma, Museo di Roma – Palazzo Braschi, 15 febbraio-2 maggio 2006) a cura di A. Scarpa, Skira, Milano 2005.

***Ottocento* 2005**
Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento, n. 34, Ed. Scheiwiller, Milano 2005.

Scotton 2005
F. Scotton, *"…rubava la bellezza ed il vero": Ippolito Caffi a Venezia a Ca' Pesaro*, in *Caffi,* 2005, pp. 54-67.

Sisi 2005
L'Ottocento in Italia: le arti sorelle, a cura di C. Sisi, Electa, Milano 2005, 3 voll. [*Il neoclassicismo 1789-1815*, vol. I; *Il romanticismo 1815-1848*, vol. II; *Il realismo 1849-1870*, vol. III].

***Alberto Issel* 2006**
Alberto Issel. Il paesaggio nell'Ottocento tra Liguria e Piemonte, catalogo della mostra (Rapallo, Museo Attilio e Cleofe Gaffoglio, 29 aprile-30 luglio 2006) a cura di P. Rum, Skira, Milano 2006.

Bozzo 2006
G. Bozzo, *Note a margine di alcune vedute genovesi di Ippolito Caffi*, in *Caffi e Genova* 2006, pp. 81-83.

***Caffi e Genova* 2006**
Caffi e Genova. La percezione del paesaggio ligure a metà Ottocento, catalogo della mostra (Genova, Museo di Palazzo Reale, Teatro del Falcone, 11 marzo-11 giugno 2006) a cura di G. Rossini e L. Leoncini, Skira, Milano 2006.

Franco 2006
F. Franco, *Tammar, Luxoro,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2006, vol. 66, *ad vocem*.

***Il Divisionismo* 2006**
Il Divisionismo di Giuseppe Cominetti. Visioni di luce, catalogo della mostra (Novi Ligure, Museo dei Campionissimi, 25 novembre 2006-15 aprile 2007) a cura di G. Bruno e L. Perissinotti, Vanilla edizioni, Alessandria 2006.

***Ottocento in salotto* 2006**
Ottocento in salotto. Cultura, vita privata e affari tra Genova e Napoli, catalogo della mostra (Genova, Galleria d'Arte Moderna, 4 marzo-4 giugno 2006) a cura di C. Olcese Spingardi, Maschietto editore, Firenze 2006.

Poli 2006
F. Poli, *La poesia e la prosa del vero nei paesaggi liguri e piemontesi*, in *Alberto Issel* 2006, pp. 17-20.

Rossini 2006
G. Rossini, "*Non pensiamo che a dipingere queste viste incantevoli". La Liguria nell'epistolario dell'esilio genovese di Ippolito Caffi,* in *Caffi e Genova* 2006, pp. 25-39.

Sborgi 2006
F. Sborgi, *Verso una pittura di paesaggio*, in *Caffi e Genova* 2006, pp. 41-57.

Bocci 2007
M. Bocci, *Il Conservatorio delle Fieschine: un esempio di Welfare nel* Settecento, in "La Casana", n. 1, 2007, pp. 34-43.

Boschini 2007
I. Boschini, *Giorgio Belloni (1861-1944). Un pittore lombardo a Verona*, in "Verona illustrata", n. 20, 2007, pp. 151-158.

***Giuseppe Sacheri* 2007**
Giuseppe Sacheri (Genova 1863-Pianfei 1950). Un'idea di paesaggio, catalogo della mostra (Mondovì, ex chiesa di S. Stefano, 17 marzo-25 aprile 2007; Genova, Accademia Ligustica di Belle Arti, 4 maggio-6 luglio 2007) a cura di L. Lecci e F. Sborgi, De Ferrari Editore, Genova 2007.

Lecci-Sborgi 2007
L. Lecci e F. Sborgi, *Giuseppe Sacheri: un'idea di paesaggio*, in *Giuseppe Sacheri* 2007, pp. 7-16.

Mazzocca 2007
La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano, a cura di F. Mazzocca, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2007.

Matteucci-Mazzocca-Paolucci 2007
Silvestro Lega: i Macchiaioli e il Quattrocento, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio - 24 giugno 2007) a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca e A. Paolucci, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2007.

***Pittura in Liguria* 2007**
Pittura in Liguria tra '800 e '900, n. 5, catalogo della mostra (Genova, Enrico Gallerie d'Arte, 2007) a cura di A. Enrico e S. Enrico, Totalprint, Genova 2007.

Seitun 2007
S. Seitun, *Villa Giustiniani Cambiaso. Patrimonio storico-artistico*, De Ferrari Editore, Genova 2007.

***Sexto Canegallo* 2007**
Sexto Canegallo, catalogo della mostra (Carezzano, Sala Comunale, 20-28 settembre 2007) a cura di M. Galli e M. Serpa, ADR Arti Grafiche, Tortona 2007.

Viale 2007
B. Viale, *Apparati*, in Lecci-Sborgi 2007, pp. 111-121.

***Domenico Guerello* 2008**
Domenico Guerello, catalogo della mostra (Rapallo, Antico Castello sul Mare, 13 luglio-14 settembre 2008) a cura di G. Bruno e L. Perissinotti, Erga Edizioni, Genova 2008.

Pelizza-Paganelli 2008
T. Pelizza e G. Paganelli, *Cornelio Geranzani. Geometria e luce*, Le Mani editore, Genova 2008.

Nomellini 2008
E. B. Nomellini, *Plinio Nomellini. Il colore, la natura, il mito*, Mauro Pagliai Editore, Firenze 2008.

Terminiello 2008
Il patrimonio artistico di Banca Carige. Dipinti e disegni, a cura di G. Rotondi Terminiello, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2008.

