A Mancini

Antonio Mancini *1852 – 1930*

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

Antonio Mancini

1852 – 1930

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

A Mancini

Antonio Mancini

1852 – 1930

Il Piccolo Savoiardo

Storia ed Analisi di un Capolavoro

a cura di

Cinzia Virno

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

Antonio Mancini (1852 – 1930)
Il Piccolo Savoiardo
Storia ed Analisi di un Capolavoro

20 Ottobre – 18 Dicembre 2016
Via Senato, 45 – Milano

Progetto espositivo / *Exhibition design*
Angelo Enrico

Catalogo a cura di / *Catalogue edited by*
Cinzia Virno

Traduzione / *Translation*
Arkadia Translations, Milano

Progetto grafico / *Graphic design project*
Ales Bonaccorsi

Assicurazioni / *Insurance*
Ciaccio Borker, Milano

Distribuzione libraria / *Book distribution*
Antiga Edizioni

Referenze fotografiche / *Photos*
Archivio Mancini - Studio Cinzia Virno, Roma
Galleria Enrico, Milano
Gallerie Maspes, Milano
Getty Research Institute, Los Angeles
Studio Fotografico Perotti, Milano

Un ringraziamento particolare a Francesco Luigi Maspes
ed Elisabetta Staudacher, per la collaborazione e la disponibilità
nel fornire documentazione d'archivio della Collezione Rossello.
A special thank to Francesco Luigi Maspes and Elisabetta Staudacher
for their collaboration and willingness to provide documentation
on Rossello Collection.

Si ringrazia inoltre / *Thanks also to*
Eredi Rossello, Dunia Grandi, Paul Nicholls,
Chiara Prevosti, Stella Seitun

ISBN 978-88-99657-47-5

© 2016
Antiga Edizioni

© 2016
ENRICO • GALLERIE D'ARTE

MILANO • Via Senato, 45
GENOVA • Via Garibaldi, 29r

www.enricogallerie.com

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

*"Ho incontrato in Italia
il più grande pittore vivente:
Antonio Mancini"*

*"I have encountered in Italy
the greatest painter alive:
Antonio Mancini"*

John Singer Sargent

PRESENTATION

The increasing international interest in nineteenth-century Italian painting, today the object of widespread critical attention in Europe, has underlined the close web of mutually influential relationships which existed between Italian and non-Italian artists. One of the most apt examples is perhaps the painter Antonio Mancini. Roman by birth and Neapolitan by adoption, he obtained recognition on the international arts scene during prolonged stays in Paris and London, alongside other Italian émigrés (most significantly Giuseppe De Nittis, a friend of the Impressionists and advocate of innovation). He maintained a working relationship for forty years with leading international art dealers such as Goupil, Mesdag and others. At the height of his career, John Singer Sargent proclaimed Mancini the greatest living artist.

Today our Gallery is able to show the public one of Mancini's most famous works, *Il Piccolo Savoiardo*, which has rarely appeared on the art market. The painting was acquired in 1877 by the Maison Goupil, the most famous art dealers of the day, and passed through its numerous branches in the major European and American cities.

It eventually returned from London to Italy where, shortly after the First World War, it entered Mario Rossello's prestigious collection in Milan, in the company of masterpieces by Mancini and other nineteenth-century Italian artists. On several occasions the painting went out on loan from the elegant, 'secret' collection, one to which the public had little access. It featured in major exhibitions of Mancini's work, from the Milan exhibition of 1921 to the great 1931 Rome retrospective, which celebrated the life of the recently deceased artist, and the showcase of Italian painting which was held at the Jeu de Paume in Paris a few years later.

The model, a young orphan from the Abruzzo referred to in the painter's memoirs as Luigiello, began to appear ever more frequently in Mancini's works, depicted variously as a street urchin, peddler, beggar boy or street musician, as he does in our painting.

The title by which it is most commonly known, *Il piccolo Savoiardo* (literally 'The boy from Savoy') was coined by Ojetti, probably after the title of a nineteenth-century novella, which may have inspired the subject.

The style of the painting echoes the Realist poetics which emerged in the positivist climate of the second half of the 1800s. Mancini was influenced by Domenico Morelli, integrating late-Romantic and neo-seventeenth-century models, as well as the recently rediscovered Venetian school of painting, from which he acquired the special form of tonalism which gives his surfaces their natural feel. By the time of this painting, Mancini already possessed a full grasp of the *Verismo psicologico*, which would later underscore his aesthetic and figurative experimentation. At the age of just twenty-five, his ambition was to explore reality through a highly naturalistic, neo-Caravaggio-esque sentiment, which explored daily life from a dual emotional and social standpoint: in this case, the lonely despondency of a young orphan from a poverty-stricken background. This Dickensian theme, so apt in the wave of social change now affecting Europe, aroused the sensitivity of the international elite that for some time had viewed somewhat equivocally the successful theme of Italian folklore and that of overt social criticism. Mancini took up the subject several times, both during his years in Paris and afterwards, attracting important patrons and critical acclaim: works featuring the same model entered the collections of Giacomo and Ida Jucker, Count Albert Cahen and the Marchese Capranica del Grillo.

Mancini's realistic interpretation, even today, informs our appreciation of what is certainly one of his finest works and a highly significant example of the best of nineteenth-century Italian art.

Angelo Enrico

PRESENTAZIONE

L'interesse crescente sul fenomeno di internazionalizzazione della pittura italiana dell'Ottocento, che ricade in un ambito di studi ormai europeo, ha da tempo messo in rilievo e in certi casi riscoperto il fitto intreccio di relazioni, di reciproci scambi e di influenze tra artisti italiani e artisti stranieri. È il caso, forse tra i più emblematici, del pittore Antonio Mancini. Romano di nascita e napoletano di adozione, si affermò nel mondo artistico internazionale soggiornando per lunghi periodi a Parigi e a Londra insieme a altri *italiens* lì residenti - in particolare Giuseppe De Nittis, amico degli impressionisti e più aperto alle innovazioni -, mantenendo per quarant'anni rapporti di lavoro con i più grandi galleristi sulla piazza internazionale, Goupil, Mesdag e altri. Sargent, all'apice della sua carriera, lo considerò il migliore pittore vivente.
Oggi, nelle sale della nostra Galleria, possiamo mostrare al pubblico un'opera tra le sue più rinomate, *Il Piccolo Savoiardo*, eccezionalmente ricomparsa sul mercato antiquario. Il dipinto passò nel 1877 alla Maison Goupil, la più celebre impresa nel mercato d'arte del tempo, e circolò nelle sue numerose filiali aperte nelle principali città europee e d'oltreoceano. L'opera rimpatriò da Londra e nel primo dopoguerra entrò nella prestigiosa collezione del ragioniere Mario Rossello a Milano, dove figurava insieme ad altri capolavori di Mancini e dell'ottocento italiano. Da questa collezione, raffinata e 'segreta' perché poco accessibile al pubblico, l'opera viaggiò più volte, richiesta per le maggiori rassegne manciniane: dall'antologica di Milano del 1921, alla grande retrospettiva con la quale Roma celebrava l'artista nel 1931, a pochi mesi dalla sua scomparsa, sino alla rassegna di pittura italiana al Jeu de Paume di Parigi di qualche anno più tardi.
Il modello, un giovane orfano abruzzese soprannominato Luigiello negli scritti autobiografici del pittore, compare via via in molte opere di Mancini, nelle vesti ora di uno scugnizzo, ora di un venditore ambulante, ora di un elemosiniere, ora di un suonatore di strada, come si presenta nel nostro dipinto. Da qui, il nome di "piccolo savoiardo" con il quale l'opera è più comunemente nota, che Ojetti gli attribuì derivandolo, probabilmente, dal titolo di una novella ottocentesca che potrebbe avere ispirato il soggetto.
Ma il carattere stilistico dell'opera è comune a una generale poetica verista diffusasi nel clima positivista della seconda metà dell'ottocento. Mancini assorbì l'esempio di Domenico Morelli, nel senso di una convergenza di modelli tardo romantici e neoseicenteschi, e l'influenza della pittura veneta, appena riscoperta, da cui ricavò un speciale tonalismo per la resa naturalistica della superficie pittorica. In quest'opera è già pienamente conquistato quel verismo *psicologicamente interpretato* che più tardi lo spingerà verso ricerche estetiche oltre il figurativo. Appena venticinquenne, la sua ambizione era quella di indagare la realtà con un forte sentimento naturalistico, neocaravaggesco, scandagliando la vita quotidiana soprattutto nella duplice valenza emotiva e sociale: è la solitudine e la malinconia, nel nostro caso, di un giovane orfano, figlio della classe dei poveri. Questo tema dickensiano, così reale nell'Europa dei grandi cambiamenti sociali, conquistò l'interesse e il gusto dell'*élite* internazionale, da tempo oscillante tra il fortunato filone del genere folkloristico italiano e la denuncia sociale, nemmeno tanto nascosta. Soggetto che Mancini riprese più volte, sia negli anni parigini che in quelli seguenti, incontrando importanti attestazioni di committenza e di critica: opere ritraenti lo stesso modello si trovavano nelle collezioni Jucker, Albert Cahen e Capranica del Grillo.
Attraverso il filtro veristico della sua pittura, rispondente a un comune sentire ancora oggi moderno, possiamo ammirare una delle opere pittoriche più alte della sua produzione artistica e tra la più rappresentative dell'ottocento italiano.

Angelo Enrico

SOMMARIO
INDEX

Il Piccolo Savoiardo. Il Verismo psicologicamente interpretato di Antonio Mancini
Il Piccolo Savoiardo. Psychological *Verismo* as interpreted by Antonio Mancini
Cinzia Virno 11

Scheda dell'opera
Catalogue entry 43

Il Piccolo Savoiardo, in "Letture di Famiglia", Anno III, n. 32, Torino, 10 agosto 1844
Il Piccolo Savoiardo, in "Letture di Famiglia", Year III, n. 32, Turin, 10 august 1844
Augusto Fricon 51

Bibliografia de *Il Piccolo Savoiardo*
Bibliography on *Il Piccolo Savoiardo* 61

Il Piccolo Savoiardo. Il Verismo psicologicamente interpretato di Antonio Mancini.

Il Piccolo Savoiardo. Psychological Verismo as interpreted by Antonio Mancini.

Cinzia Virno

STORIA

Quest'opera, nel tempo variamente intitolata: *Suonatore di Violino, Violinista* o *Piccolo Savoiardo*, è stata dipinta a Napoli, appositamente per il mercato internazionale, poco prima che Mancini si recasse a Parigi per la seconda volta, nel marzo 1877. È quindi presumibile che sia stata realizzata all'inizio di quell'anno.
Ciò è attestato dal luogo di esecuzione che il pittore indica in francese: "Naples" come usa fare anche con altre opere che metterà in vendita a Parigi[1].
Per il soggetto, l'epoca e il prezzo che gli viene attribuito, questo quadro è senz'altro da identificare con il *Joeur de violon* che, nel 1877, è documentato presso l'importante casa di vendite, stamperia e casa editrice nota come "Maison Goupil", con sede principale a Parigi e succursali a L'Aja, Londra, Berlino e New York. Il dipinto era stato affidato a quest'ultima, evidentemente in conto vendita, quindi mandato a Londra con un altro quadro. Lo apprendiamo da una lettera inedita che Adolphe Goupil, proprietario della "Maison", invia il 2 giugno 1877, avvisando il pittore che una delle due opere è stata venduta per 800 franchi, ma che l'altra - il *Joeur de violon*, appunto - è ancora presso il suo corrispondente nella capitale britannica. Il mercante chiede al pittore come può restituirglielo: se vuole che gli sia spedito, o se intende andare personalmente a ritirarlo: "*...Donc il ne reste plus que le joueur de violon. Voulez-vous que nous le faisons revenir ou voulez-vous aller le chercher ?...*"[2] (fig. 1).
Va sottolineato che il dipinto in questione allora non risulta ancora registrato nei libri contabili della Maison francese.
Il fatto che non fosse stato venduto, addirittura il rischio per il pittore di doverlo andare a ritirare di persona a Londra o, quantomeno, di doverne pagare la spedizione, sembrerebbe un espediente utilizzato da Goupil per intimorirlo e abbassarne il prezzo a suo favore.
Poiché, *Joeur de violon*, quasi certamente, alla data della lettera aveva già trovato un acquirente. Sta di fatto che la questione viene "sanata" dalla maison francese riportando l'opera nel libro 9 (p. 115 n. 12022) come entrata il 9 giugno di quell'anno, pagata 1000 franchi e venduta a Londra per 2000 nello stesso mese, senza indicazione del giorno (fig. 2).
Il prezzo di vendita raddoppiato rispetto a quello di acquisto, costituisce un fatto abbastanza eccezionale persino per un mercante abile come Goupil e anche l'importo, raggiunto in assoluto da questo dipinto, è uno dei più alti per i tanti Mancini che questo ha venduto.

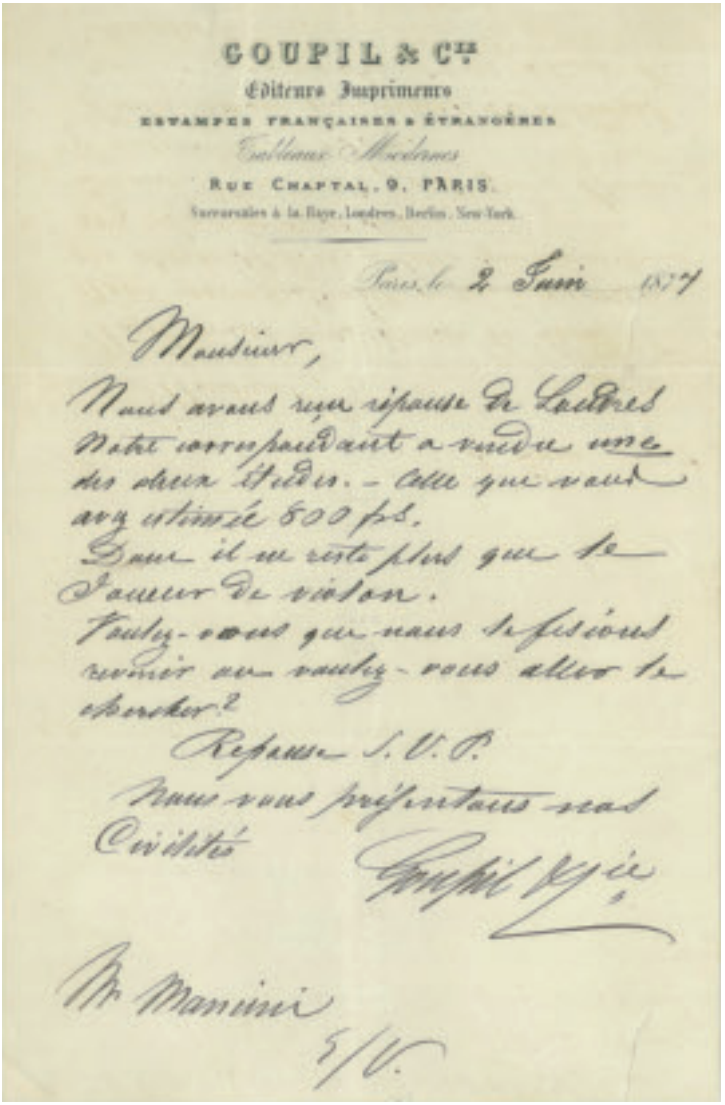
HISTORY

Known variously over the years as *Suonatore di Violino (Violin player), Violinista (Violinist)* and *Il Piccolo Savoiardo (Boy with violin and drum)*, this work was painted in Naples for the international market just before Mancini travelled to Paris for the second time, in March 1877. One can therefore presume he completed it at the beginning of the same year.
This is confirmed by the French description of the painting's place of execution *"Naples"*, a practice that Mancini repeated when selling other works of his in Paris[1].
Its subject, date and price suggest that the painting can be identified with *Joeur de violon (Violin player)*, a canvas registered in 1877 by the prominent Paris-based auction house, publisher and printer Maison Goupil, which also had branches in The Hague, London, Berlin and New York. The painting was received by the New York branch, obviously on consignment, and then sent to London with another canvas. We learn this from an unpublished letter which the Maison's owner, Adolphe Goupil, sent to Mancini on 2nd June 1877, informing him that the first of his two paintings had been sold for 800 Francs, but that the second – *Joeur de violon* – remained with his correspondent in the British capital. The dealer asks the painter how he might return it to him: should he send it, or does Mancini want to go and collect it himself: "*...Donc il ne reste plus que le joueur de violon. Voulez-vous que nous le faisons revenir ou voulez-vous aller le chercher ?...*"[2] (fig. 1).
It is worth noting that the painting had not yet been entered in the French auctioneer's accounting books.
The fact that it remained unsold, perhaps obliging the painter to go to London and collect it or at the very least pay for delivery, seems to be a stratagem to intimidate the artist and lower the price in Goupil's favour. In reality, a buyer had almost certainly been found for *Joeur de violon* by the time the letter was written. The French auction house resolved the matter by entering the painting in its accounting ledger N°. 9 (p. 115, n°. 12022) on 9th June of that year. It was bought for 1,000 Francs and sold in London for 2,000 the same month, though we do not know on which day (fig. 2).
To be able to sell a piece for twice what he had paid for it was an exceptional achievement, even for an astute dealer like Goupil.
The amount paid for the painting was one of the highest Goupil ever received for the many he sold by Mancini. Its sole match is *La*

