BIAF 32

Firenze, Palazzo Corsini
24 settembre - 2 ottobre 2022

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

Via Senato, 45 - Milano
Via Garibaldi, 29 R - Genova
www.enricogallerie.com

*Catalogo a cura di*
Silvia Capponi
Angelo Enrico

*Selezione delle opere*
Angelo Enrico

*Schede di*
Silvia Capponi
Paola Mola
Stella Seitun

*Regesto a cura di*
Melissa Raspa

*Progetto grafico*
Cinzia Mozer

*Referenze fotografiche*
Archivio Enrico Gallerie d'Arte, Milano
Archivio Gallerie Maspes, Milano

*Ringraziamenti*
Marco Bertoli, Roberto Capitani,
Serafino Enrico, Dunia Grandi,
Francesco Luigi Maspes, Enrico Motta,
Elena Orsenigo, Cristiano Portesi

ISBN 978-88-8435-343-6

© 2022 Antiga Edizioni
Crocetta del Montello (TV)
© 2022 Enrico Gallerie d'Arte
Milano - Genova

Tutti i diritti riservati

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

È severamente vietata la riproduzione anche parziale dei testi, delle opere, del materiale fotografico qui pubblicato

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare

# *Amor fati*

## Capolavori da Fattori a Morandi

*a cura di*
Silvia Capponi
Angelo Enrico

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

*Questa rassegna, che copre un sessantennio di pittura a cavallo tra Otto e Novecento, intende proporre uno sguardo nuovo, forse insolito, verso ciò che potremmo definire la contemporaneità del passato e il passato nel contemporaneo.*

*Che cosa lega Giovanni Fattori a Giorgio Morandi se non la scelta di pochi temi, i più semplici, e il forte senso strutturale della realtà insieme al consapevole recupero dell'arte italiana? La struttura pittorica di luce e colore del livornese raggiunge con Morandi una sintesi di puri toni. Svuotata di presenze umane e di ogni cenno di naturalismo, la realtà è colta nella sua essenza in geometrie elementari: nulla è più astratto, come diceva il pittore bolognese, del reale.*

*E come non vedere nel rapporto fecondo e scambievole tra la visione della "macchia" e quella che più tardi sarà chiamata "impressione" le ragioni di una spinta antiaccademica e di rinnovamento e di una portata rivoluzionaria della luce? Quella dei primi, statica e solenne, nel ricordo dei maestri del Trecento e Quattrocento, chiusa in sintetiche forme che acquistano tridimensionalità tramite forti contrasti di luce e colore. Quella dei secondi, una pittura di apparizioni e trasparenze, sul grande esempio di Corot, vibrante e fluida per catturare gli istanti di una realtà mutevole. Da una parte le distese infinite della Maremma, le perenni e placide colline fiorentine, i vicoli medievali bui e affollati. Dall'altra i dintorni di Parigi, le luci e il pullulare cromatico dei grandi* boulevard *con i loro caffè, le interminabili* promeandes*, la vita un po' frivola e leziosa di una borghesia divertita e annoiata in una modernità che allora veniva chiamata progresso. Due linguaggi innovatori, la visione sintetica strutturale dell'avanguardia toscana e quella per impressioni cromatiche dell'avanguardia parigina, la radice di quell'asse Giotto-Cézanne che allo scorcio dell'Ottocento costituirà un ponte verso l'arte del nuovo secolo.*

*Signorini, coscienza critica del movimento, amico di Degas e come Lega affascinato dalle conquiste di Courbet e Manet, si recherà più volte a Parigi. Degas e Monet, insieme a Courbet e altri, esporranno a Firenze e soggiorneranno più volte in Italia. A Parigi si stabiliranno prima De Nittis, seguito da Boldini e Zandomeneghi, attratti dalla visibilità dei* Salons *e dal successo sulla spinta internazionale di Goupil e Durand-Ruel. "*Les impressionistes italiens*" è il moderno epiteto che indica la portata di questo straordinario fenomeno di esportazione che darà sviluppi differenti e individuali, sempre più autonomi.*

*De Nittis, il barlettano capace di una rapidità di scorci, di riverberi e di infiniti campi ottici, tra Manet e Turner. Zandomeneghi, l'unico italiano tra gli impressionisti, come lo definì Diego Martelli seguito da Roberto Longhi, con il suo intimo sguardo sul mondo femminile, vibrato da minute pennellate che nel colore guardano a Fragonard e anticipano le ricerche puntiniste sulla luce. Boldini, infine, magistrale su più registri, infallibile fotografo della transitorietà, che fissa il* focus *in un dettaglio – uno sguardo, un gesto, un'architettura – per frantumare il resto dell'immagine in un vortice di larghe sciabolate protofuturiste o, viceversa, trattenerle da una lenta e inesorabile sparizione.*

*Sulla scena parigina arrivarono anche le opere di Raffaele Sorbi, fiorentino della scuderia Goupil, interprete del gusto* à la mode *alla Meissonier, e di Guglielmo Ciardi, veneziano puro, che ha saputo tradurre nella laguna la visione senza tempo, ferma e sintetica dei macchiaioli.*