Zázquez Astorga 2008
M. Zázquez Astorga, *La pintura española en los museos y colecciones de Génova y Liguria (Italia)*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2008.

***Antonio Discovolo* 2009**
Antonio Discovolo alchimista della luce, catalogo della mostra (Camogli, Complesso Monumentale di San Fruttuoso, 4 aprile - 30 settembre 2009), a cura di F. Dioli, Recco 2009.

Bianchi 2009
R. Bianchi, *La Villa Spinola di San Michele di Pagana*, in *L'eredità donata* 2009, pp. 46-54.

***L'eredità donata* 2009**
L'eredità donata. Franco e Paolo Spinola e la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 5 febbraio-24 maggio 2009) a cura di F. Simonetti, Umberto Allemandi, Torino 2009.

***Ottocento* 2009**
Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento, n. 38, Metamorfosi Editore, Milano 2009.

Rosselli 2009
L. Rosselli, *L'acquedotto storico di Genova*, Nuova Editrice Genovese, Genova 2009.

***Antonio Discovolo* 2010**
Antonio Discovolo 1874-1956. Bonassola e il "Poema della Liguria", catalogo della mostra (Genova-Milano, Enrico Gallerie d'arte) a cura di A. Enrico con testi di S. Seitun, Genova 2010.

Bozzo Dufour-Cavana 2010
Sul Monte di Portofino. Un passo dopo l'altro. Dal III secolo al III Millennio, a cura di C. Bozzo Dufour con la collaborazione di M. Cavana, Cinisello Balsamo (Milano) 2010.

***Giuseppe Cominetti* 2010**
Giuseppe Cominetti tra divisionismo e futurismo. Dipinti, disegni e arredi, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, 20 marzo-30 maggi 2010) a cura di M. Melotti con la collaborazione di C. Lacchia e A. Schiavi, Umberto Allemandi, Torino 2010.

Melotti 2010
M. Melotti, *La stanza dell'artista*, in *Giuseppe Cominetti* 2010, pp. 8-20.

Cantoni- Falciasecca-Pelosi 2011
Storia delle telecomunicazioni, a cura di V. Cantoni, G. Falciasecca, G. Pelosi, ABC Tipografia, Sesto Fiorentino (Firenze) 2011, 2 voll.

Dioli 2011
F. Dioli, *Andrea Figari (1858-1945)*, Edizione Le Mani, Recco 2011.

***En plein air* 2011**
En plein air. Luigi Garibbo e il vedutismo tra Genova e Firenze, catalogo della mostra (Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Rosso, 19 marzo-19 giugno 2011) a cura di E. Papone e A. Serra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2011.

Sborgi 2011
F. Sborgi, *Un pittore fra arte e scienza e fra romanticismo e realismo*, in *En plein air,* 2011, pp. 21-27.

Balloni-Villari 2012
Borrani al di là della Macchia. Opere celebri e riscoperte, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 1 luglio – 4 novembre 2012) a cura di S. Balloni e A. Villari, Galli Thierry, Milano 2012.

***LXVIII Mostra* 2013**
LXVIII Mostra Maestri Liguri fra Ottocento e Novecento, catalogo della mostra (Genova, Galleria Arte Casa, 2013) a cura di G. Paganelli e T. Pelizza, Genova 2013.

Boggero-Olcese Spingardi 2014
F. Boggero e C. Olcese Spingardi, *I cartelami di Laigueglia. Scenografie per la chiesa di San Matteo*, Sagep, Genova 2014.

Bagnasco 2014
C. Bagnasco, *Villa Pompeo Mariani: dimora e studio d'artista*, in *Pompeo Mariani* 2014, pp. 189-191.

Buzzi 2014
S. Buzzi, *Pompeo Mariani. Impressionista italiano*, in *Pompeo Mariani* 2014.

Dioli 2014
F. Dioli, *Repertorio illustrato dei pittori, degli scultori e dei ceramisti liguri tra '800 e '900*, De Ferrari Editore, Genova 2014.

Balloni-Guarnaschelli-Nomellini 2014
S. Balloni, A. Guarnaschelli, E. B. Nomellini, *Nomellini a Genova. Ricerca pittorica e passione politica: dagli ulivi e gli scogli di Albaro al carcere di Sant'Andrea*, Quaderni del Divisionismo, 5, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Alessandria 2014.

Caprile 2014
L. Caprile, *Il magico sogno di Sexto Canegallo*, in *Sexto Caneagallo* 2014, pp. 11-13.

***Pompeo Mariani* 2014**
Pompeo Mariani. Impressionista italiano, catalogo della mostra (Milano, Galleria Bttegantica, 28 febbraio-3 maggio 2014) a cura di E. Savoia e S. Bosi, Bottegantica, Milano 2014.

***Sexto Canegallo* 2014**
Sexto Canegallo, catalogo della mostra (Pegli, Museo Navale, 20 settembre-19 ottobre 2014) a cura di L. Caprile e A. Pernecco, Typeon, Pegli 2014.

***Dai Macchiaioli ai divisionisti* 2015**
Dai Macchiaioli ai divisionisti. Grandi protagonisti della pittura italiana dell'800, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Corsini, 26 settembre-4 ottobre 2015; Milano, Enrico Gallerie d'arte, 9 ottobre-19 dicembre 2015) a cura di A. Enrico, Enrico Gallerie d'arte, Milano 2015.

Seitun 2015
S. Seitun, *Macchiaioli, pittori del vero*, in *Dai Macchiaioli ai divisionisti,* Crocetta del Montello 2015, pp. 9-19.

Di questo volume sono stati stampati 700 esemplari.

La riproduzione e la stampa
sono state eseguite presso lo stabilimento
Grafiche Antiga spa - Crocetta del Montello (TV)

Finito di stampare nel mese di Novembre 2015

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

MILANO - GENOVA