In questo senso risulta pari soltanto a *La Couturiere*, comprata e venduta l'anno precedente alle stesse somme[3], e secondo solo a *L'Enfant à l'École* (Parigi, Museo D'Orsay) - peraltro una figura intera di grandi dimensioni - acquistato per 1500 franchi e rivenduto per 3500[4]. Nel caso del *Joeur de violon*, si è trattato, quindi, di una vendita di grande successo a dimostrazione anche di quanto un quadro di Mancini, con quel soggetto e quell'abile ricerca di verità, potesse avere un forte richiamo da parte del mercato internazionale.
Il titolo *Il Piccolo Savoiardo*, con il quale quest'opera è, oggi, maggiormente nota, non compare prima del 1904 quando Pica così lo indica (*Savoyardenknabe*)[5] su una pubblicazione tedesca (fig. 3). Questa sembra essere anche la prima volta che ne viene pubblicata l'immagine.
Nel 1914, con il titolo *Violinista*, Paolo Scarfoglio lo riproduce nuovamente affiancato da una foto del pittore appartenente al secondo periodo inglese[6]. Nel 1916 è ancora riprodotto e citato come *Savoyardenknabe* in un repertorio di Lipsia[7].
In nessuna di queste occasioni viene indicata la proprietà dell'opera. Nel 1921 viene esposta alla mostra antologica di Mancini presso il Circolo d'Arte e di Alta Coltura di Palazzo Amadei, a Milano. Sul catalogo l'opera è citata con il titolo *Violinista*, una datazione riferita al 1875 circa, e l'appartenenza alla "Collezione Rossello". A quest'ultima, nella quale è verosimilmente entrata a far parte nel primo dopoguerra, appartiene fino ai giorni nostri. In quella mostra figurano diverse altre opere di Mancini della medesima collezione, a riprova del particolare interesse che, il noto collezionista di opere dell'Ottocento, Mario Rossello, avesse per la sua arte[8].
Nel puntuale e prezioso saggio introduttivo, recentemente pubblicato da Elisabetta Staudacher nel volume sulla collezione Rossello medesima[9], la studiosa ricostruisce fedelmente i vari passaggi che hanno portato alla formazione dell'importante raccolta - costituita in un arco di tempo di oltre quarant'anni – sottolineando anche quanto Mancini fosse uno degli artisti più amati dal collezionista che aveva basato le sue scelte sul gusto personale senza ingombranti pareri di intermediari. Come evidenziato dalla stessa Staudacher, i soggetti preferiti da Rossello, oltre al paesaggio, erano la ritrattistica e le scene riguardanti la vita quotidiana. La pittura di Mancini rispondeva quindi, perfettamente, anche nei soggetti, ai suoi criteri di scelta.
Rare, se pure fondamentali, saranno comunque in seguito le occasioni in cui lo stesso collezionista – e piu tardi i suoi eredi - presteranno le opere di Mancini per mostre ed esposizioni pubbliche. Per quanto

1. *Lettera di Alphonse Goupil ad Antonio Mancini*, Parigi, 2 giugno 1877. "Archivio Antonio Mancini" presso "Studio Cinzia Virno", Roma.

Letter from Alphonse Goupil to Antonio Mancini, Paris, 2 june 1877. "Archivio Antonio Mancini" at "Studio Cinzia Virno", Rome.


GOUPIL & Cie
Éditeurs Imprimeurs
ESTAMPES FRANÇAISES & ÉTRANGÈRES
Tableaux Modernes
RUE CHAPTAL, 9, PARIS.
Succursales à la Haye, Londres, Berlin, New-York.

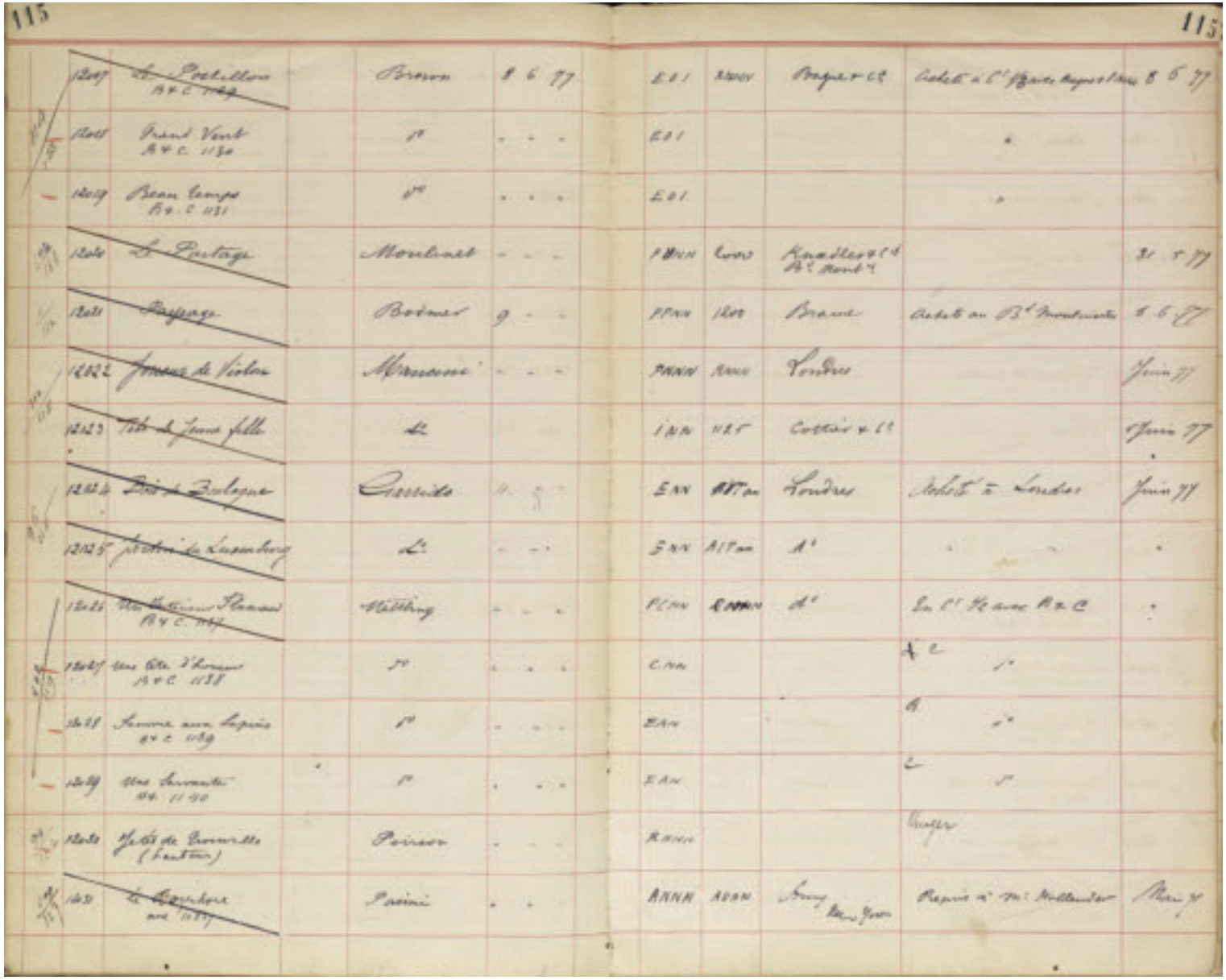
Paris le 2 Juin 1877

Monsieur,
Nous avons reçu réponse de Londres notre correspondant a vendu une des deux études. – Celle que vous avez estimée 800 frs.
Donc il ne reste plus que le Joueur de violon.
Voulez-vous que nous le fassions revenir ou voulez-vous aller le chercher?
Réponse S.V.P.
Nous vous présentons nos Civilités
Goupil & Cie

Mr Mancini
5/6.

2. Registri Goupil. GRI, libro 9, pagina 115, n. 12022 - Los Angeles, collezione The Getty Research Institute.

Goupil Stock Books. GRI, book 9, page 115, n. 12022 - Los Angeles, The Getty Research Institute collection.



115 115

	12017	~~Le Postillon~~ A+C 1149	Brown	8 6 77	E01	NNOV	Mayer + Cie	Acheté à Cie Mayer Lyon	8 6 77
	12018	Grand Vent A+C 1150	id		E01				
	12019	Beau temps A+C 1151	id		E01				
	12020	~~Le Pourtage~~	Moulinet		PNN	Lyon	Knoedler & Cie Ac. Mont		31 5 77
	12021	~~Passage~~	Bodmer		PNN	Rot	Brame	Acheté au Bd Montmartre	8 6 77
	12022	~~Jeunes de Violon~~	Mirandoni		PNN	Rom	Londres		Juin 77
	12023	~~Tête de Jeune fille~~	id		INN	NRS	Cottier & Cie		7 Juin 77
	12024	~~Bois de Boulogne~~	Corrado		ENN	Ath	Londres	Acheté à Londres	Juin 77
	12025	~~Jardin de Luxembourg~~	id		ENN	Ath	id		
	12026	~~Une Matinée Flamande~~ A+C 1152	Hitching		PCNN	RNN	id	Eu Cie Fe avec A+C	
	12027	~~Une Tête d'homme~~ A+C 1153	id		CNN			A C id	
	12028	~~Femme avec Lapins~~ A+C 1154	id		ENN			A id	
	12029	~~Une Servante~~ A+C 1140	id		ENN			C id	
	12030	~~Hôtel de Bourgogne~~ (Fantin)	Poirson		RNN			Mayer	
	12031	~~La Bergère~~ A+C 1154	Pasini		ANN	ADN	Bury New York	Repris à M. Mollenhauer	Mai 78

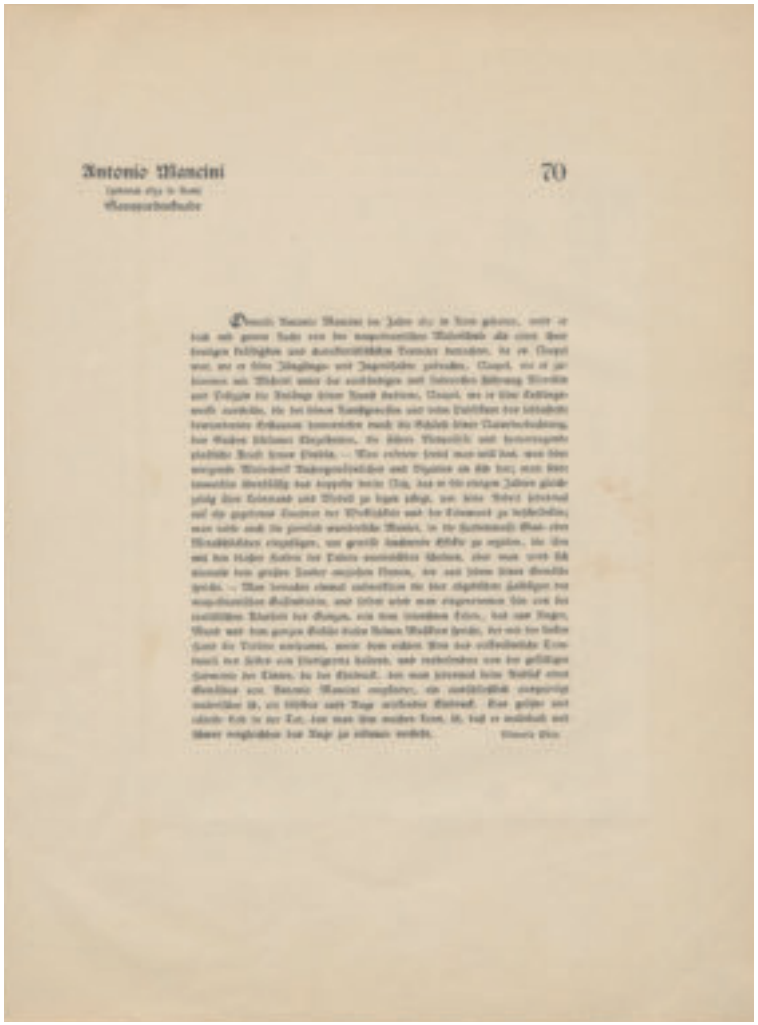
Meister der Farbe

Beispiele der gegenwärtigen Kunst in Europa

Mit begleitenden Texten

Erster Jahrgang

Leipzig



Antonio Mancini

70

3. V. Pica, Meister der Farbe, Lipsia, 1904.

V. Pica, Meister der Farbe, Leipzig, 1904.

4. Antonio Mancini, *Il piccolo operaio,* ubicazione e tecnica sconosciute - già collezione De Angelis.

Antonio Mancini, *The little worker*, technique and location unknown - formerly in the De Angelis collection.

5. Antonio Mancini, *Scugnizzo* o *Luigiello,* olio su tavoletta - collezione privata.

Antonio Mancini, *Street urchin* or *Luigiello*, oil on board - private collection.

riguarda il dipinto in esame, dieci anni dopo la citata mostra di Mancini a Milano, nel 1931, ancora con il titolo *Violinista*, risulta tra i pezzi selezionati per la prima quadriennale di Roma. Tale manifestazione, subito dopo la morte, commemora il pittore – che avrebbe dovuto parteciparvi – con una personale, rapidamente allestita e comprendente le sue opere più significative.
Nel 1935 il dipinto è presente all'esposizione d'Arte Italiana di Parigi, presso il Jeu de Paume e citato in catalogo come *Enfant au violon*[10]. Nuovamente caduto nell'oblio, riemerge dopo molto tempo alla mostra al Palazzo Martinengo di Brescia tra il 2002 e il 2003, ed infine viene esposto oggi, presso Le Gallerie d'Arte Enrico, a Milano, celebrandone anche il recente restauro che lo ha riportato, dal punto di vista conservativo e visivo, al suo originario splendore.

Couturiere, bought and sold the previous year for the same amount[3], and it ranks second only to *L'Enfant à l'École* (Musée D'Orsay, Paris) – a large, full-length painting which was bought for 1,500 Francs and sold for 3,500[4]. This makes *Joeur de violon* an extremely successful sale, and shows how the subject matter and Mancini's skilful exploration of realism made a highly attractive proposition for the international market.
The title by which the painting is most commonly known today, *Il Piccolo Savoiardo*, did not appear until 1904, when it was coined by Pica *(Savoyardenknabe)*[5] in a German publication. This also seems to be the first time an image of the painting appeared in print (fig. 3).
In 1914 Paolo Scarfoglio printed a picture of the painting, again with the title *Violinista*, alongside a photo of Mancini taken during his

6. Antonio Mancini, *Giovinetto in castigo*, olio su tavoletta - collezione privata.

Antonio Mancini, *Young boy in disgrace*, oil on board - private collection.

second sojourn in England[6]. It was reproduced again in 1916 with the title *Savoyardenknabe* in a catalogue in Leipzig[7].
The owner of the work is not mentioned on any of these occasions. In 1921 it was shown in a Mancini retrospective at the Circolo d'Arte e di Alta Coltura, Palazzo Amadei, Milan. In the exhibition catalogue the painting is entitled *Violinista*, dated circa 1875 and quoted as being part of the "Rossello Collection", where it remains today, having probably been acquired just after the First World War. The exhibition also included other pieces by Mancini from the same collection, reflecting the well-known 19th-century art collector Mario Rossello's particular interest in his work[8].
In her invaluable, detailed foreword to a recent volume on the Rossello Collection[9], Elisabetta Staudacher gives a faithful account of each stage in the development of this important collection, that spans over forty years. She also emphasises that Mancini was one of the collector's favourite artists and that he based his choices on personal taste rather than weighty expert opinion. As Staudacher points out, as well as landscapes Rossello's preferred subjects were portraiture and scenes of everyday life, making Mancini's paintings a perfect match.
The collector – and later his successors – only lent Mancini's works out for public exhibition on a handful of memorable occasions.
In 1931, ten years after the Mancini retrospective in Milan, the painting in question (still known by the title *Violinista*) was among those chosen for the first Rome *quadriennale*. Coming immediately after his death, the event celebrated the artist's life (he was originally scheduled to attend) with a hastily-arranged solo exhibit of his most important works.
In 1935 the painting was included in an exhibition of Italian Art at the Jeu de Paume in Paris, where it was catalogued as *Enfant au violon (Boy with violin)*[10]. Having fallen into obscurity once again, it emerged many years later in an exhibition at Palazzo Martinengo, Brescia, in 2002-2003. Today it is on display at Le Gallerie d'Arte Enrico, Milan, where one can admire the recent restoration work through which it has regained its original splendour in terms of conservation and visual impact.

7. Antonio Mancini, *Il malatino*, olio su tela - Acireale, Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, Pinacoteca Zelantea.

Antonio Mancini, *The sick boy*, oil on canvas - Acireale, Academy of Zealous and Dafnici, Zelantea Pinacoteca.