*Si entra nella modernità del dopoguerra e, dopo le avanguardie, in quel sentimento di ritorno ai valori della tradizione, da Giotto a Masaccio a Cézanne, che si traduce in rigore pittorico, in ricomposizione dei valori formali e in semplicità del racconto, come nei quadri abitati ma silenziosi di Ottone Rosai. Negli stessi anni si colloca lo sforzo, estremo, di Adolf Wildt di un recupero del passato con un potente lavoro sulla materia in termini di chiaroscuro, linea e vuoto per trasfigurarla in valori simbolici universali. Il marmo ellenistico, i profondi sottosquadri del Quattrocento toscano, la levigatezza sensuale del barocco, si amalgamano in una vicenda artistica tra le più visionarie del Novecento, espressione di inquietudini moderne.*

*Si chiude così questo* excursus*, da Fattori a Morandi, lungo quella trama invisibile di legami e corrispondenze che ai nostri occhi contemporanei mostra le radici antiche della modernità.*

Angelo Enrico

# SOMMARIO


1. Giovanni Fattori, *Riposo in Maremma* . . . . . 8

2. Guglielmo Ciardi, *Laguna veneziana* . . . . . 14

3. Giovanni Boldini, *Ritratto dell'attore Coquelin aîné* . . . . . 18

4. Giuseppe De Nittis, *Nudo di schiena* . . . . . 22

5. Giovanni Fattori, *Sosta di muli in Maremma* . . . . . 26

6. Telemaco Signorini, *Via de' Pellicciai al Mercato Vecchio di Firenze* . . . . . 32

7. Giuseppe De Nittis, *Passeggiata sul lago dei Quattro Cantoni* . . . . . 38

8. Silvestro Lega
*La culla, Luigi Tommasi in giardino, Giardino a Bellariva, L'Arno alla Casaccia* . . . . . 42

9. Giovanni Boldini, *Fumo sulla laguna* . . . . . 52

10. Raffaello Sorbi, *Il paradiso dei cacciatori* . . . . . 56

11. Federico Zandomeneghi, *Femme faisant du crochet* . . . . . 60

12. Giovanni Boldini, *Signora adagiata su bergère* . . . . . 64

13. Federico Zandomeneghi, *À Montmartre* . . . . . 70

14. Ottone Rosai, *Conversazione* . . . . . 74

15. Adolfo Wildt, *La protezione dei pargoli* . . . . . 78

16. Giorgio Morandi, *Paesaggio* . . . . . 82

## 1. Giovanni Fattori
(Livorno, 1825 - Firenze, 1908)

**RIPOSO IN MAREMMA**, 1867 circa
Olio su tela, 35 x 72,5 cm
Firmato in basso a destra: "Gio Fattori"

A sud di Livorno, tra Nibbiata e Castelnuovo della Misericordia, sorgeva la tenuta di Castiglioncello, che l'intellettuale e critico Diego Martelli eredita dal padre nel 1861 e che accoglierà a più riprese, nel corso degli anni Sessanta, alcuni dei protagonisti della compagine macchiaiola. A Villa Martelli si intrecciano inevitabilmente dei sodalizi artistici che pur senza una pretesa programmaticità costituiranno le basi della cosiddetta "scuola" di Castiglioncello. Tra gli ospiti si annoverano per esempio Signorini, Borrani, Sernesi, Abbati e Fattori, il cui primo soggiorno risale al 1867, a seguito della perdita della moglie Settimia. L'occasione sarà rievocata nel 1884 in una lettera che il pittore livornese scrive all'amico Martelli: «Ricordo che addolorato dopo morta la mia moglie, tu mi portasti a Rosignano e vi stetti alcuni mesi! Lavorai molto con Beppe e lui cominciò a fare gli animali incoraggiato da me, che riescì tanto bene; e lui fu molto utile a me in certe ricerche che io ancora non era ben chiaro; mi ricordo di una questione di un nero all'ombra e un nero al sole»[1].

Giovanni Fattori instaura infatti un dialogo serrato e vicendevole con i primi risultati di quella sperimentazione artistica che Giuseppe Abbati aveva avviato, insieme a Odoardo Borrani, nella tenuta di Castiglioncello. Attraverso la tecnica della "macchia" Fattori e Abbati indagheranno la natura selvaggia di quel lembo di Toscana affacciato sul mare e i buoi maremmani costituiranno una tematica comune a entrambi, diventando un banco di prova ricco di tangenze e differenze. Da questo concerto artistico nasceranno opere come *Bovi bianchi al carro* (Carpi, Collezione Palazzo Foresti, fig. 1) o *Carro con buoi* (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti) di Fattori, mentre Abbati firmerà dipinti quali *Carro e bovi nella Maremma toscana* e *Bovi aggiogati*, entrambi conservati in collezione privata. Tali soggetti saranno i protagonisti anche di alcune incisioni eseguite dal pittore livornese, come nel caso dell'acquaforte intitolata *Bovi al carro* (*Maremma*), (fig. 2).