IL SOGGETTO, I RIFERIMENTI, LO STILE

Modello dell'opera è Luigi Paolo Gianchetti, detto Luigiello, uno "straccione d'Abruzzo orfano di padre"[11] che poserà per Mancini per oltre un decennio e che il pittore avrà con sé nel corso del secondo soggiorno a Parigi[12].
Il giovane ha un aspetto molto caratteristico, per i grandi occhi scuri, le labbra carnose e, soprattutto, per la testa arruffata di capelli scuri e crespi.
Le prime opere che lo vedono rappresentato, sono in genere tavolette o tele di piccolo formato che risalgono alla fine degli anni Sessanta. Tra queste: *Il piccolo operaio*, già in collezione de Angelis, *Scugnizzo* o *Luigiello* già nella raccolta Checcucci, il *Giovinetto in castigo*, con il modellino ritratto da dietro (figg. 4, 5, 6). Quando il pittore inizia a dare un ruolo "sociale" più preciso ai suoi modelli, Luigiello diventerà *Il venditore di cicche, Il Malatiello* (Milano, Museo della Scienza e della Tecnica Leonardo da Vinci), il servo dell'opera *I poveri si divertono con le gioie dei ricchi*[13], l'elemosiniere del *Saltimbanco dopo lo spettacolo*, quasi sempre, dunque, lo scugnizzo povero, stracciato, privo di mezzi, o costretto ad un lavoro che gli consente solo una minima sopravvivenza. Ben più raramente, sarà il fanciullo ben vestito, con il completino nero e la giacca bianca di opere come *Dopo il duello* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), *La lettura* o *La bolla di sapone*.
La prima tela che lo raffigura è *Il malatino* (Acireale, Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, Pinacoteca Zelantea), riferibile al 1868 (fig. 7). Tra le ultime il grande Saltimbanco (Philadelphia Museum of Art), realizzato dieci anni dopo, in cui il pittore lo dipinge ormai adolescente (fig. 8).
Nel *Piccolo Savoiardo* o *Suonatore di violino*, Luigiello tiene con la destra una tammorra e con la sinistra un violino poggiato su di un piano. La figura del modellino è ritratta in una posa ispirata con la bocca quasi spalancata e lo sguardo rivolto verso l'alto. Lo sfondo del dipinto, di un colore bruno sfumato, appare indefinito e non lascia intuire l'ambiente in cui il fanciullo si trova.
Il riferimento più immediato per questo quadro sembra quello di un giovane elemosiniere. Tuttavia il soggetto si presta anche ad altre, affini, interpretazioni. Il fanciullo non sta suonando, probabilmente lo ha già fatto. Porta con sé due strumenti che per la loro foggia non potrebbero essere suonati insieme. Forse si è appena esibito per una prova, prima con l'uno e poi con l'altro, magari alla ricerca di un

8. Antonio Mancini, *Il Saltimbanco*, olio su tela - Philadelphia Museum of Art, Vans N. Jordan Collection.

Antonio Mancini, *Il Saltimbanco*, oil on canvas - Philadelphia Museum of Art, Vans N. Jordan Collection.

9. Massimo Stanzione, *San Bruno Eremita*, olio su tela - Napoli, Museo Nazionale di San Martino (particolare).

Massimo Stanzione, *San Bruno the Hermit*, oil on canvas - Naples, National Museum of St. Martin (detail).

lavoro presso una compagnia di circensi o di teatranti[14]. Lo sguardo pietoso e preoccupato rivolto verso l'alto farebbe pensare ad un personaggio esterno al quadro del quale si anela un giudizio positivo. Oppure, diversamente, il fanciullo sta implorando di potersi esibire, di essere messo alla prova.
Il pittore tuttavia ha senz'altro colto, almeno in parte, l'ispirazione dalla novella, con lo stesso titolo, scritta da Augusto Fricon e pubblicata oltre trent'anni prima, nel 1844 sulla rivista torinese "Letture di famiglia"[15]. È la storia triste di un fanciullo che, proveniente dai monti della Savoia, entra in città in un cupo giorno d'inverno, peggiore della notte, suona la sua ghironda e, chiedendo l'elemosina, canta per un pubblico improvvisato che poi lo abbandonerà. La descrizione fisica del fanciullo della novella è

SUBJECT, REFERENCES AND STYLE

The model for the painting was Luigi Paolo Gianchetti, known as Luigiello, an "urchin from the Abruzzo whose father had passed away"[11]. Luigiello was to pose for Mancini for more than a decade, and later accompanied the painter on his second sojourn in Paris[12]. The young man is distinguished by large, dark eyes, fleshy lips and above all a tousled head of dark, curly hair.
He first appears in a number of small paintings and canvases dating from the late 1860s. They include: *Il piccolo operaio (Young worker)*, formerly in the de Angelis collection; *Scugnizzo (The urchin)* or *Luigiello*, formerly in the Checcucci collection; and *Giovinetto in castigo (Young boy in disgrace)* with the young boy painted from behind (fig. 4, 5, 6). Once Mancini started to give his models a more "social" role, Luigiello became *Il venditore di cicche (The cigarette seller), Il Malatiello* (*The weakling*, Museo della Scienza e della Tecnica Leonardo da Vinci, Milan), a servant in *I poveri si divertono con le gioie dei ricchi (The poor delight in the joys of the rich)*[13] and a beggar in *Saltimbanco dopo lo spettacolo (Acrobat after the performance)*: almost always a penniless street urchin in tattered clothes, obliged to accept employment which barely permitted him to survive. On rare occasions we see the boy in smarter clothes, such as the black suit and white jacket in works such as *Dopo il duello (After the duel*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin), *La lettura (The letter)* or *La bolla di sapone (The soap bubble)*.
Luigiello first appears in a full-scale canvas in *Il malatino (The sick young boy,* Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, Pinacoteca Zelantea, Acireale), traceable to 1868 (fig. 7). Later pieces include the large *Saltimbanco (The acrobat*, Philadelphia Museum of Art), painted ten years later, by which time Luigiello has grown into adolescence (fig. 8).
In *Il Piccolo Savoiardo* or *Suonatore di violino*, Luigiello holds a *tammorra* (tambourine) in his right hand and an upright violin in his left. The young model is shown in an ecstatic pose, with mouth wide open and gaze directed upwards. The background is shaded brown and gives us little idea of where the boy finds himself.
The most obvious reference for the painting would seem to be a young beggar. However, the subject also lends itself to other interpretations. The boy is not playing his music, but has probably just finished. He is holding two instruments that are too large to be played at the same time. Perhaps he has just finished an audition, first with one instrument and then with the other, for a job with a circus

10. Jusepe de Ribera, *San Sebastiano*, olio su tela - Napoli, Certosa e Museo di San Martino (particolare).

Jusepe de Ribera, *San Sebastian*, oil on canvas - Naples, Certosa and San Martino Museum (detail).

11. Bernardo Cavallino, Gesù appare a Sant'Antonio di Padova, olio su tela - Napoli, Museo di Capodimonte (particolare).

Bernardo Cavallino, *The apparition of Jesus to Sant'Antonio di Padova*, oil on canvas - Naples, Capodimonte Museum (detail).

pedissequamente ricalcata dal pittore che, in Luigiello, aveva già a disposizione un modello incredibilmente calzante: "Egli era piccolo quale un fanciullo di due lustri, il suo volto era candido e vezzoso, i suoi occhi volgevansi malinconicamente quasi chiedessero pietà, e i capelli ricciuti e neri gli ondeggiavano naturalmente in ciocche leggiere sulla faccia e sulle spalle…"[16]. Anche l'opera manciniana, inoltre, tende a sottolineare la stagione invernale: il fanciullo indossa una giacca di un color verde bottiglia dal tessuto apparentemente pesante, e ha la punta del naso arrossata dal gelo.
Lo stile e il soggetto di questo quadro rientrano in quelle ricerche delle diverse rappresentazioni della verità, di forte ascendenza antiaccademica, di cui Mancini, nel Secondo Ottocento, è uno dei principali interpreti. "Il vero, il vero, unico grande maestro" scriverà

or theatre company[14]. His worried, rather pitiful upward gaze leads one to imagine a figure outside of the painting whom he desperately hopes will give him a positive response. Alternatively, perhaps the boy is begging for a chance to show off his musical skills.
Mancini must have drawn at least part of his inspiration from the eponymous novella by Augusto Fricon, published more than thirty years before in 1844 in the Turin-based magazine *Letture di famiglia*[15]. It tells the sad tale of a young boy from the mountains of Savoy who arrives in the city on a dark and gloomy winter's day. He plays his barrel organ and sings for money before an impromptu audience, who later abandon him. The physical description of the boy in the story was copied slavishly by Mancini, who already had an incredibly convincing model for the role in Luigiello: "He was as small as a

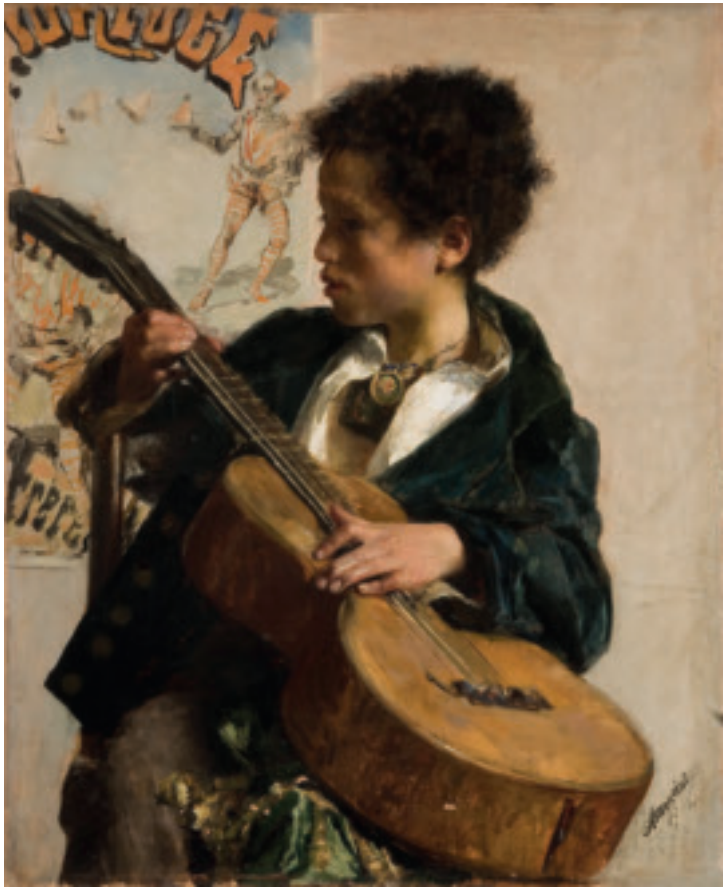
più tardi nei suoi appunti autobiografici. Per lo studio del dato reale, una forte ascendenza nel primo periodo, ha su di lui lo stimatissimo maestro Domenico Morelli, un personaggio per il quale il giovane pittore nutre un'incondizionata ammirazione[17]. Oltre a reputarlo il maggiore artista vivente, Mancini lo considera una via di salvezza per la pittura contemporanea che proprio in quegli anni, a Napoli e molto grazie a lui, andava liberandosi dai rigorosi dettami tecnico – stilistici che gli erano propri. Mancini, che ne diventa uno degli allievi preferiti lo idealizza come artista e come uomo. Lo vede innanzi tutto come un forte deterrente che agisce sui giovani dell'accademia - lui "in primis" - in modo nettamente positivo, nonché come esempio di moralità e di vita.
Nell'opera di Morelli – che dunque dà un'importante svolta all'insegnamento accademico tradizionale - convergono verismo, modelli tardo romantici e neosecenteschi. "Lo studio del vero nella esecuzione", commenta il maestro, "ha guidato gli intelletti colti a comprendere più altamente e penetrare più addentro nel concepire e rappresentare con verità l'idea da essi immaginata, o la situazione di un fatto storico o di una leggenda"[18].
Partendo da questi presupposti, in Mancini la ricerca del vero sotto i suoi molteplici aspetti, contempla anche la figura resa nelle sue dimensioni reali. Modalità che, più avanti, sarà uno degli aspetti principali della sua ricerca. Ciò è dimostrato già con *Lo scugnizzo* del 1868 con *Il ragazzo del circo* del 1872 (New York, The Metropolitan Museum of Art) e con il citato *Saltimbanco* del Museo di Philadelphia. Anche *Il Piccolo Savoiardo*, in quanto mezza figura di fanciullo, ha dimensioni che si avvicinano a quelle reali.
Secondo quanto si deduce dagli scritti e dalla visione diretta della sua pittura, specie dalle opere degli anni Settanta proprio come questa, la rappresentazione della realtà è per Mancini un pensiero costante che cerca di perseguire con tenacia cogliendone i molteplici aspetti ed affrontando in maniera esemplare il problema della luce e del colore. Di questa modalità il pittore ci lascia una sua personale definizione in un appunto senza data: "L'arte della pittura, luce colore e forma imitata dal vero modellata di piani di chiaroscuro nell'intonazione che si ama dipingere".
L'imitazione della forma a cui si riferisce e che, come si vede, viene nell'ordine dopo luce e colore, Mancini la ottiene ritraendo quasi esclusivamente dal vero[19].
Il suo interesse per la luce in relazione alla forma si consolida comunque, nettamente, attraverso lo studio diretto dei pittori del

12. Antonio Mancini, Vestire gli ignudi, disegno a carbone - Napoli, Galleria dell'Accademia di Belle Arti.

Antonio Mancini, *Clothing the naked*, charcoal drawing - Naples, Accademia di Belle Arti.

13. Antonio Mancini, *Scugnizzo con chitarra*, olio su tela - collezione privata.

Antonio Mancini, *Street urchin with guitar*, oil on canvas - private collection.

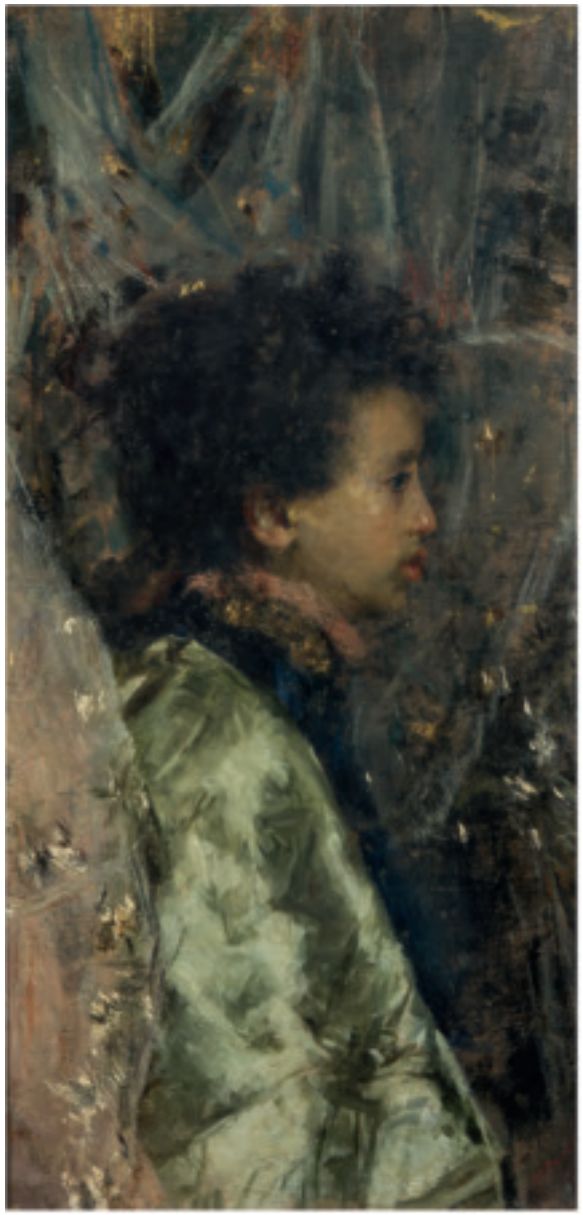


Seicento nelle chiese e nei musei della città, specie di Caravaggio, ma anche di Mattia Preti, Ribera, Stanzione, Bernardo Cavallino. Sappiamo inoltre quanto fosse attratto, dalle tematiche e dalla tecnica della pittura fiamminga: Franz Hals, Rembrandt e più tardi Velazquez. Sul periodo della sua formazione pittorica, in particolare sulle sue note qualità coloristiche, influisce inoltre, non poco, il viaggio che compie a Venezia nel 1872[20] al seguito del conte belga Albert Cahen[21]. È, in qualche modo, il suo primo "viaggio di studio". Si reca

boy of ten, his face was charming and innocent, his eyes gazed out melancholically as though he were asking for pity, and his black, curly hair fell in light, natural waves around his face and shoulders…"[16]
Mancini's painting also seems to suggest that it is winter: the boy is wearing a bottle-green jacket of what appears to be a heavy fabric, and the tip of his nose is red from the cold.
The style and subject of the piece reflect the anti-academic movement that strove to depict reality in all its guises, of which Mancini was a leading exponent in the second half of the nineteenth century. "The truth, the truth, our only master", he later wrote in his autobiographical notes. The young painter's pursuit of reality, which begins to emerge in his early career, was inspired by his revered maestro Domenico Morelli, whom he admired unconditionally[17].
As well as considering him the greatest living artist, Mancini saw him as the salvation for contemporary painting which, through Morelli's work in Naples, had by then begun to free itself from technical and stylistic diktats. Mancini, who was to become one of Morelli's favourite pupils, idealised him as both a man and an artist. He saw him primarily as a strong and positive influence on young art students – himself above all – and a role model for personal conduct and integrity.
Morelli's work marked a real turning point in traditional academic teaching, bringing together *Verismo* (Realism) with late-Romantic and neo-seventeenth century models. "Studying reality," the maestro wrote, "has led intellectuals to a wider understanding and closer grasp of how truthfully to conceive and represent what they imagine, be it historical fact or legend"[18].
Based on these premises, Mancini's search for reality in its many guises also included painting life-size figures, a practice which would later become a feature of his work. It is seen as early as 1868 in *Lo scugnizzo (The urchin)*, in 1872 in *Il ragazzo del circo (A circus boy,* The Metropolitan Museum of Art, New York) and also in *Saltimbanco* (The Philadelphia Museum of Art). *Il Piccolo Savoiardo*, although a half-length portrait, also comes close to being life-size.
From his writings and his work itself, particularly his works from the 1870s like *Il Piccolo Savoiardo*, one can see how Mancini strove constantly to depict reality, focusing on its many aspects and tackling the problem of light and colour in exemplary style. The painter gives us his own personal definition in an undated note: "The art of painting, light, colour and form, an imitation of what is real, shaped by layers of *chiaroscuro* in the tone one prefers to paint."
In his paintings, Mancini imitates form – listed after light and colour