Il tema del carro rosso con i buoi bianchi torna anche nell'opera in esame, riconosciuta da Piero e Francesca Dini come «vertice assoluto dell'opera fattoriana»[2]. Il taglio orizzontale della tela consente all'occhio dello spettatore di spaziare sulla primitiva campagna toscana, colta nella quiete della luce zenitale e restituita attraverso una scansione dei piani anch'essa sviluppata lungo sezioni orizzontali, tra il verde del campo in primo piano e l'azzurro del cielo e del mare

1. Giovanni Fattori
*Bovi al carro*, 1868-1870 circa
olio su cartone, 29 x 34 cm
Carpi, coll. Palazzo Foresti

punteggiato di vele sullo sfondo. Tale partitura è interrotta, in diagonale, dalla presenza degli uomini e degli animali: una composizione georgica che contempla ritmi prosaici e ciclici, dove i buoi bianchi aggiogati al carro colmo di fieno sono investiti da una luce abbacinante, resa ancora più vivida dal nitore del manto, mentre i contadini al loro fianco riposano all'ombra di un grande albero – forse un leccio o una tamerice – collocato fuori campo. È un connubio, quello tra uomo e bestia, che tornerà in altri momenti della poetica agreste di Fattori, come ben testimonia un capolavoro quale *Il riposo (Carro rosso)* della Pinacoteca di Brera. Nel solco della sperimentazione della pittura di "macchia" *Riposo in Maremma* è caratterizzato da una semplificazione della forma – espressa attraverso i tasselli e le brevi pennellate costruttive tipiche del segno fattoriano – così come del colore, che si concretizza nell'uso di pigmenti brillanti che aboliscono il chiaroscuro a favore della restituzione di luci e ombre sul dato naturale.

La storia collezionistica dell'opera la attesta come proveniente dall'importante raccolta genovese di Mario Taragoni, dirigente, nel corso degli anni Trenta del Novecento, della Banca d'America e d'Italia nonché fine collezionista dell'arte dell'Ottocento con una preferenza





concessa ai Macchiaioli, Silvestro Lega e Giovanni Fattori in particolare. A proposito di quest'ultimo scrive infatti Stefano Cecchetto: «La rappresentazione dei tempi sospesi è una costante nella pittura di Giovanni Fattori e Mario Taragoni cerca soprattutto questa caratteristica nei dipinti del pittore toscano, la selezione è quindi attenta, meditata e finalizzata a mettere insieme una sequenza di opere che insieme siano in grado di raccontare una storia»[3].

2. Giovanni Fattori
*Bovi al carro (Maremma)*
acquaforte su zinco

La critica non si è sempre espressa concordemente in merito alla datazione del dipinto. Se da una parte prevale la convinzione che *Riposo in Maremma* sia ascrivibile al periodo trascorso da Fattori a Castiglioncello, si è in altri casi preferito far slittare l'esecuzione al quinquennio successivo – quello tra il 1870 e il 1875 – soprattutto in virtù di una vicinanza alla sensibilità del maestro francese Jean-François Millet[4]. Questa incertezza è una testimonianza della non sempre facile lettura stilistica del *corpus* fattoriano, «un tessuto non certo unitario tra riassunti e repliche, rimandi e riproposte, in momenti diversi, anche lontani nel tempo»[5].

*Silvia Capponi*

Note

[1] P. Dini, *Giovanni Fattori. Lettere a Diego*, Edizioni Il Torchio, Firenze 1983, pp. 208-209.

[2] P. Dini - F. Dini, *I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra, (Castiglioncello, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea - Castello Pasquini), Arti Grafiche Il Torchio, Firenze 1990, p. 191.

[3] S. Cecchetto, *Mario Taragoni, un borghese illuminato*, in *I Macchiaioli. Capolavori della collezione Mario Taragoni*, catalogo della mostra, a cura di S. Bietoletti, (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti), Skira, Milano 2008, pp. 29-30.

[4] Si vedano a questo proposito gli interventi di: G. Malesci, *Catalogazione illustrata della pittura a olio di Giovanni Fattori*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1961; L. Bianciardi - B. Della Chiesa, *L'opera completa di Fattori*, Rizzoli Editore, Milano 1970; L.-V. Masini, *Giovanni Fattori*, Edizioni d'Arte Il Fiorino, Firenze 1982; R. Campana (scheda), in *Fattori*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, G. Matteucci, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2015, n. 45, p. 206.

[5] A. Baboni, *Poetica di un percorso creativo*, in *Giovanni Fattori. La poesia del vero*, catalogo della mostra, a cura di A. Baboni, (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, p. 13.

Sul verso della tela reca un'etichetta: "Riposo in Maremma. opera di Giovanni Fattori. Proprietà Giovanni Malesci. Mostra Fattoriana Firenze 1925"; sul verso del telaio reca l'etichetta: "Mostra [...] Livorno - Agosto - Settembre 195[3]. Titolo dell'Opera Riposo in Maremma. Proprietario Sig. Taragoni Mario. Indirizzo Genova. Colloc. Cassa N. 16"; sul verso della cornice reca l'etichetta: "Messeri L.T.D. Trasporti Internazionali Piazza Strozzi, 1 50123 Firenze 055/213524 - 213700 - Cable Adress "MESSERI". Fattori: Riposo in Maremma - tela".

Provenienza: Firenze, coll. Giovanni Malesci; Genova, coll. Mario Taragoni.

Esposizioni: 1921, Roma, Palazzo dell'Esposizione, *Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale*, Sala 6, n. 32; 1925, Firenze, Palazzo delle Belle Arti, *Onoranze a Giovanni Fattori nel primo centenario della sua nascita*, Sala 1, n. 20; 1953, Livorno, Villa Fabbricotti, *Giovanni Fattori. Dipinti - Disegni - Acqueforti*, I Dipinti - Sala 5, n. 50; 1953, Firenze, Galleria dell'Accademia, *Dipinti, Disegni e Incisioni di Giovanni Fattori*, Dipinti, n. 50; 1990, Castiglioncello, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea - Castello Pasquini, *I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, n. 59; 2002, Castiglioncello, Centro per l'Arte Diego Martelli - Castello Pasquini, *I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1869)*, n. 28; 2007, Torino, Palazzo Bricherasio, *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, n. 25; 2013, Milano, GAM Manzoni, *Giovanni Fattori. Capolavori da collezioni private*, n. 8; 2015-2016, Padova, Palazzo Zabarella, *Fattori*, n. 45.

Bibliografia: *Prima Biennale Romana. Esposizione Nazionale di Belle Arti nel Cinquantenario della Capitale. Roma - MCMXXI. Catalogo*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo dell'Esposizione), Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli, Milano - Roma 1921, p. 52; *Società delle Belle Arti di Firenze. Onoranze a Giovanni Fattori nel primo centenario della sua nascita. Catalogo delle opere esposte nel Palazzo delle Belle Arti*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo delle Belle Arti), Stab. Tipo-Litografico G. Spinelli & C., Firenze 1925, p. 36, tav. f.t.; G. Papini - P. Nomellini - R. Focardi, *Giovanni Fattori (1825-1908)*, Società delle Belle Arti, Firenze 1926, tav. f.t.; E. Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, vol. II, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1928, tav. 142; *Giovanni Fattori. Dipinti - Disegni - Acqueforti. Catalogo della mostra*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, (Livorno, Villa Fabbricotti), A.G.A.F., Firenze 1953, p. 42, tav. 50; *Dipinti, Disegni e Incisioni di Giovanni Fattori*, catalogo della mostra, (Firenze, Galleria dell'Accademia), A.G.A.F., Firenze 1953, p. 15, tav. f.t.; U. Apollonio, *Fattori e la Biennale di Venezia*, in "Rivista di Livorno", a. III, n. 4, luglio - agosto 1953, p. 229 ill.; M. De Micheli, *Giovanni Fattori*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1961, p. 46, tav. 42; G. Malesci, *Catalogazione illustrata della pittura a olio di Giovanni Fattori*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1961, n. 679, pp. 288 ill., 407 (con la data 1875 circa); L. Bianciardi - B. Della Chiesa, *L'opera completa di Fattori*, Rizzoli Editore, Milano 1970, n. 249, p. 97 ill., tav. XXXI A (con la data 1873-1877); K. Lankheit, *Giovanni Fattori und die europäische Malerei seiner Zeit*, in *Toskanische Impressionen. Der Beitrag der Macchiaioli zum europäischen Realismus*, catalogo della mostra, (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Ausstellungsleitung Haus der Kunst), Bruckmann, München 1975, p. 41; M. Monteverdi, *La pittura italiana dell'Ottocento*, in *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, vol. I, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1975, tav. 405; L.-V. Masini, *Giovanni Fattori*, Edizioni d'Arte Il Fiorino, Firenze 1982, p. 94 (con la data 1873-1877); A. Allegranza Malesci - A. Baboni, *Giovanni Fattori. L'opera incisa*, vol. II, Edizioni Over, Milano 1983, pp. 554, 556 ill.; G. Matteucci, *Originalità del ruolo di Fattori nel decennio 1860-70 per l'affermarsi di un realismo moderno*, in *Giovanni Fattori. Dipinti. 1854-1906*, catalogo della mostra, a cura di G. Matteucci, R. Monti, E. Spalletti, (Firenze, Palazzo Pitti - Milano, Palazzo della Permanente), Artificio, Firenze 1987, p. 56; P. Dini - F. Dini, *I Macchiaioli e la Scuola di Castiglioncello*, catalogo della mostra, (Castiglioncello, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea - Castello Pasquini), Arti Grafiche Il Torchio, Firenze 1990, pp. 56-57, 191 ill. - 192, tav. XXXII, ill. in copertina; *Il valore dei dipinti dell'Ottocento italiano. L'analisi critica, storica ed economica - VIII Edizione (1990/1991)*, a cura di G.L. Marini, Umberto Allemandi & C., Torino 1990, p. 153 ill.; R. Monti, *La Scuola di Castiglioncello*, in *Ottocento. Cronache dell'arte italiana dell'Ottocento - Numero 20*, Giorgio Mondadori & Associati, Milano 1991, pp. 50 ill., 51; R. Monti, *Fattori*, in "Art Dossier", n. 101, maggio 1995, pp. 29, 30 ill. (con la data 1873 circa); P. Dini - F. Dini, *Diego Martelli. Storia di un uomo e di un'epoca*, Umberto Allemandi & C., Torino 1996, p. 94; R. Campana (scheda), in *I Macchiaioli. Opere e protagonisti di una rivoluzione artistica (1861-1869)*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, (Castiglioncello, Centro per l'Arte Diego Martelli - Castello Pasquini), Pagliai Polistampa, Firenze 2002, n. 28, pp. 118, 119 ill.; R. Monti, *Giovanni Fattori. 1825-1908*, Sillabe, Livorno 2002, p. 122; R. Campana (scheda), in *I Macchiaioli. Sentimento del vero*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, (Torino, Palazzo Bricherasio), Electa, Milano 2007, n. 25, pp. 116 ill. (particolare), 117 ill.; F. Dini, *I grandi maestri dell'arte. L'artista e il suo tempo. Fattori e i Macchiaioli*, n. 29, Il Sole 24 Ore, Milano 2008, pp. 81, 238-243; S. Fugazza, *I maestri della luce in Toscana. Giovanni Fattori. Il vero tra forma, linguaggio e sentimento*, Mauro Pagliai Editore, Firenze 2008, tav. f.t.; *Giovanni Fattori. Capolavori da collezioni private*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, E. Savoia, (Milano, GAM Manzoni), Gam Manzoni, Milano 2013, pp. 93-93 ill.; F. Dini, *Giovanni Fattori*, *ivi*, p. 24; S. Bosi, *La Maremma nella tavolozza di Giovanni Fattori e nella poetica di Giosuè Carducci*, *ivi*, p. 63; M. Raspa, *Regesto delle opere*, *ivi*, pp. 175 ill. - 176; *Fattori*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, G. Matteucci, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2015, pp. 96, 104 ill., 105 (con la data 1870-1873 circa); G. Matteucci, *L'altro Fattori*, *ivi*, p. 30; R. Campana (scheda), *ivi*, n. 45, p. 206 (con la data 1870-1873).