14. Antonio Mancini, *Scugnizzo* o *Luigiello*, olio su tela - collezione privata.

Antonio Mancini, *Street urchin* or *Luigiello*, oil on canvas - private collection.



in his note – by working almost exclusively from live models[19].
His interest in light and its relationship with form was heightened through his observations of seventeenth century paintings in the churches and museums of Naples, primarily works by Caravaggio but also Mattia Preti, Ribera, Stanzione and Bernardo Cavallino.
We also know how attracted he was to the themes and techniques of Flemish painters: Franz Hals, Rembrandt and later Velazquez.
His development as a painter, particularly his well-known gift for colour, was influenced significantly when he accompanied the Belgian count Albert Cahen[20] on a visit to Venice in 1872[21]. In a certain sense, it was his first "educational journey". He travelled to Venice to visit the museums and widen his limited knowledge of Italian painting. He was struck by Titian's tonal painting and Tintoretto's use of colour, and he saw their art as an unattainable objective[22].
All these aspects of the painting of previous centuries stand out clearly in a piece like *Il Piccolo Savoiardo*.
It is one of Mancini's most important works not only for its great pictorial qualities, but also because it "embodies" the poetics and thought of his first important phase as an artist. The painting clearly encapsulates a blend of knowledge, technical skill and deep intuition that make it unique in nineteenth-century Italian painting.
Like Caravaggio, Mancini has a purely emotional approach to light. Rather than corresponding with reality in physical terms, it focuses on the key areas of the composition: the boy's face, the tambourine, his hand, the violin, on which he "draws" a long bright stripe. This enables the painter to emphasise the details he wants us to notice most and suggest a path for our eyes to follow. There are also clear references to the tonalism of the Venice school, particularly the "iridescent" green jacket that evokes a thick, smooth, velvet-like fabric.
Mancini was certainly influenced by the art of the past once again for the iconography and theme of *Il Piccolo Savoiardo*. The boy's intense gaze, as if he is seeking something from above, recalls that of the saints found in 17th-century paintings such as *Saint Bruno* by Massimo Stanzione, *Saint Sebastian* by Ribera and *Saint Anthony of Padua* by Bernardo Cavallino (fig. 9, 10, 11). All of these works were on display in the museums of Naples and were no doubt known to the artist.
A particularly interesting realistic detail is the strength of the boy's fingers as he grips his violin. This dynamic element opposes and balances out his static pose, revealing how attached the boy is to his unusual means of making a living. It reveals just how innovative this type of painting was, particularly for its clear departure from

15. Antonio Mancini, *Luigiello con pulcinella*, olio su tela - collezione privata.

Antonio Mancini, *Luigiello with pulcinella*, oil on canvas - private collection.

16. Antonio Mancini, *Scugnizzo con salvadanaio*, olio su tela - collezione privata.

Antonio Mancini, *Street urchin with money box*, oil on canvas - private collection.

infatti nel capoluogo veneto, per visitare i Musei locali ed ampliare la sua limitata conoscenza della pittura italiana. Rimane incantato dalla pittura tonale di Tiziano e soprattutto dai colori del Tintoretto e vede la loro arte come una meta impossibile da raggiungere[22].
Tutte queste componenti legate alla pittura antica confluiscono in maniera evidente in un quadro come *Il Piccolo Savoiardo*.
Si tratta di un pezzo tra i più significativi di Mancini non solo per l'estrema qualità pittorica ma anche perché "incarna" la poetica e il pensiero della sua prima importante fase artistica. È chiaro come in quest'opera vengano rese esplicite una serie di conoscenze, doti tecniche e profonde intuizioni che ne fanno inoltre un "unicum" nella pittura italiana dell'Ottocento.
Come Caravaggio, qui Mancini fa un uso della luce puramente emozionale che non ha una precisa rispondenza di natura fisica, ma va a fermarsi sui punti più importanti della composizione: il volto del fanciullo, la tammorra la mano, il violino, su cui "disegna" una lunga striscia brillante. In questo modo il pittore mette a fuoco i particolari che desidera siano maggiormente osservati e suggerisce un percorso allo sguardo. Evidenti anche i riferimenti al tonalismo veneto, soprattutto nel "cangiantismo" del verde della giacca che suggerisce un tessuto liscio e spesso, come di velluto.
Altre, anche di natura iconografica e tematica, sono le suggestioni che certamente per quest'opera il pittore ricava dall'arte antica. Lo sguardo intenso volto ad attendere qualcosa dall'alto si richiama a quello dei Santi della pittura seicentesca, come il *San Bruno* di Massimo Stanzione, il *San Sebastiano* del Ribera, il *Sant'Antonio da Padova* di Bernardo Cavallino (figg. 9, 10, 11), tutti nei musei napoletani e certamente noti all'artista.
Un dettaglio realistico estremamente interessante è la forza, assolutamente percepibile, con cui il fanciullo serra le dita intorno al suo violino. Si tratta di un elemento dinamico che si oppone, equilibrandola, alla staticità della posa e che ci rivela quanto il fanciullo tenga a questo suo particolare mezzo di sopravvivenza.
Comprendiamo quanto un quadro del genere fosse anche innovativo per il suo stacco netto dall'accademismo del tempo; "…questo dominio della luce e del colore, ed il carattere di essa, era quasi scomparso nella pittura degli accademici" ricorderà Dalbono nella sua commemorazione su Morelli[23].
Il tema del fanciullo povero in Mancini, come si è detto, compare già alla fine degli anni sessanta, ma è nel decennio successivo che il pittore lo affronta sistematicamente, in una maniera tutta morelliana,

17. Antonio Mancini, *Luigiello nella neve*, olio su tavoletta - collezione privata.

Antonio Mancini, *Luigiello in the snow*, oil on board - private collection.

di leggere nell'animo del personaggio rappresentato pervenendo, in sintesi, ad una sorta di "verismo psicologico".
È proprio sotto la direzione di Morelli che, nel 1872 il giovane pittore vince il primo premio di "Figura disegnata" con il grande disegno a carbone: *Vestire gli ignudi* Napoli, Galleria dell' Accademia di Belle Arti), uno dei più alti esempi di verismo partenopeo nell'ambito, appunto, della figura. Il bambino, solo, con una camiciola stracciata, riceve dall'alto di una finestra dei vestiti da un personaggio ignoto di cui si vede solo la mano (fig. 12). È il percorso di quella gioventù abbandonata e derelitta del primo Mancini di cui fa parte anche *Il Piccolo Savoiardo*. Da notare, tra le due opere, un significativo elemento comune. Ambedue i fanciulli portano al collo un nastro al quale è appesa una placchetta. Si tratta verosimilmente di quella con incisi il numero di matricola e l'immagine della Madonna dei Repentiti, che si usava mettere al collo dei piccoli orfani abbandonati nella ruota dell'Annunziata. La stessa placchetta dorata, di cui è dotato anche lo *Scugnizzo con chitarra*, datato 1877 (fig. 13), dove peraltro il modello - ancora Luigiello - indossa i medesimi abiti del *Piccolo Savoiardo*: la camicia bianca e la giacca pesante verde bottiglia. L'ipotesi è dunque che, in tutti questi casi, il pittore abbia voluto rappresentare un orfano. Quella di Mancini non è, però, in nessun caso, una pittura di denuncia sociale, semmai è basata su ricordi e intenti autobiografici. Il pittore riferirà più volte nei suoi ricordi di quando fanciullo, a Narni, visitava il brefotrofio diretto dalla zia Chiara Ruggeri e toccava con mano la povertà e l'infelicità dei piccoli ospiti del luogo. Lui stesso, poverissimo, da giovane e fino alla maturità inoltrata, si riconosce emotivamente in alcuni, forse in tutti, i personaggi di giovani miseri che rappresenta. "Lo scugnizzo ero io!" pare abbia esclamato a proposito del già citato dipinto del '68, in cui un fanciullo lacero è penetrato di soppiatto in un locale dove si è tenuta una festa.
L'impostazione su una tela di medie dimensioni come quella del *Piccolo Savoiardo* con lo stesso modello di profilo verso destra, ha i suoi precedenti in opere realizzate a partire dal 1874 come *Scugnizzo* o *Luigiello* (fig. 14), *Luigiello con Pulcinella* (fig. 15) *Scugnizzo con salvadanaio* (fig. 16). Nel messaggio che implica il precedente più diretto, per l'opera in esame sembra essere quest'ultimo, già in collezione Jucker, definito da Somaré "malinconico figlio della povertà napoletana"[24].

the academicism of the time; "…the dominance of light and colour and its character had almost completely disappeared from academic painting," Dalbono was to write in his memoirs of Morelli[23].
As mentioned above, Mancini first tackled the theme of destitute young boys in the late 1860s, but it was not until a decade later that the painter really began, wholly in the manner of Morelli, to read into his subjects' souls and achieve a kind of "psychological realism".
In 1872, under Morelli's guidance, the young painter won first prize in figure-drawing for his large charcoal study, *Vestire gli ignudi (Clothing the poor*, Galleria dell'Accademia di Belle Arti, Naples), one of the finest examples of Neapolitan realism in figure portraits. The young boy, wearing only a tattered shirt, receives clothes from an unknown hand through a window above him (fig. 12). The theme of neglected, destitute youth seen in Mancini's early work is also found in *Il Piccolo Savoiardo*. The two pieces have a key feature in common. Both boys wear a ribbon with a pendant around their necks. It is probably the same pendant, engraved with a number and the image of the Madonna dei Repentiti, given to orphans left in the foundling wheel at the hospital of the Annunziata, Naples. The same gold pendant is seen in *Scugnizzo con chitarra (Urchin with guitar)*, dated 1877 (fig. 13), in which the model – Luigiello once again – wears the same clothes as *Il Piccolo Savoiardo*: a white shirt and heavy bottle-green jacket. One can therefore presume that the artist wanted to depict an orphan in all of these works. However, Mancini's painting is in no way a form of social criticism, but depends rather on reminiscences and autobiographical intent. In his memoirs, the painter refers several times to childhood visits to the orphanage in Narni run by his aunt Chiara Ruggeri, where the poverty and sadness of the young wards was palpable. Having been extremely poor as a child and young man, he identified emotionally in some, if not all, of the destitute young people he painted. "I was that urchin!", he is said to have exclaimed about the aforementioned piece from 1868, in which a ragged young boy has surreptitiously found his way into premises where a party has been arranged.
The choice of a medium-sized canvas such as that used in *Il Piccolo Savoiardo* and the same right-profile portrait can be traced back to pieces from 1874 onwards: *Scugnizzo* or *Luigiello* (fig. 14), *Luigiello con Pulcinella (Luigiello and Pulcinella*, fig. 15) and *Scugnizzo con salvadanaio (Boy with moneybox*, fig. 16). In its message the most obvious precedent for *Il Piccolo Savoiardo* would appear to be *Scugnizzo con salvadanaio* (formerly in the Jucker collection), described by Somaré as "a dejected son of poverty-stricken Naples"[24].

18. Antonio Mancini, *Il Saltimbanco nero* o *Ritratto di Luigino Gianchetti come violinista*, olio su tela - proprietà Jean Luc Baroni, Londra.

Antonio Mancini, *The Saltimbanco in black* or *Portrait of Luigino Gianchetti as a violinist*, oil on canvas - property Jean Luc Baroni, London.

IL TEMA DEL SUONATORE DI VIOLINO NELLA POETICA MANCINIANA

Mancini nel *Piccolo Savoiardo*, appare molto attento alla "costruzione" pittorica del violino, strumento che mostra di conoscere molto bene e dalla cui forma sinuosa, capace di catturare la luce, appare evidentemente affascinato. Infatti, proprio a partire questo quadro, lo ripropone più volte.
Tra il 1877 e il 1878, affronta il tema del violinista, come figura singola, in altre due opere realizzate a Parigi, tutte con il modello Luigiello.
La prima è *Luigiello nella neve*, (fig. 17), una tavoletta in cui il fanciullo è in piedi e trattiene con una mano il violino e con l'altra il piattino per l'elemosina. Si tratta dunque, anche in questo caso, di un fanciullo povero, in una condizione disagiata e costretto a mendicare. Lo sfondo del dipinto è un'immensa distesa di neve di un colore bianco sporco, quasi giallognolo, dato a macchie, mentre il volto del ragazzo è descritto in maniera quasi miniaturistica, in punta di pennello. Quest'opera appartenne al pittore italiano Francesco Bruneri allora residente nella capitale francese.
L'altra è una splendida tela a grandezza naturale realizzata in Francia nel 1878 che, dopo il ritorno di Mancini a Napoli, resta a Parigi presso Albert Cahen. In questa il pittore riprende il soggetto di Luigiello violinista vestendo il fanciullo da Saltimbanco (fig. 18). Quest'ultima opera, da allora è sempre rimasta in Francia e solo in tempi recenti è riapparsa sul mercato[25]. Si tratta, in questo caso, del dipinto che Mancini indica in una lettera come "mezza figura di Saltimbanco nero"[26], per il colore dell'abito indossato dal ragazzo, e che altrove è citato come *Violinista*[27]. Quest'ultimo titolo ha fatto sì che Dario Cecchi, nella monografia su Mancini del 1966 lo scambiasse con *Il Piccolo Savoiardo*, opera che, peraltro, forse non aveva mai visto dal vero[28].
Vediamo ancora due dipinti che costituiscono quasi un "pendant" con il modellino Luigiello che si sdoppia in due figure di saltimbanchi suonatori, uno con la chitarra, l'altro con il violino, ambedue realizzati a Parigi nel 1877. Di questi il primo appartenuto a Goupil, l'altro al marchese Giorgio Capranica del Grillo, residente a Roma (figg. 19, 20).
La differenza tra queste due opere e il coevo *Piccolo Savoiardo*, sta nel messaggio che l'autore ha voluto trasmettere: mentre il primo è una rappresentazione di puro sentimento, che implica un'analisi

THE THEME OF THE VIOLIN PLAYER IN MANCINI'S POETICS

In *Il Piccolo Savoiardo* Mancini seems to place great emphasis on the pictorial "construction" of the violin, an instrument with which he is obviously well acquainted. He is clearly attracted by its sinuous shape and the way it captures the light. Mancini went on to include a violin in several more of his paintings.
Between 1877 and 1878, he made a violinist the subject of two more works painted in Paris, both of them with Luigiello as his model.
The first was *Luigiello nella neve, (Luigiello in the snow*, fig. 17), a small painting showing the young boy standing with a violin in one hand and a begging bowl in the other. Once again, the subject matter is a poor, needy child who is forced to beg for a living. The background is an expanse of off-white, yellowish snow, patchy in places, while the boy's face is painted almost as a miniature with the tip of the artist's brush. The work belonged to the Italian painter Francesco Bruneri, who was living in Paris at the time.
The second is a wonderful life-size canvas painted in France in 1878. After Mancini returned to Naples, it remained in the collection of Albert Cahen in the French capital. Here the painter depicts Luigiello as a violin player once again, dressing him as a Saltimbanco or acrobat (fig. 18). The painting has stayed in France ever since, and has only just reappeared on the market.[25] It is the piece which Mancini describes in a letter as "a half-figure of a black Saltimbanco,"[26] referring to the colour of the boy's clothes, and known elsewhere as *Violinista*[27]. This particular title led Dario Cecchi, in his 1966 monograph on Mancini, to confuse it with *Il Piccolo Savoiardo*, a piece which he may never have seen in real life[28].
We now come to two more paintings that are almost "companion pieces". Here Mancini's young model Luigiello is shown simultaneously as two musical acrobats, one with a guitar and one with a violin. Both works were painted in Paris in 1877; the first belonged to Goupil, the second to Marquis Giorgio Capranica del Grillo, who lived in Rome (fig. 19, 20).
The difference between these two paintings and their contemporary *Il piccolo Savoiardo* lies in the message the artist wanted to project. While the first is a purely sentimental depiction, with meanings which go far beyond the image, the companion pieces aim for a more complex composition and a skilful, engaging form of decorativism influenced by Fortuny[29], as seen in the sumptuous setting and

19. Antonio Mancini, *Le Frères saltimbanques*, olio su tavola - collezione privata, già Maison Goupil.

Antonio Mancini, *Le Frères saltimbanques*, oil on board - private collection, formerly belonging to the Maison Goupil.