## 2. Guglielmo Ciardi
(Venezia, 1842-1917)

LAGUNA VENEZIANA, 1878 circa
Olio su tela, 65 x 112 cm
Firmato in basso a destra: “GCiardi”

Guglielmo Cardi, «il poeta delle lagune e dei campi, l’esaltatore di Venezia nelle sue glorie di cielo, di luce, di colori, di potenza e di ricchezza antiche», così Attilio Centelli presentava il pittore nella sala personale alla Biennale di Venezia del 1909[1], traguardo di una carriera quarantennale e di un’intera vita.

Finissimo marinista e paesista, sin dal suo primo periodo, quello cruciale – che va dal *Canale della Giudecca* di Ca’ Pesaro del 1868 a *Messidoro*, premiato a Berlino nel 1886 e poi a Venezia e Nizza, ora alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma – Ciardi segnerà la nascita della moderna scuola veneziana[2] per la fedeltà al reale, la scelta di località minori e inesplorate – le rive della Giudecca, le isole lagunari, le paludi, il Sile, la terraferma trevigiana – e la percezione di una luce che tocca ogni cosa, calma e rassicurante.

Già affermato alle mostre nazionali e internazionali – espose dal 1873 a Londra e a Vienna, dal 1876 a Manchester, dal 1877 a Parigi[3], dal 1879 a Monaco e in molte altre occasioni[4] –, a partire dagli anni Settanta i modi e i temi veristi assimilati dalla pittura dei macchiaioli e napoletana, anche nei frequenti viaggi in Italia, dal 1868, saranno elaborati in una personale e innovativa «genialità di sintesi» e «forza coloristica»[5].

Quest’opera, dal taglio allargato e dalle dimensioni significative, è una *summa* di questi primi influssi e si colloca come spartiacque tra la pittura di paesaggio tradizionale per tagli prospettici e un inedito impianto, «che non è ascrivibile né alla veduta né al paesaggio»[6], impostato su una ripresa frontale da cui non si vede «che cielo e acqua»[7].

Ogni cosa, in questa tela, infonde luce. Due specchi azzurri, immobili e solo apparentemente uguali, si dilatano in uno spazio e in un tempo senza fine. La città placidamente adagiata sul fondo ne trattiene il labile confine su cui si staglia, contro un cielo luminoso, un barcone scuro che sembra fluttuare nel vuoto tanto non è chiaro dove o quando abbiano inizio o fine l’acqua, il cielo, la luce o se abbiano un inizio e una fine.

Un capolavoro assoluto di sintesi prospettica luce-colore che fonde gli elementi di più stretta osservanza macchiaiola – la pennellata breve e asciutta, il disegno che chiude i contorni, i contrasti luministici che potenziano il colore e cristallizzano l’immagine in un nitore quasi abbagliante – alla «più luminosa gamma di colori» del vedutismo veneto[8], cui rimanda, oltre la

predominante azzurra, la barca obliqua tagliata dall'ombra e il soggetto ridotto al binomio cielo e mare, già codificato dal Guardi[9].