20. Antonio Mancini, *Piccoli saltimbanchi suonatori*, olio su tavola - collezione privata, già Marchese Giorgio Capranica del Grillo (e già collezione Rossello).

Antonio Mancini, *Young acrobats musicians*, oil on board - private collection, formerly in Collection Marchese Giorgio Capranica del Grillo (and already in Rossello Collection).

21, 22. Antonio Mancini, *Il violinista* (recto) - *Profilo di violinista* (verso) olio su tela - collezione privata.

Antonio Mancini, *The violinist* (recto) - *The violinist in profile* (verso) oil on canvas - private collection.

23. Antonio Mancini, *Dolce melodia*, olio su tela - collezione privata, USA.

Antonio Mancini, *Sweet melody*, oil on canvas - private collection, USA.

che va molto oltre l'immagine, i secondi puntano ad una maggiore complessità compositiva e ad un accattivante, sapiente, decorativismo di ascendenza fortuniana[29] dato anche dalla ricca ambientazione, con i manifesti colorati appesi al muro.
Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, il pittore si serve di un altro modellino bruno che ripropone in diverse opere. Anche a lui viene assegnato il ruolo di Suonatore di violino. Lo strumento sembra proprio lo stesso rispetto a quello del *Piccolo Savoiardo*. Il pittore dipinge il fanciullo in diversi atteggiamenti: frontale, con il volto girato in una posa studiata, quasi fotografica (fig. 21) oppure di profilo al verso della stessa tela (fig. 22).
Nel 1900 è il padre Paolo ad assumere il ruolo di violinista. Il pittore lo immortala nella tela lunga e stretta dell'opera *Dolce melodia*, mentre suona per un fanciullo ignudo (fig. 23). In questo caso il violino ha la funzione di uno strumento accattivante che fa cadere il fanciullo in un sonno profondo. Anche qui la scena si direbbe un notturno, dove l'interno è rischiarato in più punti da una luce artificiale soffusa. L'armonia dei colori, dai toni scuri e caldi e il primo piano ravvicinato delle figure contribuiscono a coinvolgere lo spettatore in una rappresentazione di sereno intimismo.

coloured posters on the wall.
Between the late 1880s and early 1890s, Mancini used another young brown-haired model for several of his works. He too was given the role of violin player. Mancini appears to have used the same violin as he did in *Il Piccolo Savoiardo*. The boy is painted from different angles: head-on, with his face turned in almost photographic pose (fig. 21) and in profile (fig. 22).
In 1900 Mancini's father Paolo took on the role of violinist. He is immortalised in the long, narrow painting *Dolce melodia (Sweet melody)*, playing for a naked young boy (fig. 23). Here the violin is depicted as an enchanting instrument which lulls the boy into a deep sleep. It appears to be a night-time scene once again, the interior lit in several places by soft artificial light. The harmonious, dark, warm tones and close-up of the two figures draw the viewer in to a peacefully intimate scene.

SCUGNIZZI E CIOCIARI

Il Piccolo Savoiardo è a tutti gli effetti, anche e soprattutto, il mirabile ritratto di uno scugnizzo, di un ragazzo di strada dalle fattezze meridionali.
La stagione degli scugnizzi napoletani e, dopo il trasferimento a Roma nell'83, dei ciociari laziali caratterialmente vicini a questi, prosegue, con soluzione di continuità, dal punto di vista ideologico, fino alla metà degli anni Ottanta con la rappresentazione di fanciulli a mezza figura o a figura intera.
Tra le mezze figure che appartengono a questo filone troviamo opere come *La Scugnizza* o *Bimba a luce tangente* della fine degli anni Settanta (fig. 24), *Lo scugnizzo*, seminudo, con un acceso drappo rosso sulla spalla, dipinto intorno al 1878 e già presso la galleria Sacerdoti di Milano[30] (fig. 25), *Il Figurinaio* o *monello napoletano* realizzato nei primi anni Ottanta, con il fanciullo di profilo su un fondo di giallo acceso (fig. 26), *Il ciociaro*, del 1883 (Città del Vaticano, Collezione di Arte Contemporanea) - dove il fanciullo rubizzo e scarmigliato che si scappella è ancora memore della pittura antica da Caravaggio a Franz Hals - (fig. 27) nonchè *Il ciociaretto con la Statuina del sacro cuore* (fig. 28).
In queste opere l'arte di Mancini subisce una parziale mutazione raggiungendo gli esiti di una "pittura pura", basata sulla giustapposizione delle tinte e sulla immediatezza esecutiva.
Il cambiamento lento ma progressivo che conduce alle opere degli anni Ottanta, consiste infatti, soprattutto, nella ricerca di un maggiore contrasto coloristico e di un arricchimento della materia che si fa, mano a mano, sempre più densa e in grado di catturare la luce al suo interno. Un processo che prelude al periodo in cui l'artista arriverà anche ad inserire nello strato pittorico materiali comunemente estranei alla pittura come madreperla, vetri, carta, bottoni.
Mancini, nel frattempo, ha imparato a lavorare a distanza, a vedere le opere "in costruzione" da vicino e poi a spostarsi di qualche metro. Per il suo modo di sentire e percepire il vero la visione a distanza comincia ad essere determinante. In questo senso, tra i dipinti citati, *Il ciociaretto con la Statuina del sacro cuore* appare come il più emblematico. Da vicino il quadro risulta quasi un'opera astratta, una trama di colori densi che si mischiano e si sovrappongono. Allontanandosi il disegno della figura e degli oggetti si fa sempre più chiaro ed evidente. Particolarmente efficace e reso con una maestria senza precedenti, il particolare della statuina che, a distanza ravvicinata, è un insieme irriconoscibile e intricato di segni. È sufficiente, tuttavia, spostarsi

24. Antonio Mancini, *La Scugnizza* o *Bimba a luce tangente*, olio su tela - collezione privata.

Antonio Mancini, *The urchin girl* or *Young girl in a ray of light*, oil on canvas - private collection.

25. Antonio Mancini, *Scugnizzo*, olio su tela - collezione privata.

Antonio Mancini, *Street urchin*, oil on canvas - private collection.

indietro di qualche metro perché la sua forma ci appaia perfettamente costruita, e riconoscibile nei minimi particolari.
I modelli ciociari del primo periodo romano non sono sempre gli stessi. Qualche volta si ripetono, ma nessuno di questi avrà la lunga continuità di Luigiello.
In questo senso, i dipinti più noti a figura intera, degli anni Ottanta, sono *Il ciociaretto portastendardo* (Boston, Isabella Stewart - Gardner Museum) e *Il Pastorello in ciocie* (Genova - Nervi, Villa Grimaldi Fassio, Raccolte Frugone) ambedue del 1884, con il modello in piedi, frontale e a grandezza naturale (figg. 29, 30). Pur nelle differenze

STREET URCHINS AND CIOCIARI

Il Piccolo Savoiardo is in all senses a superb portrait of a street urchin with typically southern Italian features. Mancini's depictions of Neapolitan street urchins, and, after he moved to Rome in 1883, the kindred *ciociari* from the Lazio region, continue until the mid-1880s with a series of half and full-figure portraits of young boys.
Half figures in this vein include *La Scugnizza* o *Bimba a luce tangente (The urchin girl* or *Young girl in a ray of light)* painted at the end of the Seventies (fig. 24), *Lo scugnizzo (The urchin)*, a semi-naked boy with a vivid red cloth draped over his shoulder, painted around 1878 and formerly in the Sacerdoti gallery, Milan[30] (fig. 25); *Il Figurinaio* or *Monello napoletano (Neapolitan rascal)* from the early 1880s, a boy shown in profile against a vivid yellow backdrop (fig. 26); *Il ciociaro (Ciociaro boy)* from 1883 (Collezione di Arte Contemporanea, Vatican City), an animated, dischevelled young boy brandishing a hat whose style evokes painters from Caravaggio to Franz Hals (fig. 27); and *Il ciociaretto con la Statuina del sacro cuore (Ciociaro boy with statue of the Sacred Heart*, fig. 28). In these works Mancini's art undergoes a partial transformation, becoming a form of "pure painting" based on the juxtaposition of colours and spontaneous execution.
The slow but steady change leading up to Mancini's works from the 1880s stems primarily from his attempts to achieve greater colour contrasts and enrich his paintwork, which gradually becomes denser and a means of capturing internal light. This process eventually inspired the artist to include materials not normally used in painting in his work, such as mother-of-pearl, glass, paper and buttons.
In the meantime Mancini learned to work from a distance, to look at his paintings "under construction" from up close then move a few metres away. Viewing his work from a distance gradually became an essential part of his way of feeling and perceiving reality. *Il ciociaretto con la Statuina del sacro cuore* can be considered the most emblematic of the paintings mentioned in this sense. Close to, the painting looks almost abstract, a blend of dense colours which mingle and are overlaid. However, the shapes of the figure and the objects he is holding become ever more distinct as one retreats. Mancini's rendering of the statue is skilful and shows unprecedented artistry. Close to, it is a blur of complex, unrecognisable strokes, but at a few metres' distance its form becomes perfectly recognisable in the finest detail. The artist used different street urchins as his models during his first sojourn in Rome. Some appear more than once, but none is featured as many times as Luigiello.

26. Antonio Mancini, *Il figurinaio* o *Monello napoletano che contempla un busto di re Umberto*, olio su tela - collezione privata.

Antonio Mancini, *The figurinaio* or *Napolitan urchin contemplating a bust of King Umberto*, oil on canvas - private collection.

iconografiche piuttosto sostanziali, diversi punti fermi accomunano queste due opere: ancora una volta la grandezza naturale, la vivacità dei colori e la ricerca di una posa frontale, ferma e fiera.
Il "percorso" di questi fanciulli manciniani, in meno di un decennio - dal *Piccolo Savoiardo* al 1884 - si rivela dunque uno dei più interessanti della poetica manciniana per la possibilità di seguirne l'evoluzione tecnica e stilistica nell'ambito di una tematica assolutamente affine.

27. Antonio Mancini, *Ciociaretto*, olio su tela - Città del Vaticano, Collezione di Arte Contemporanea.

Antonio Mancini, *Ciociaro boy*, oil on canvas - Vatican City, Contemporary Art Collection.

Mancini's best-known full-figure paintings from the 1880s are *Il ciociaretto portastendardo (The standard bearer of the harvest festival*, Isabella Stewart-Gardner Museum, Boston) and *Il Pastorello in ciocie (Shepard boy in ciociaro boots*, Raccolte Frugone, Villa Grimaldi Fassio, Genoa - Nervi), both from 1884, in which the model stands, life-size, facing the viewer. (fig. 29, 30). While they differ widely in their iconography, the two pieces share various common features: full scale, vivid colours and a commanding, frontal pose.
The course of development undertaken by Mancini's urchins in less than a decade – from *Il piccolo Savoiardo* to 1884 – emerges as one of the most interesting aspects of the artist's poetics insofar as it allows us to follow his technical and stylistic development through the interpretation of a common theme.

28. Antonio Mancini, *Il ciociaretto con la statuina del sacro cuore*, olio su tela - collezione privata.

Antonio Mancini, *A ciociaro boy with the statue of the Sacred Heart*, oil on canvas - private collection.

NOTE

[1] Tra queste anche il notissimo *Le due bambole*, già in collezione Mazzotta.
[2] "Archivio Antonio Mancini" presso "Studio Cinzia Virno", Roma.
[3] Questo quadro compare nei registri Goupil al libro 8, pagina 151, con il numero 11136. Acquisito per 1000 franchi viene venduto a Deschamps per 2000 il 3 maggio 1876.
[4] Il dipinto, uno dei più noti del pittore, è indicato nei registri Goupil al libro 8, pagina 119, con il numero 10656. L'opera risulta entrata il 14 ottobre 1875, e rivenduta al pittore Landelle nello stesso mese. Quest'ultimo ne farà dono, nel 1906, al Museé du Luxembourg.
[5] V. Pica *Antonio Mancini – Savoyardenknabe - Meister der Farbe – Europäische Kunst der gegenwart heft 12*, 1904, n. 70.
[6] P. Scarfoglio, *La promotrice nei suoi ricordi*. Pubblicata con il catalogo della Promotrice di Napoli, 1914, Regina 1914, p. 200.
[7] *E. A. Seemann's der Farbigen Kunstblätter aus dem Verlage*, Leipzig, E. A. Seemann, 1916, n. 3070.
[8] Oltre a questa, indicata con il numero 40, il catalogo riferisce in collezione Rossello le seguenti opere del pittore: n. 2, *Autoritratto*; n. 3 *Testa*; n. 14 *piatto*; n. 50 *Toilette*. Vedi *Catalogo della mostra di Antonio Mancini al Circolo d'Arte e di Alta Coltura*, Ente autonomo degli amici dell'arte, Milano, 1921.
[9] *La collezione segreta*, a cura di Francesco L. Maspes ed Elisabetta Staudacher, Gallerie Maspes, Milano 2016, catalogo Grafiche Antiga spa. A questo testo si rimanda per ogni eventuale approfondimento sull'argomento.
[10] *Musée des écoles étrangères contemporaines, L'Art Italien des XIX e XX siècles*, catalogo della mostra a cura di A. Maraini, Jeu de Paume Tuileries, Paris, Mai - Jullet 1935, prefazione di A. Dezarrois, 3° edition définitive, p. 60, n. 144.
[11] Così citato dal pittore nei suoi "Ricordi autobiografici".
[12] Luigiello lo raggiunge nel mese di aprile 1877 e, quasi certamente, rientra a Napoli con il pittore nell'ottobre dell'anno successivo.
[13] Inizialmente noto come *Un servo e una povera*.
[14] In tempi recenti è stato anche indicato dalla critica con il titolo: *Saltimbanco violinista*. Cfr. G. Piantoni in *Fra vero e verosimile, opere di Scuola napoletana del secondo Ottocento*, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, 2 aprile - 28 maggio 2000, catalogo mostra a cura di G. Piantoni, Edigrafital, Teramo 2000, p. 59.
[15] A. Fricon, *Il Piccolo savoiardo*, in "Letture di famiglia. Giornale

NOTES

[1] Including the famous *Le due bambole (The two dolls)*, formerly in the Mazzotta collection.
[2] "Antonio Mancini Archives", Studio Cinzia Virno, Rome.
[3] The painting appears in the Goupil registers, book 8, page 151, under number 11136. Bought for 1,000 Francs, it was sold to Deschamps for 2,000 Francs on 3rd May 1876.
[4] One of the artist's best-known works, the painting appears in the Goupil registers, book 8, page 119, under number 10656. It was entered on 14th October 1875 and sold to the painter Landelle that month. Landelle donated it to the Museé du Luxembourg in 1906.
[5] V. Pica *Antonio Mancini – Savoyardenknabe - Meister der Farbe – Europäische Kunst der gegenwart heft 12*, 1904, n. 70.
[6] P. Scarfoglio, *La promotrice nei suoi ricordi*. Published with the catalogue by Società Promotrice di Belle Arti di Napoli, 1914, Regina 1914, p. 200.
[7] *E. A. Seemann's der Farbigen Kunstblätter aus dem Verlage,* Leipzig, E. A. Seemann, 1916, n. 3070.
[8] As well as this piece, referred to as number 40, the catalogue also includes the following of Mancini's works from the Rossello collection: n. 2, *Autoritratto (Self-portrait)*; n. 3 *Testa (Head)*; n. 14 *piatto (Plate)*; n. 50 *Toilette*. See *Catalogo della mostra di Antonio Mancini al Circolo d'Arte e di Alta Coltura*, Ente autonomo degli amici dell'arte, Milan, 1921.
[9] *La collezione segreta,* by Francesco L. Maspes and Elisabetta Staudacher, Gallerie Maspes, Milan 2016, Grafiche Antiga spa catalogue. See the text for further information on the matter.
[10] *Musée des écoles étrangères contemporaines, L'Art Italien des XIX et XX siècles,* exhibition catalogue by A. Maraini, Jeu de Paume Tuileries, Paris, May-July 1935, foreword by A. Dezarrois, 3rd final edition, p. 60, n. 144.
[11] As described by the painter in his "Memoirs".
[12] Luigiello joined him in April 1877 and almost certainly returned to Naples with the painter in October of the following year.
[13] Initially entitled *Un servo e una povera (Servant and poor woman)*.
[14] In recent times critics have also used the title *Saltimbanco violinista (Acrobat with violin)*. See G. Piantoni in *Fra vero e verosimile, opere di Scuola napoletana del secondo Ottocento*, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, 2nd April-28th May 2000, exhibition catalogue by G. Piantoni, Edigrafital, Teramo 2000, p. 59.

29. Antonio Mancini, *The standard bearer of the Harvest festival* o *Il ciociaretto portastendardo*, olio su tela - Boston, Isabella Stewart - Gardner Museum.

Antonio Mancini, *The standard bearer of the Harvest festival* or *The ciociaretto bearer,* oil on canvas - Boston, Isabella Stewart - Gardner Museum.

30. Antonio Mancini, *Pastorello in ciocie*, olio su tela - Genova Nervi, Villa Grimaldi Fassio, Raccolte Frugone.

Antonio Mancini, *Shepard boy in ciociaro boots*, oil on canvas - Genoa Nervi, Villa Grimaldi Fassio, Frugone Collection.

settimanale di educazione morale, civile e religiosa", anno III, 10 agosto 1844, pp. 251 – 254.

[16] Ivi, p. 251.

[17] Domenico Morelli (1826 – 1901), uno dei principali interpreti della pittura italiana del Secondo Ottocento, e personaggio di spicco dell'ambiente partenopeo, fu professore di Mancini all'Istituto di Belle Arti di Napoli, da quando vi assunse il posto d'insegnante, nel 1868, ottenendo la prima cattedra di disegno e la direzione della Scuola di pittura dell'Istituto.

[18] D. Morelli, *Filippo Palizzi*, in E. Dalbono, *Domenico Morelli*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono e altri scritti d'arte*, a cura di B. Croce, Bari, Gius. Laterza e figli, 1915, p. 40.

[19] Farà uso di fotografie solo se costretto dalle circostanze, ovvero senza poter avere il modello a disposizione, come nel caso del *Ritratto di re Vittorio Emanuele II*, del 1874 (Napoli, Museo Nazionale di San Martino).

[20] Mancini vi compirà un secondo viaggio nel 1887. Dei due soggiorni veneziani dell'artista tratta ampiamente D. Varagnolo, *Antonio Mancini a Venezia – Date e ricordi*, in "Ateneo Veneto", Gennaio - Febbraio 1941, Vol. 128, n. 1-2, pp. 1-16.

[21] Il conte Albert Cahen d'Anversa (1846-1903), noto musicista e compositore dell'epoca, conosce Mancini a Napoli nel 1871. Tra i due nasce una profonda amicizia. Attraverso Cahen, che risiede a Parigi, l'artista avvierà importanti rapporti internazionali, come quelli con lo scrittore francese Paul Bourget e il citato Goupil, tra i primi acquirenti delle sue opere; nonché con i Curtis, aristocratica famiglia americana residente in Palazzo Barbaro a Venezia.

[22] "…Ho veduto la più bella Galleria di quadri in questa accademia di Arti Belle"- scrive ai genitori - "Era meglio che non avessi imparato (a fare) il pittore…" Lettera inviata da Mancini il 5 maggio 1872, citata in C. Lorenzetti, *Lettere inedite di Antonio Mancini*, "L'Arte", Gennaio 1939 - XVII, fasc. I, vol. X, p. 100.

[23] E. Dalbono, Domenico Morelli, in D. Morelli, E. Dalbono, *cit.* p. 78.

[24] E. Somaré, *La raccolta Giacomo Jucker*, Edizioni dell'Esame, Milano, 1951, pp. 38, n. 66, 215.

[25] Tajan, *Tableaux anciens*, Paris, 10 April 2013, n. 167 ripr. *(Jeune violoniste)*.

[26] Lettera di Antonio Mancini ad Albert Cahen, Napoli, agosto 1880. In "Archivio Antonio Mancini," *cit.*

[15] A. Fricon, *Il piccolo Savoiardo*, in "Letture di famiglia. Giornale settimanale di educazione morale, civile e religiosa", year III, 10th August 1844, pp. 251-254.

[16] *Ibid*, p. 251.

[17] Domenico Morelli (1826-1901), a leading exponent of Italian painting in the second half of the 19th century and a prominent figure in Naples, was Mancini's professor at the Istituto di Belle Arti, Naples from 1868 onwards, when he took up the post; he was appointed chief drawing instructor and became head of the Institute's School of Painting.

[18] D. Morelli, *Filippo Palizzi*, in E. Dalbono, *Domenico Morelli*, in D. Morelli, E. Dalbono, *La scuola napoletana di pittura nel secolo decimonono e altri scritti d'arte*, by B. Croce, Bari, Gius. Laterza e figli, 1915, p. 40.

[19] He would only use photographs if absolutely necessary, for example when the model was unable to sit for him, as in the case of his *Portrait of King Vittorio Emanuele II*, 1874 (Museo Nazionale di San Martino, Naples).

[20] Count Albert Cahen d'Anvers (1846-1903), a well-known musician and composer of the day, met Mancini in Naples in 1871. The two men became firm friends. Through Cahen, who lived in Paris, Mancini made important international contacts including the French writer Paul Bourget and the art dealer Goupil, among the first to buy his works; he also met the aristocratic Curtis family, originally from the US, who lived in Palazzo Barbaro, Venice.

[21] Mancini made his second journey to Venice in 1887. The artist's two sojourns in the city are described extensively by D. Varagnolo, *Antonio Mancini a Venezia – Date e ricordi*, in "Ateneo Veneto", January-February 1941, Vol. 128, n. 1-2, p. 1-16.

[22] "…I saw the finest Gallery of paintings at the Academy of Fine Arts," he writes to his parents. "It would have been better if I had not learned (to be) a painter…" Letter sent by Mancini on 5th May 1872, quoted in C. Lorenzetti, *Lettere inedite di Antonio Mancini*, "L'Arte", January 1939 - XVII, file I, vol. X, p. 100.

[23] E. Dalbono, Domenico Morelli, in D. Morelli, E. Dalbono, *op. cit.* p. 78.

[24] E. Somaré, *La raccolta Giacomo Jucker*, Edizioni dell'Esame, Milan, 1951, p. 38, n. 66, 215.

[25] Tajan, *Tableaux anciens*, Paris, 10th April 2013, n. 167 repr. *(Jeune violoniste)*.

[26] Letter from Antonio Mancini to Albert Cahen, Naples, August 1880. In "Archivio Antonio Mancini," *op. cit.*

[27] La lettera è quella che Albert Cahen scrive al professor Buonomo, il 18 gennaio 1882 pubblicata prima da Sciuti e poi da Cecchi, ma mai collegata a quest'opera. Cfr. M. Sciuti, *La malattia mentale di Antonio Mancini*, estratto del fasc. III, 1947, della Rivista "L'Ospedale Psichiatrico", fondata da Michele Sciuti, Napoli, Tip. Ospedale Psichiatrico "L. Bianchi", 1947, p. 15; D. Cecchi, *Antonio Mancini*, Torino, Utet, 1966, p. 78, nota 3.
[28] D. Cecchi, *Ibidem*. Il critico lo cita infatti come "una teletta in collezione Rossello".
[29] Mancini conosce Mariano Fortuny i Marsal (1838 - 1874) a Portici, dove il pittore catalano si trovava, nell'estate del 1874, poco prima della morte avvenuta a Roma nel novembre successivo. Viene fortemente attratto dalle sue doti di colorista che, allora, erano diventate una moda.
[30] L'opera come da iscrizione posta in alto a sinistra, appartenne al pittore Gaetano Esposito che la donò a Enrico De Angeli nel 1902: "All'amico carissimo Enrico De Angeli / ricordo di Antonio Mancini / G. Esposito 1902".

[27] The letter was written by Albert Cahen to Professor Buonomo on 18th January 1882 and published first by Sciuti and later by Cecchi, but never linked to the painting. See M. Sciuti, *La malattia mentale di Antonio Mancini*, extract from file III, 1947, in "L'Ospedale Psichiatrico", founded by Michele Sciuti, Naples, Tip. Ospedale Psichiatrico "L. Bianchi", 1947, p. 15; D. Cecchi, *Antonio Mancini*, Turin, Utet, 1966, p. 78, note 3.
[28] D. Cecchi, *Ibid*. The critic describes it as "a small piece from the Rossello collection".
[29] Mancini met Mariano Fortuny i Marsal (1838-1874) in Portici, where the Catalan painter was staying in the summer of 1874, shortly before his death in Rome the following November. Mancini was attracted by his gifts as a colourist, fashionable at the time.
[30] As inscribed in the top left corner, the piece belonged to the painter Gaetano Esposito, who gave it to Enrico De Angeli in 1902: "To my dear friend Enrico De Angeli / memento of Antonio Mancini / G. Esposito 1902".

SCHEDA DELL'OPERA

CATALOGUE ENTRY

IL PICCOLO SAVOIARDO
1877 ca.

Olio su tela, 75 x 62 cm
Firmato in basso a destra: *A. Mancini – Naples.*
In basso a sinistra reca etichetta di probabile esposizione al numero "53"; sul verso del telaio reca un'etichetta con la scritta: "129 / Mancini / Il violinista / proprietà Comm. Rossello", un bollo doganale: "R. Dogana di Milano" e un'etichetta della mostra di Roma (1931); sul verso della cornice reca un'etichetta con: "n. 138" e un timbro doganale.

Oil on canvas, 75 x 62 cm
Signed lower right: *A. Mancini – Naples.*
The lower left corner bears the label relating to an unidentified exhibition at number "53"; on the verso: label with inscription reading: "129 / Mancini / Il violinista / proprietà Comm. Rossello", a customs stamp: "R. Dogana di Milano" and label of the Rome exhibition (1931); on the back of the frame a label with stamp: "n. 138" and a customs stamp.

Provenienza / Provenance
Parigi, Goupil nel 1877 (libro 9, pag. 115, n. 12022); Milano, coll. Gran Uff. Rag. Mario Rossello.

Esposizioni / Exhibitions
1921, Milano, Circolo d'Arte e d'Alta Cultura, *Mostra di Antonio Mancini*; 1931, Roma, Palazzo delle Esposizioni, *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*; 1935, Parigi, Musèe des Ècole étrangères contemporaines – Jeu de Paume des Tuileries, *L'Art Italien du XIXe et XXe siècle*, Peinture, n. 144; 2002-2003, Brescia, Palazzo Martinengo, *Impressionismo italiano*, n. 88.

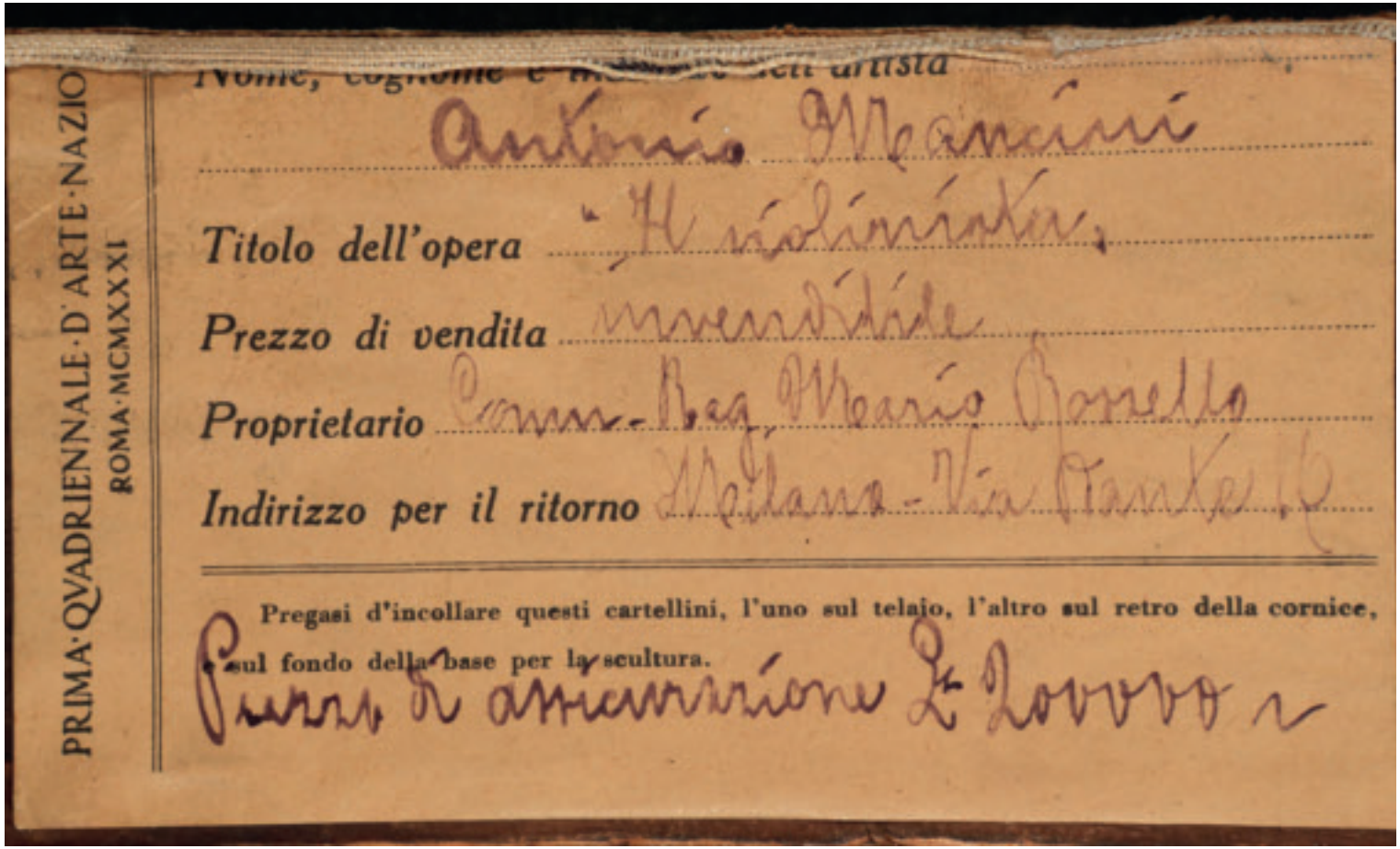
Bibliografia completa a pag. 61.
See detailed literature at p. 61.

Il retro dell'opera.
The reverse of the painting.

Cartiglio di possibile esposizione nell'angolo in basso a sinistra.
Label realating to an unidentified exhibition, lower left.

Timbro della Dogana di Milano.
Milan Customs Stamp.

Cartiglio di provenienza Rossello e timbro della Dogana di Milano.
Label of the Rossello Collection and Milan Customs stamp.


PRIMA·QUADRIENNALE·D'ARTE·NAZIO
ROMA·MCMXXXI

Nome, cognome e [illegible] dell'artista
Antonio Mancini

Titolo dell'opera "Il violinista"

Prezzo di vendita invendibile

Proprietario Comm. Avv. Mario Borello

Indirizzo per il ritorno Milano - Via Manzoni 16

Pregasi d'incollare questi cartellini, l'uno sul telajo, l'altro sul retro della cornice, sul fondo della base per la scultura.

Cura di assicurazione L. 2000

Cartiglio della Prima Quadriennale d'Arte di Roma del 1931.
Label of the *Prima Quadriennale d'Arte* in Rome 1931.

IL PICCOLO SAVOIARDO
IN "LETTURE DI FAMIGLIA"
ANNO III, N. 32, TORINO
10 AGOSTO 1844

IL PICCOLO SAVOIARDO
IN "LETTURE DI FAMIGLIA"
YEAR III, N. 32, TURIN
10 AUGUST 1844

Augusto Fricon

FERRANTE APORTI

Il Maestro di Metodica

in Torino.

LETTURE
DI FAMIGLIA

giornale settimanale di educazione civile, morale e religiosa

Anno Terzo

Grazie grazie, sig. Presidente.
(Sono sr. i tribunali;
Lett. di Famiglia, anno III, pag. 81).

TORINO
PRESSO G. POMBA E COMP. EDITORI
1844

ANNO III — N° 32

1844 AGOSTO 10

RELIGIONE
ASSOCIAZIONE
EDUCAZIONE
MORALITÀ

ISTRUZIONE
LAVORO
PREVIDENZA
BENEFICENZA

L'ignoranza è la massima e la peggiore delle povertà
PAOLETTI, *Parroco in Toscana.*

LETTURE DI FAMIGLIA

giornale settimanale di educazione morale, civile e religiosa

Moralità, lavoro. *Della condizione degli operai e dei mezzi di migliorarla.* III. — *Il piccolo savoiardo.* — Igiene speciale degli uomini di mare. V. *Del male di mare.* — Esempi di virtù popolare. XXXIII. *Migliore Pagliino e Girondo Rossiglia.* — Consigli. *Una doppia sventura.* — Moralisti antichi. *Marco Aurelio.*

MORALITA' — LAVORO

Della condizione degli operai, e dei mezzi di migliorarla

III.

Avvicinandoci al fine dell'opera di cui facciamo l'analisi, non possiamo trattenerci dal tradurne alcuni brani collo scopo anche di farla meglio conoscere mercè tali saggi.

Ecco alcuni consigli generali che l'autore dà agli operai onde prosperino ed arricchiscano:

1° Il danaro contante procura sempre i migliori prezzi. Chi compra mediante mora non può lagnarsi s'è stato ingannato; il venditore al minuto sospetta sempre le pratiche che gli domandano credito e s'immagina che esse abbiano intenzione d'ingannarlo e di non pagarlo mai. Egli procura pertanto di pagarsi anticipatamente domandando molto più di quanto gli è dovuto.

2° La miglior maniera di comprare a buon mercato si è di recarsi sulle pubbliche piazze, dove havvi affluenza di venditori. Guadagnasi ancora a fare le provvisioni al cader del giorno. Per onesti artigiani, quando hanno finita la loro giornata, è miglior consiglio andar al mercato piuttostochè alle taverna.