La sintesi dei piani operata dalla luce e il contrasto smagliante del bianco e del nero dimostrano «un'attenzione alla lezione di Cammarano»[10], che influenzò altri pittori veneziani, da Favretto al Nono allo Zandomeneghi.

Sono di chiara reminiscenza fattoriana[11], ancora a questa data, il rigore di una luce dilagante che unifica tutto, grazie alla sapiente dosatura dei toni, che immobilizza l'immagine – il gondoliere e l'acqua sono come solidificati in una stasi solenne – in una dimensione che appartiene alla luce e alla geometria più che al mondo reale, filtrata dalla mente.

Opere cruciali come questa, spogliate di ogni tratto drammatico, contrapposte alle vivaci istantanee di un Favretto o alle trasfigurazioni liriche di un Fragiacomo, restano come in attesa di un futuro evento. È quel «senso della "durata"»[12], di calma perfetta e di immobile quiete che sarà centrale nella pittura ciardiana, una pittura «che vuole essere osservata a lungo», come fu inteso dai suoi contemporanei[13], e che ha fatto pensare al «candore narrativo» della pittura del Rinascimento[14].

La tela è cronologicamente accostabile ad alcuni dei dipinti più significativi della prima metà degli anni Settanta[15], quando questo soggetto, una veduta di Chioggia dalla laguna aperta – nello *skyline* s'intravede la *silhouette* della città e il campanile di Santa Maria Assunta – entra nel repertorio ciardiano per non uscirne più, come dimostrano i numerosi dipinti lagunari e chioggiotti presenti nelle rassegne in Italia e all'estero[16].

La fortuna del tema è dimostrata da una lunga serie di successive riprese fino agli anni Ottanta, con varianti e sviluppi diversi: lo ritroviamo in quattro tele, una del 1878, iconograficamente simile ma con una resa più impressionista e atmosferica (di quell'anno è il viaggio a Parigi con Favretto), e un'altra del 1880, in versione notturna, ora alla Galleria d'Arte Moderna di Torino[17], poi, in un gruppo di dipinti dove è riutilizzato, in controparte, il disegno del frate col cappuccio e della figura femminile col capo coperto[18].

*Stella Seitun*

Provenienza: Stati Uniti d'America, coll. privata.

Inedito





Note

[1] A. Centelli, *Mostra individuale di Guglielmo Ciardi*, in *Ottava Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1909. Catalogo*, catalogo della mostra (Venezia, Giardino Pubblici) Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, Venezia 1909, p. 105.

[2] C. Boito, *Rassegna artistica.* in "Nuova Antologia", vol. XVII, fasc. 8, agosto 1871, pp. 958-959.

[3] A questa data Ciardi espone al *Salon* di Parigi, insieme a Zandomeneghi, lì residente, ed è rappresentato dal mercante M. Reitlinger, cfr. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Elysees le 1er mai 1877*, catalogo della mostra, (Parigi, Palais des Champs-Elysees), Imprimerie Nationale, Paris 1877, n. 484, p. 61 (*Idylle*).

[4] M. Galli Goldin, *Esposizioni*, in N. Stringa (a cura di), *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello 2007, pp. 400-402; P. Nicholls, in *Venezia prima della Biennale. La pittura veneta dall'Unità d'Italia al 1895 nelle collezioni private*, catalogo della mostra, a cura di S. Bietoletti, P. Nicholls, P. Serafini, (Tortona, Palazzo Guidobono), Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, Tortona 2005, p. 119.

[5] Centelli, cit., p. 106.

[6] N. Stringa, *Il paesaggio e la veduta: appunti per una storia*, in G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, tomo II, Electa, Milano 2003, p. 613.

[7] A. De Gubernatis, *Dizionario degli artisti italiani viventi. Pittori, scultori e architetti*, Le Monnier, Firenze 1889, p. 124.

[8] V. Pica, *L'arte mondiale all'VIIIa Esposizione di Venezia. III. Le mostre individuali di Tito, Ciardi, Marius Pictor, Tallone, Cairati, Gioli e De Maria-Bergler*, in "Emporium", vol. XXX, n. 177, settembre 1909, p. 166.

[9] *Gondole sulla laguna (laguna grigia)*, 1765 circa, Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. n. 447; *Gondola sulla laguna*, 1780 circa, Londra, National Gallery, inv. n. 1454.

[10] P. Nicholls (scheda), in *Ottocento italiano. Pittori e scultori. Opere e mercato*, a cura di M. Agnellini, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1998, p. XVI.

[11] Con il pittore livornese, conosciuto a Firenze nel 1868, Ciardi intrattenne rapporti epistolari frequenti, cfr. N. Barbantini, *La munificenza della famiglia Ciardi. La sala di Guglielmo Ciardi alla Galleria d'Arte Moderna*, in "Gazzetta di Venezia", a. 182, n. 94, 3 aprile 1924, p. 3, ora in Id., *Scritti d'arte inediti e rari*, Bompiani, Venezia 1953, pp. 290, 294; cfr. anche A. Francini, *Guglielmo Ciardi*, Istituto Nazionale «L.U.C.E.» - Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Roma - Bergamo 1934.