3° Quando i tempi sono malagevoli perchè renderli ancor più malagevoli? non basta pagare le contribuzioni al governo senza pagarle due volte alla pazzia, tre all'ubbriachezza, quattro alla pigrizia? Un uomo attivo camperà meglio la vita in tempi di penuria, che un uomo neghittoso in tempi di abbondanza. Resistiamo dunque a noi stessi, non facciamoci torto da per noi e ben tosto ci accorgeremo che i tempi diventano migliori. Facciamo il bene nelle nostre case e ben tosto ci troveremo felici; e riconosceremo la verità dell'antico proverbio: *aiutati, che Iddio ti aiuterà.*

4° Il tempo è il nostro bene, la nostra proprietà la più preziosa; se lo lasciamo fuggire non lo ricuperiamo giammai. Noi non dobbiamo dunque nè perdere un'ora a far niente, nè spendere un soldo malamente. Se facciamo un utile impiego del nostro tempo e della nostra proprietà per piccola ch'essa sia, noi ci accorgeremo che è possibile di far fortuna in tutte le situazioni della vita, e che l'indigente, che ebbe già bisogno di soccorso, può essere in istato di aiutare gli altri.

5° La borsa sarà l'industria d'un uomo e la frugalità procureraglielne i cordoncini; e la borsa ed i cordoncini non costeranngli mai niente: colui che la possiede altro non deve fare che disciorne i le-

gacci secondo i dettami della frugalità e sarà sempre sicuro di trovarvi al fondo un soldo pe'suoi bisogni. *I servitori dell' industria* sono facilmente riconosciuti dalla loro *assisa*, la quale è sempre in buono stato e favorevole alla salute. L'ozio viaggia a suo bell'agio; ma è ben presto raggiunto dalla povertà. Contemplate i cenciosi schiavi della miseria e decidete a quale dei due padroni sia meglio servire, l'industria o l'ozio.

6° Lo stato di matrimonio, quando lo si prende con prudenza e se ne adempiono i doveri con saviezza e costanza, ha le sue proprie gioie e la sua felicità. Ma condurre una donna in casa prima di aver provvisto colla prudenza e coll'industria alla sussistenza di lei ed a quella della prole, o scegliere una donna che colla sua economia e colla sua vigilanza non siasi dimostrata degna di governare una famiglia è un chiarirsi *estremamente imprudente ed estremamente imprevidente*. I giovani devono pertanto prepararsi al matrimonio facendo fra le altre cose tesoro del superfluo de'loro beneficii: potranno allora menar moglie ed essere certi di vivere nell'agiatezza.

7° Di tutte le idolatrie che degradarono le nazioni selvagge od incivilite, l'amore della bottiglia è il più spregevole. La passione del bere mette ben tosto la sua vittima nell'impossibilità di lavorare; ne rovina la salute e la fortuna, e l'innocente famiglia trovasi al fondo d'ogni miseria.

8° Colui che non procura l'agiatezza alla famiglia non sarà mai felice in casa, e chi non trova felicità tra le domestiche pareti non può trovarla in nessun altro luogo. Carità bene ordinata comincia da se stesso: l'uomo e la donna che provvedono stentatamente alla loro sussistenza ed a quella dei figli loro non devono mantenere un cane e privare così la famiglia di una porzione di sussistenza.

9° La donna che fa arrostire o friggere la carne ne perde la metà nel fuoco, quella che la fa bollire ne perde la metà nell'acqua. Una buona massaia fa cuocere la sua carne a fuoco lento, ne rende più spesso il brodo con un po' di farina, con riso, con piselli, od altri vegetabili; vi aggiunge sapore mettendovi cipolle fritte, erbe, spezie. Per tal guisa essa e suo marito sono meglio nutriti, i fanciulli prosperano, diventano forti e vigorosi, ed il loro danaro rende il doppio.

10° Quando fate cuocere a stufato od a lesso la vostra carne, se voi lasciate il vaso scoperto il meglio se ne sperde in vapore; e quando fate del fuoco in cammino con larga apertura, ne fugge il doppio del calore di quello che entra nella casa per riscaldare la vostra famiglia.

11° Occupazione molto costosa è il peccato. Interrogate quelli che sonovisi abbandonati e vi diranno quanto abbia loro costato. Colui che cerca d'indurvi ad esso è il vostro più pericoloso nemico. Se seguitate i suoi consigli voi diverrete il vostro nemico più crudele e più inconciliabile in questo e nell'altro mondo.

12° Il più gran male è il peccato; il più gran bene la salute dell'anima, il più ricco tesoro la grazia di Dio.

L'operaio onesto comperi le sue provvisioni il sabbato al miglior prezzo possibile, assista la domenica ai divini uffizii, e ritorni al lavoro il lunedì. Seguitando queste semplicissime istruzioni, egli sarà *doppiamente felice*; felice in questo mondo e nell'altro per tutta l'eternità.

Traduciamo ancora quanto dice l'autore sugli operai poltroni.

« L'operaio in un istante di scoraggiamento e di pusillanimità non si lasci vincere dalla tentazione di mendicare. Una volta che sarà disceso, sul far della notte, nella via, e che avrà sporta la mano, molto è da temersi ch'egli facciasi una vergognosa abitudine del mestiere del povero, e che incoraggiato dalla liberalità di coloro che non sanno rifiutar niente di tutto che loro è domandato a nome della miseria e della religione, diventi un ozioso ed un ubbriacone.

« Impongasi pure una severa legge di non far debiti; privisi di vino, di carne, di un abito, di un mobile non indispensabili, piuttosto che essere debitore di somma anche leggiera. Chi si avvezza a non pagare le merci che vengongli somministrate, credesi ricco, ed è realmente povero, poverissimo ... Felice l'operaio quando giunge al fine dell'anno senza debiti!

« Altra cagione di danni all'operaio è la passione del giuoco; il quale con speranze lusinghiere, con calcoli, con combinazioni diverse seduce le anime ardenti, le strappa a lavori, la cui ricompensa è modesta ma sicura, e li gitta in una carriera, meta della quale è miseria e disperazione. Senza parlare delle perdite di denaro, quanti non hanno perduto il loro onore al giuoco! Per piccola che sia la somma giuocata, essa è grandissima pel povero operaio, che vive alla giornata: il legislatore deve pertanto cercare tutti i mezzi atti ad impedire il giuoco . . .

. . . . . .

« Raccomandiamo ancora all'artigiano l'adempimento di un essenziale dovere; ed è di fare pel suo padrone, quando lavora a giornata e non a corpo, quello che vorrebbe che si facesse per lui se fosse capo di bottega, impresaro, ecc., impiegando bene il suo tempo, difendendo gl'interessi del padrone come i suoi proprii, ecc.

« Schiette ed affettuose vogliono essere le relazioni dell'operaio co'suoi compagni: ne stian lungi le basse gelosie, le sorde mene, le colpevoli delazioni, le dispute sanguinose che fanno scala a sanguinose collisioni. Fare il suo dovere pacificamente e con probità senza prender parte alle cabale, alle coalizioni, chiudere l'orecchio alle insinuazioni degli agenti di torbidi e di discordia, alla voce degli

infingardi e de'viziosi, ecco come deve comportarsi l'operaio virtuoso ».

La storia di alcuni operai che pervennero ad una grande fortuna colla loro probità, intelligenza ed economia, e che fecero buon uso delle acquistate ricchezze, il più sovente a pro della loro stessa professione, ed il racconto di azioni virtuose fatte da operai, attissime a servire d'incitamento agli altri, terminano l'opera, di che ragioniamo; e noi terminiamo questa nostra analisi col voto che l'opera stessa venga liberamente tradotta in italiano, ed adattata agli usi de'nostri operai, usi alquanto diversi da quelli degli operai di Francia. Possa frattanto questo nostro lavoro supplire a tale mancanza!

G. B. Michelisi

IL PICCOLO SAVOIARDO

Era un giorno d'inverno, — uno di que'giorni che la bassa nebbia rende più inamabili della notte, e domina un cupo silenzio non interrotto che da zúfoli di venti, striscianti sulla neve e sui ghiacci, cozzanti fra loro, somiglievoli a voci umane che lamentano, — quando solo solo, tutto curvo sott'il suo fardelletto, come spossato per lungo cammino, entrava nella città il piccolo savoiardo.

Egli era piccolo quale un fanciullo di due lustri, il suo volto era candido e vezzoso, i suoi occhi volgevansi malinconicamente quasi chiedessero pietà, e i capelli ricciuti e neri gli ondeggiavano naturalmente in ciocche leggiere sulla faccia e sulle spalle.

Quando il piccolo savoiardo giunse in mezzo di una piazza, scaricò il suo fardelletto, volse lo sguardo in giro, vide più persone qua e colà disperse, e allora si trasse davanti la ghironda che portava appesa al collo, e si mise a suonare un'aria triste triste come forse era il suo cuore.

Sotto a un cielo così scuro, in quell'aere morto diede una scossa sensibilissima il suono patetico della ghironda, e tutti quanti erano in quella piazza trassero a vedere, ad udire l'angioletto che frammezzo al sepolcrale orrore faceva risuonare note di paradiso.

Un sorriso aleggiò sul mestissimo volto del piccolo savoiardo al mirare la gente che s'affollava d'intorno a sè, e la sua mano girò più veloce, e le sue dita corsero più sciolte, e l'armonia che uscì dal suo strumentino allegrò tutti i visi de'foschi spettatori.

Quand'ecco l'aria d'un tratto cangiò di tono, e più dolce facendosi e più tenera, il piccolo savoiardo aprì la bocca e fe' uscire una voce più dolce ancora e più tenera, la quale si accompagnò a quei suoni e modulò una canzoncina che commosse il cuore di quanti la udirono.

Oh! uditela la canzoncina del piccolo savoiardo; fors'egli l'avea composta in qualche sera che i disagi del lungo cammino gli facevano sospirare più caramente del solito il cielo, le montagne e le capanne della sua Savoia.

Voi tutti quanti armonica
La mia ghironda udite,
Tutti al suo piccol musico
D'intorno qui venite.

Qui s'una flebil aria
Vi canterò la storia
Degli anni miei brevissima,
Ma di flebil memoria.

Venite qui, ed uditemi
Pietose, o genti buone,
E un soldo ed una lagrima
Date alla mia canzone.

Ne'monti di Savoia
Nacqui due lustri or sono
A genitor che accolsermi
Come un celeste dono.

Egli erano ben poveri,
Ma pur si amavan tanto
Che l'acquistare un figlio
Lor parve un vero incanto.

Nè fu per la miseria
L'infanzia mia aspreggiata,
Chè tutta anzi trascorsemi
Ridente, avventurata.

Sempre fra il seno e i teneri
Baci di buona madre,
Sempre fra' bracci e i provvidi
Affetti di buon padre,

Come potea conoscere
Che si può dolorare?.....
Vedea, sentia sol l'obbligo
Di amare e sempre amare.

Questo anche sol conoscere
Potei quando parlai,
Perchè, con quel che appresermi
I genitor, pregai.

La madre a ogni ora feami
D'un crocifisso avanti
In atto pio rivolgere
Mie voci balbettanti.

Ed il buon padre al sorgere,
D'ogni novella aurora,
Sui monti conducevami,
E li diceami: *Adora!*

E lì pure nel mistico
Cadere d'ogni sera
Dicevansi in ginocchio:
Or benedici e spera!

E quando crebbi, trassemi
Lì pur sempre, ma allora
Non s'arrestava al semplice
Suo sacro detto: *Adora!*

Allor dall'alto vertice
Stendeva i bracci intorno,
E mi accennava l'etere,
E il sol che dava il giorno,

E le ghiacciaie, — e d'estasi
Riempiva il cuore mio,
Poi, *Qui v'è Dio*, gridavami
Questo ha creato Dio!.....

Oh! chi mi rende il giolito
De'giorni senz'affanni,
Chi le preghiere e l'estasi
Di quei santi prim'anni!

Voi che qui siete, uditemi
Pietose, o genti buone,
E una pietosa lagrima
Date alla mia canzone.

Amor sempre e delizia
De'genitor cresciuto,
Già cominciava a porgere
Al padre un qualche aiuto,

Quand'ei moriva..... Ahi! modula
Accordi sospirosi,
O mia ghironda, echeggia
De'suoni più dogliosi!

Suona come la lugubre
Campana della sera,
Come alla croce funebre,
La funebre preghiera!.....

Ahimè! quai giorni vissimo
In quel vedovo ostello
Che tutto era memoria
D'un lutto ognor novello!

Ma vivevamo a carico
De'nostri paesani,
Del pane ch'essi avevano
Colto pe'lor dimani.

E questo era un gran cruccio
Alla mia madre, e il scersi,
Sicchè un bel dì d'andarmene
Tremante l' le proffersi.

Dissi, che al modo solito
Nelle città anderei,
E cantando a soccorrerla
Presto tornar potrei.....

Ahi! le crudeli angoscie
Della separazione!.....
Deh! la pietosa lagrima
Date alla mia canzone.

Le cime alla ghiacciaia
Il sole colorava,
E giù dalla ghiacciaia
Io colla madre andava.

La mia ghironda e il piccolo
Fardello in su le spalle,
Lasciavo il mio villaggio,
Scendevo nella valle.

Lì giunti, tutta trepida
Mia madre si fermò,
E gli occhi pien di lagrime
Dolente mi parlò:

« Iddio lo vuole, o figlio,
« Pieghiamo al suo volere,
« Che sol così potremoci
« Un giorno rivedere.

« Ben io medesma scorgerti
« Nelle città vorrei,
« Ma vecchia, affranta, all'arduo
« Cammin non reggerei.

« Dove son nata voglio
« I pochi dì finir,
« E ove il tuo padre addormesi
« Andar pure a dormir.

« Ma qui preghiera assidua
« Farò per te al buon Dio,
« Qui starò sempre a attendere
« Se riedi, o figlio mio!....

« Ah! bacia ora.... col bacio
« La madre benedice....
« Va! spera in Dio, mio figlio,
« Spera e sarai felice!....

Baciommi!.... ed io coll'animo
Straziato la baciai....
Mi strinse al seno.... i' strinsila,
Poi.... poi.... l'abbandonai.

Voi che qui siete uditemi
Pietose, o genti buone,
E una pietosa lagrima
Date alla mia canzone.

Un anno è già ch'erratico
Vò alle cittadi intorno,
E ancor speranza splendere
Non vedo al mio ritorno.

Eppure mai non lascio
Di spargere i miei canti,
E canto anche la gioia
A chi non ama i pianti.

Ma questi appena a vivere
Mi dan di giorno in giorno,
E ancor speranza splendere
Non vedo al mio ritorno.

Triste conforto ed unico
Mi è quello quando miro
Il sol nel mar discendere
E il suol natio sospiro:

E penso a quel tristissimo
Punto del nostro addio
Colla mia madre, e assidua
La sua preghiera a Dio;

E penso al padre, e al tumulo
A cui tanto ho pregato,
E penso anche all'infanzia,
E ad ogni anno passato....

Oh! chi mi rende il giolito
De' giorni senz'affanni,
Chi le preghiere e l'estasi
De' miei santi prim'anni!....

Voi che qui siete e udistemi
Pietose, o genti buone,
Un soldo ed una lagrima
Date alla mia canzone.

E ognun diè la lagrima pietosa alla storia del piccolo savoiardo, ognuno si sentì tocco profondamente dall'accordo di quelle semplici note e di quella tenera voce che a seconda degli affetti ch'esponeva era solenne, soave, sospirosa, come la brezza nelle sere estive delle sue montagne.

S'addiede il piccolo savoiardo della lagrima che tremolava su d'ogni ciglio, e tosto rilasciando la sua ghironda con un sorriso pieno di dolcezza, con un fare pieno di ansietà tese attorno la mano ai pietosi.

Povero, povero fanciullo! questo suo atto tolse a un punto l'incanto desto dalla melodia della sua canzone. I sciagurati! in sè rinvenuti più non videro che il piccolo pezzente, e credettero vil debolezza l'esserne stati commossi, e ne sentirono vergogna, e si allontanarono.... Niuno donò al piccolo savoiardo.

O mondani! e quando mai cesserete di farvi sordi ai palpiti del cuore? In essi è la virtù, oh! se li ascoltaste, sentireste pur voi che la più nobile e santa lagrima è quella che scaturisce al pianto dell'infelice!

Abbandonato, di nuovo solo sospirò il piccolo savoiardo, e assisosi sul ciottolato mise la ghironda sui ginocchi, sovr'essa posò la faccia, e così fecesi a piangere dirottamente.

Povero, povero fanciullo! erano due giorni che non aveva avuto un frusto di pane da sostentare il suo piccolo corpo, e il cammino e l'inclemenza della stagione avevano esauste le sue piccole forze.

Ristette egli a piangere inconsolato fin dopo un tanto che sollevò il capo e si pose a contemplar il cielo carico di nubi, ansioso, con occhi fissi come in cerca di un oggetto conosciuto e desiderato, come vi volesse invenire refrigerio e sovvenimento.

Finalmente scorse una nube bianca bianca che si sgruppava, poi veniva quasi a volteggiargli sul capo; allor egli sorrise d'un sorriso ineffabile di consolazione, perocchè credeva che il suo genitore lo vegliasse dal cielo in una nube bianca bianca.

Con questo sorriso balzò in piedi, riprese la ghironda, tornò a sonar l'aria della sua canzone, ma nessuno accorse, nessuno più volle ascoltarlo e non gli rispose che il sordo romoreggio di una buféra che scoppiava in quell'istante.

Povero, povero fanciullo! nuovamente sedette per terra, rimise la ghironda sui ginocchi, vi riposò la faccia, e proferendo parole basse, angosciose, mal articolate, si rifece a piangere dirottamente.

Povero, povero fanciullo! imperversò la buféra, i lampi s'intersecarono sul suo capo, la neve fiocchè a falde e coprì il suo corpo, ed egli in tutto quel tempo rimase come immobile, soltanto ad ora ad ora, negli intervalli che i venti tacevano, parve che dal sito ov'era suonasser voci lamentose, che poi subito dai venti ridesti veniano soffocate.

Cadde la notte e la bufera si calmava, ma pure quella notte era foschissima e nella piazza niente

altro potessi discernere che la neve biancheggiante al riflettersi de'lumi delle case circostanti.

Un vecchierello con una lanterna guidando i suoi passi trapassava in quel luogo, quando un gemito distintamente prolungato lo fe' trasalire — s'arrestò, orecchiò. — Ad un secondo egli volse direttamente dove proveniva, si trovò dinanzi a un alto mucchio di neve.

Si chinò, toccò quella neve... oh orrore! un corpo si mosse sotto la sua mano! Restò abbrividito il vecchierello, eppure volendo accertarsi del fatto in fretta in fretta colla mano si diede a rifrugare quel fresco ammasso.

Poco stante il vecchierello ebbe discoperto la più bella testa di fanciullo che avesse mai veduto, e tremante di pietà e di raccapriccio gli avvicinò sopra la lanterna per esaminarlo attentamente.

Allora la bella testolina si mosse, si mossero i suoi lividi labbruzzi ed articolarono piano piano: *mia madre*, poi non si mossero più, restarono così semiaperti, e un soffio come un'auretta passò sul lume del vecchio e lo fe' vacillare.

Vedendo che non faceva più moto, il vecchio gli toccò quei labbri ma li trovò freddi, accostò di nuovo ad essi la lanterna, ma non ne sortì più un soffio che l'agitasse.... così privo di soccorso era morto il piccolo savoiardo.

Augusto Frisop

IGIENE SPECIALE DEGLI UOMINI DI MARE

V.

Del male di mare

Le persone che si abbandonano per la prima volta alla navigazione sono per l'ordinario sorprese da un incomodo — forse non merita il nome di malattia — il quale fu riguardato come importante, e meritò l'attenzione de' medici e principalmente del dottore Kersudren che di questo scrisse molto utili osservazioni; questo incomodo viene denominato *mal di mare* o *mareggiare*.

Il mal di mare che non la perdona se non a pochi individui, che ne tormenta altri per tutto il tempo della loro navigazione, e potrebbe eziandio farli perire se persistesse troppo alla lunga, si limita nel maggior numero dei casi a stancare più o meno pel corso di otto a dieci giorni. Passato questo tempo cessa d'ordinario, quasi vinto dall'abitudine; e i marinari di professione generalmente si beffano del mareggiare: tuttavia se ne scorgono peranco certuni fra essi i quali dopo aver trasborso una parte della loro vita a navigare soffrono tuttavia il mareggiare allorquando il mare ingrossa. Di qui è facile il comprendere cosa succeda a coloro che s'imbarcano per la prima volta; e di questo ci formeremo di leggeri una giusta idea, rammentandoci che Cicerone prescelse, col farsi sbarcare, correre rischio di essere assassinato, anzi che soffrire più alla lunga le angoscie del mal di mare sul vascello in cui erasi rifugiato.

I sintomi che accompagnano il mareggiare sono invero penosi a descriversi. Gl'infelici colpiti da questo male rimangono sdraiati, immobili, qualunque siasi il luogo del bastimento in cui essi si trovino; vomitano con isforzi laceranti, hanno evacuazioni involontarie, e si abbandonano come masse insensibili a quanto vuolsi fare di essi senza opporre la minima resistenza, od averne puranco la volontà.

I cultori della medica scienza riconoscono la causa di questo male nel tempellamento della nave, nel capogiro che ne risulta quando tenendosi ritto sul ponte, gettasi il guardo sull'immensità delle onde; finalmente nel cattivo odore della stiva, da cui si è talvolta soffocati scendendo nella camera. Il movimento congiunto alla stordità che esso produce ha una tale influenza che spesso basta tenersi alcuni istanti sopra l'estremità del cassero e guardare il mare per essere subito preso da vomiti. L'odore della stiva opera anch'esso quasi tanto fortemente, e molte persone sentonsi nauseate subito che ne vengono colte. Ora siccome torna impossibile sottrarsi affatto all'azione di tutte queste cause, così il mareggiare, giova ripeterlo, crucia quasi tutti, i bambini al pari degli adulti, sebbene in generale i primi lo tollerino meglio. — E non vanno pure esenti gli animali domestici imbarcati per la provigione, i quali per solito lo soffrono anch'essi, sebbene leggermente.

Per combattere il mal di mare furono impiegati in tutti i tempi mezzi diversi. — E gli umani pregiudizii che nelle cose mediche non mancano mai, come tuttodì si osserva, suggerirono strani amuleti da appendersi al collo, sacchetti di zafferano collocati sull'epigastrio, e l'illustre Bacone attesta che valendosi un amico suo dei sacchetti di zafferano superò questo incomodo; il che vuol dire che anche gli uomini grandi d'ingegno bevono essi pure alle torbide e volgari fonti del pregiudizio, il quale non trae sempre dall'imo popolo, come ognun sa. Di queste aberrazioni della mente noi non parleremo; ci limitiamo soltanto ad osservare che principal rimedio per siffatto incomodo si è l'abitudine, che si acquista con variabile prestezza a norma degli individui. Di qui si comprendono i vantaggi ottenuti da' bizzarri e pazzi mezzi adoperati.

Tuttavia non pensiamo che ai soli sforzi della natura si debba abbandonare la cura del mal di mare, giacchè l'esperienza e la dottrina diedero a conoscere alcuni mezzi capaci di scemarlo, se non toglierlo ad un tratto. Lo stesso insigne Kerandren

BIBLIOGRAFIA SPECIFICA

SPECIFIC BIBLIOGRAPHY

V. Pica, *Antonio Mancini – Savoyardenknabe*, in *Meister der Farbe – Beispiele der gegenwartigen Kunst in Europa*, E. A. Seemann, Lipsia 1904, n. 70.

P. Scarfoglio, *La promotrice nei suoi ricordi*. pubblicata con il catalogo della stessa Promotrice di Napoli, 1914, Regina, Napoli 1914, p. 200.

E. A. Seemann's der Farbigen Kunstblätter aus dem Verlage, E. A. Seemann, Lipsia 1916, n. 3070.

Artisti d'oggi: Antonio Mancini, in "Noi e il mondo", Rivista mensile de "La Tribuna", anno VIII, n. 1, 1 gennaio 1918, ripr. a p. 69 (*Piccolo musicista*).

Catalogo della mostra di Antonio Mancini al Circolo d'Arte e di Alta Coltura, Ente autonomo degli amici dell'arte, Milano 1921, 2° pagina, n. 40.

Notizie d'Arte. La Mostra Mancini al Circolo d'Arte e di Alta cultura, in "Corriese della Sera", 22 settembre 1921 (con il titolo *Violinista*).

V. Bucci, *Cronache milanesi: la mostra di Antonio Mancini*, in "Emporium", vol. LIV, n. 322, ottobre 1921, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, p. 252.

C. B., *Lettere ed Arti. Antonio Mancini al Circolo d'Arte*, in "La Perseveranza", 15 ottobre 1921 (con il titolo *Violinista*).

S. Kambo, *Antonio Mancini*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1922, ripr. tav. f.t.

U. Ojetti, Pittori. *Mancini*, in "Corriere della Sera", 18 febbraio 1922, p. 3 (con il titolo *Violinista*).

R. Papini, *Profili di artisti: Antonio Mancini*, in "Il Mondo", 16 luglio 1922.

U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, seconda serie, Fratelli Treves, Milano 1923, p. 49.

Il nostro archivio fotografico, in "L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura", a. I, n. 9, 1 giugno 1924, p. 2 (con il titolo *Il Violinista*).

R. Giolli, *I nostri grandi artisti - Antonio Mancini*, in "Le vie d'Italia e dell'America Latina. Rivista mensile del Touring Club Italiano", anno XXXII, aprile 1926, ripr. a p. 460.

R. Calzini, *Un secolo d'arte italiana alla Galleria Scopinich*, Milano 1927, p. 13.

Un secolo d'Arte Italiana alla Galleria Scopinich, in "L'Illustrazione Italiana", a. LIV, n. 11, 13 marzo 1927, Milano, p. 195.

C. Tridenti, *Antonio Mancini*, in "Il Giornale d'Italia", 14 giugno 1927.

U. Ojetti, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Casa ed. D'Arte Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma 1929, p. 29.

C. Lorenzetti, *La giovinezza di Antonio Mancini e il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli*, parte I, in "Rassegna dell'Istruzione artistica", a. I, n. 7, 1930, pp. 147 (ripr.), 403.

U. Ojetti, *Antonio Mancini*, in "Corriere della Sera", Milano, 30 dicembre 1930, p. 3.

C. Tridenti, *Antonio Mancini e l'italianità della sua arte*, in "Giornale d'Italia", 30 dicembre 1930, p. 3.

Prima Quadriennale d'arte Nazionale sotto gli auspici di S.E. il Capo del Governo, catalogo della mostra, gennaio - giugno 1931 - anno IX, Palazzo delle Esposizioni, Via Nazionale, Roma (versione senza numeri di pagina) 1931, n. 83.

C., *La Quadriennale romana*, in "Le Arti Plastiche", Milano, a. VIII, n. 7, 1 aprile 1931.

A. Lancellotti, *Antonio Mancini*, Istituto Nazionale "Luce", Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1931, n. 7 ripr.

Alla Quadriennale romana, in "Le Arti Plastiche", Milano, a. VIII, n. 10, 16 maggio 1931.

C. Lorenzetti, *La giovinezza di Antonio Mancini e il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli*, parte II, in "Rassegna dell'Istruzione Artistica", a. II, n. 3, maggio 1931, pp. 147 (ripr.), 155.

U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, Fratelli Treves Editori, Milano 1931, p. 49.

M. Biancale, *Antonio Mancini*, Edizioni "Gli Amici dell'Arte", Istituto Napoletano d'Arte e di Cultura sotto l'Alto Patronato di S.A.R. la Principessa di Piemonte, Napoli MCMXXXII (1932). Pubblicazione della conferenza tenuta da Michele Biancale, p. 27.

M. Limoncelli, *Napoli nella pittura dell'Ottocento, Discorso pronunciato all'Accademia di Belle Arti di Napoli*, 18 novembre 1931, Riccardo Ricciardi Editore, Milano - Napoli 1932, pp. 155-156.

La Galleria Ingegnoli, Galleria Pesaro, Milano, testo di U. Ojetti, cenni biografici di M. Bezzola, Treves - Treccani - Tumminelli, Milano - Roma, s.d (1933), p. 11.

E. Bertarelli, *Pittori dell'Ottocento: Antonio Mancini*, in "ABC Rivista d'Arte", a. II, n. 1, gennaio 1933, p. 7.

U. Ojetti, L. Dami, *Atlante di Storia dell'Arte italiana - Tomo terzo, dal Quattrocento alla fine dell'Ottocento*, Fratelli Treves, Milano 1933-XII, p. 247.

A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Casa Editrice Artisti d'Italia, Milano, 1934 p. 387.

V. Costantini, *Pittura italiana contemporanea (dalla fine dell'Ottocento a oggi)*, Hoepli, Milano 1934, p. 405, ripr. tav. a p. 125.

Musée des écoles étrangères contemporaines, L'Art Italien des XIX e XX siècles, catalogo della mostra a cura di A. Maraini, Jeu de Paume Tuileries, Paris, Mai - Jullet 1935, 3° Edition définitive, prefazione di A. Dezarrois, p. 60, n. 144.

C. Siviero, *Il naturalismo napoletano: Palizzi - Morelli - Gemito - Mancini*, in "Il mattino illustrato", 28 dicembre 1936.

C. Lorenzetti, *Lettere inedite di Antonio Mancini*, in "L'Arte", a. XLII, aprile 1939, XVII, vol. X, nuova serie, fasc. II, p. 96.

R. Clementi, *Antonio Mancini a dieci anni dalla morte*, in "L'Osservatore romano", 28 dicembre 1940.

V. Costantini, *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*, Editore Ulrico Hoepli, Milano 1940 - XVIII, ripr. a p. 145.

F. Orestano, *Opere complete di F. Orestano*, vol. VII, Celebrazioni, II, Fratelli Bocca Editori, Milano 1940, XVIII, p. 295.

G. Guida, *Nel decennale della morte di Antonio Mancini*, in "Rivista illustrata del Popolo d'Italia", febbraio 1941, p. 44.

A. Schettini, *Vita di Antonio Mancini*, Editrice Rispoli Anonima, Napoli 1941, p. 46, ripr. tav. f.t.

G. Pischel Fraschini, in L. Benédite, G. Fogolari, G. Pischel Fraschini, *La pittura dell'Ottocento. Parte Prima: La pittura italiana*, Soc. Editrice Libraria, Milano 1942, p. 243.

G. Guida, *Vita e opere di Antonio Mancini*, Roma, Comitato per le onoranze nazionali nel primo centenario della nascita di Antonio Mancini e Vincenzo Gemito, Tipografia Artistica Nardini, Roma 1952, p. 5, ripr. tav. f.t.

C. Refice, *In margine alla mostra del mezzogiorno, Antonio Mancini*, in "Bollettino d'Arte", a. XXXVIII, 1953, n. II, aprile-giugno, p. 151, ripr. 2 a p. 148.

A. Schettini, *Mancini*, Stiped Edizioni d'Arte, Napoli 1953. ripr. tav. XXIX.

G. Guida, *Mancini il maestro del colore*, in "La Vela", 16 maggio 1957, ripr.

C. Pi, *Antonio Mancini*, in "Arte figurativa", novembre-dicembre 1962, anno X, n. 60, p. 26.

D. Cecchi, *Antonio Mancini*, Utet, Torino 1966, pp. 78, nota 3, pp. 106-107.

V. Guzzi, *Il ritratto nella pittura italiana dell'Ottocento*, F.lli Fabbri Editori, Milano 1967, p. 94.

A. Schettini, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, vol. II, Editrice E.D.A.R.T., Napoli 1967, p. 158, ripr. tav. a p. 175, n. 335 a p. 504.

G. Adonai, *Antonio Mancini il pittore della luce in rilievo*, in "Historia", gennaio 1971, p. 105.

Don Riccardo, *Artecatalogo dell'Ottocento. "Vesuvio" dei pittori napoletani*, vol. II, Belle Arti Editorialtipo, Roma 1973, p. 283.

A. Schettini, *La pittura napoletana dell'Ottocento*, 4 voll., Schettini Editore, Napoli 1973, vol. III, p.158, ripr. a p. 315.

F. Bellonzi, *Antonio Mancini*, Sisar, Milano 1978 (ed. or. Aldo Martello editore, Milano, 1962), p. 30, ripr. tav. XI.

A. Dal Prato, *Antonio Mancini: Un pittore felice*, in "Scuola materna", 10 marzo 1980, p. 719.

P. Ricci, *Arte e artisti a Napoli (1800-1943)*, prefaz. di G. Galasso, ediz. Banco di Napoli, Napoli 1981, p. 66.

Pittura dell'Ottocento, catalogo mostra Enrico Gallerie d'Arte - Genova, II Rassegna, settembre 1994, Tormena editore, Genova 1994, p. 88.

Antonio Mancini (1852-1930). Il Collezionismo del suo Tempo in Lombardia, Lovere (BG), Atelier del Tadini, 17 maggio - 31 agosto 1997, catalogo della mostra a cura di S. Rebora, Presservice '80, Rovetta (BG) 1997, p.14.

G. Piantoni, in *Fra vero e verosimile, opere di Scuola napoletana del secondo Ottocento*, Castello Cinquecentesco, L'Aquila, 2 aprile - 28 maggio 2000, catalogo mostra a cura di G. Piantoni, Edigrafital, Teramo 2000, p. 59 (*Saltimbanco violinista*).

Impressionismo italiano, Brescia, Palazzo Martinengo, 25 ottobre 2002 - 23 febbraio 2003, catalogo della mostra a cura di R. Barilli, Mazzotta, Milano 2002, p. 236, n. 88, ripr. tav. a p. 166.

C. Prevosti, *Il Circolo d'Arte e d'Alta Coltura di via Amedei 8 a Milano*, tesi di Specializzazione in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Milano, relatore G. Agosti, a.a. 2006-2007, p. 10.

M. Amedei, *Sul soggiorno del pittore Antonio Mancini in Irlanda nell'autunno del 1907*, in "Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies", n. 4, 2014, pp. 206, 209, ripr. tav. 9.

C. Virno, in J. L. Baroni, *Paintings / Sculptures / Drawings*, printed in Italy by Viol'Art, Firenze 2014, p. 68.

G. Lojacono, scheda in *La collezione segreta*, a cura di F. L. Maspes ed E. Staudacher, Gallerie Maspes, Milano, 2016, pp. 79, 296, ripr. a p. 306.

Di questo volume sono stati stampati 1000 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 Ottobre 2016