[12] F. Bellonzi, *Idea e natura, tradizione e attualità in Guglielmo Ciardi*, in *Guglielmo Ciardi*, catalogo della mostra, a cura di L. Menegazzi, (Treviso, Ca' Da Noal), Edizioni Canova, Treviso 1977, p. 70.

[13] *La pittura italiana all'Esposizione*, in "L'Esposizione Universale di Vienna del 1873 illustrata", vol. II, dispensa 61, 1873, p. 483.

[14] Bellonzi, cit., p. 68.

[15] In particolare, per i netti rapporti di luce e colore, *Biancheria al sole*, esposto a Milano nel 1872 e poi a Vienna nel 1873, *Il porto di Anzio*, 1870-1874 circa, i due *Mercato di Badoere*, 1875, di cui uno esposto a Torino nel 1877, e *Mulino sul Sile*, 1875 circa, cfr. Stringa (a cura di), cit., nn. 63, 358, 379, 380, 385, pp. 201, 287, 294, 295, 296; Yorick figlio di Yorick [P.C. Ferrigni], *Fra quadri e statue. Strenna-Ricordo della seconda Esposizione Nazionale di Belle Arti. Lettere al Pungolo*, Fratelli Treves Editori, Milano 1873, p. 223 (per l'identificazione di *Biancheria al sole*, qui col titolo L*'estate; campagna trevigiana*).

[16] Galli Goldin, cit., pp. 400-402; Nicholls, in *Venezia prima della Biennale*... cit., p. 119.

[17] Stringa (a cura di), cit., nn. 99, 100, 112, pp. 213, 216; D. Grandi (scheda), in *Ottocento italiano. Maestri a confronto, catalogo della mostra*, a cura di A. Enrico, (Milano, Enrico Gallerie d'Arte), Enrico Gallerie d'Arte, Milano 2016, n. 5.

[18] Stringa (a cura di), cit., nn. 101-104, 111, 113, 130, pp. 214, 216, 217, 221.

## 3. Giovanni Boldini
(Ferrara, 1842 - Parigi, 1931)

RITRATTO DELL'ATTORE COQUELIN AÎNÉ, 1878 circa
Olio su tavola, 24 x 14 cm
Firmato in basso a sinistra: "Boldini"

«Con la faccia rosea e ben rasata, colle labbra grosse e il naso all'aria, cogli occhi furbi, il Coquelin, aveva un'aria patriarcale; ed era il comico che meglio interpretava l'arguzia francese, quale è immortalmente scolpita nelle pagine del Molière […] E lui, nell'equilibrio limpido, nella castigata comicità delle sue interpretazioni, di naturalezza ne aveva, e quanta!»[1]. Con queste parole si ricorda anche in Italia la morte, avvenuta nel 1909, di Benoît-Constant Coquelin, l'attore francese di indiscussa fama internazionale che è anche il protagonista di quest'opera di Giovanni Boldini.

Il soprannome "*aîné*", aggiunto a fianco del cognome, nasce con l'intento di distinguerlo dal fratello più giovane, anche lui famoso attore, che viene ribattezzato Coquelin "*cadet*". Nato a Boulogne-sur-mer nel 1841, Constant Coquelin debutta negli anni Sessanta alla Comédie-Française e la sua interpretazione, nel 1895, del *Cyrano* di Edmond Rostand rimarrà negli annali della storia teatrale francese. Numerosi sono gli artisti che si sono prestati a riprodurre la poliedrica immagine di questo attore nelle loro opere, come bene attestano le 35 tavole «représentant Coquelin aîné dans ses principaux rôles d'après les tableaux» contenute in un portfolio pubblicato a Parigi nel 1899 con i tipi di Pierre Lafitte & C[2]. Tra i dipinti di Jean Béraud, Pascal Dagnan-Bouveret, Émile Friant – presente con una decina di opere – o, ancora, Louis Leloir e de Madrazo, compare anche il quadro di Boldini. A testimoniare quanto quest'opera contribuisse a diffondere l'iconografia di Constant Coquelin viene poi in nostro aiuto la partecipazione della tavola alla mostra parigina intitolata *Exposition de portraits d'artistes dramatiques et lyriques du siècle*, che si svolge, nel 1900, negli spazi della Gallerie Georges Petit. Nel più ampio contesto dell'esposizione universale, che coinvolge in quell'anno la capitale francese, la mostra viene ordinata e curata proprio dai fratelli Coquelin, che riuniscono una cospicua raccolta di ben 460 ritratti dei più famosi attori che avevano calcato le scene teatrali nel corso dell'Ottocento. Oltre che con il ritratto di Coquelin aîné Boldini è rappresentato con quelli di Jean-Baptiste Faure, di Céline Montaland, di Madame de Pontry e di Gabrielle-Charlotte Reju, meglio nota come "La Réjane"[3]. Dal catalogo della mostra risulta poi che il pittore ferrarese abbia raffigurato Coquelin nel ruolo del notaio Aristide Fressard, personaggio della commedia in cinque atti intitolata *Le Fils natural* di Alexander Dumas Fils. La *pièce* sarà interpretata dall'attore francese sul palco della Comédie-Française nel dicembre del 1878 con grande successo di pubblico e di critica: «Le per-

3. C. Léandre, *La fameuse "trompette" de Coquelin aîné*, illustrazione pubblicata su "Le Rire" il 12 febbraio 1898

sonnage comique, intelligent et sympathique d'Aristide Fressard lui fournit l'occasion de déployer ses meilleures qualités, la gaieté, la verve, la finesse, et surtout le naturel, ce don inestimable qui ne s'acquiert pas»[4].

Ascrivibile dunque al 1878 circa, il dipinto di Boldini ritrae il giovane attore dai capelli e dalle basette rosse, stante, mentre solleva la *redingote* nel gesto sicuro e sornione dell'uomo di spettacolo. Alle sue spalle un camino acceso – a cui sono appoggiati il cilindro e un ombrello verde – sormontato da una boiserie a specchio, ci introducono in un interno sofisticato. Per questa tavola è stato sottolineato come abiti e ambientazione siano strettamente connessi a quei soggetti mondani identitari del gusto della Maison Goupil, della cui scuderia entrerà a far parte anche Boldini fin dal suo arrivo a Parigi avvenuto nel 1871. Celebri sono a questo proposito le sue rivisitazioni di un Settecento o un primo Ottocento disinibiti, animati da cicisbei e da giovani donne fra le quali si distingue la prediletta Berthe, modella e amante del pittore. Nel caso del ritratto di Coquelin aîné l'atmosfera galante che permea il dipinto non è una rievocazione frutto della fantasia boldiniana, ma la preziosa testimonianza di cosa il variegato panorama teatrale francese proponesse al suo pubblico nel 1878. Nei panni di Fressard il giovane Coquelin porta in scena una Francia, quella degli anni Cinquanta, che rimandando a un tempo che non è più, innesca inevitabilmente un ironico gioco di corrispondenze e di allusioni.

Ed ironico è anche il titolo di *Un Joueur de trombone* con il quale il dipinto di Boldini viene indicato nel catalogo della vendita all'asta della collezione di Coquelin, avvenuta nel 1906, presso la Galleria Georges Petit. Si tratta probabilmente di un riferimento diretto al celebre "*naz a trompette*" dell'attore, elemento a tal punto caratterizzante da meritarsi, nel 1898, un disegno di Charles Léandre sulla copertina di "Le Rire" (fig. 3)[5].

*Silvia Capponi*

Note

[1] *Coquelin "aîné"*, in "Pro Familia", a. X, n. 6, 7 febbraio 1909, p. 87.

[2] Cfr. *Constant Coquelin*, Pierre Lafitte & C., Paris 1899.

[3] *Exposition de Portraits d'Artistes dramatique & lyriques du siècle*. *Catalogue*, catalogo della mostra, (Parigi, Galerie Georges Petit), Imprimerie Georges Petit, Paris 1900, pp. 12, 21, 34, 36, 39.

[4] É. Noël - E. Stoulling, *Les Annales du Théatre et de la Musique précédées du Naturalism au théatre par M. Émile Zola*, G. Charpentier Éditeur, Paris 1879, p. 102.

[5] "Le Rire", a. IV, n. 171, 12 febbraio 1898.





Provenienza: coll. Constant Coquelin; Parigi, Galerie Georges Petit, 9 giugno 1906, n. 3; Milano, coll. Enrico Piceni; Milano, coll. Vittorio Duca.

Esposizioni: 1900, Parigi, Galerie Georges Petit, *Exposition de Portraits d'Artistes dramatiques & lyriques du siècle*, n. 85; 1984, Pistoia, Convento di S. Domenico, *Giovanni Boldini*, n. 25; 2008, Montecatini Terme, Terme Tamerici, *Boldini Mon Amour. Opere note e mai viste, nuove scoperte, fotografie e documenti inediti*, s.n.; 2015, Forlì, Musei San Domenico, *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, n. 144; 2019-2020, Madrid, Fundación MAPFRE, Sala Recoletos, *El espíritu de una época. Boldini y la pintura española a finales del siglo XIX*, n. 29; 2021-2022, Bologna, Palazzo Albergati, *Giovanni Boldini. Lo sguardo nell'anima*, n. 14.

Bibliografia: *Constant Coquelin*, Pierre Lafitte & C., Paris 1899, tav.; *Exposition de Portraits d'Artistes dramatiques & lyriques du siècle. Catalogue*, catalogo della mostra, (Parigi, Galerie Georges Petit), Imprimerie Georges Petit, Paris 1900, p. 12; J. Leclercq, *Petites expotitions. Exposition de portraits d'artistes dramatiques et lyriques du siècle*, in "La Chronique des Arts et de la Curiosité", supplement a "La Gazette des Beaux-Arts", n. 32, 20 ottobre 1900, p. 323; *Catalogue des tableaux modernes... composant la Collection C. Coquelin*, catalogo dell'esposizione-vendita, (Parigi, Galerie Georges Petit), Imp. Georges Petit, Paris 1906, p. 6 (con le misure 42 x 33 cm); *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'800 - n. 4*, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1972, p. 50 ill.; E. Piceni, *Boldini. L'uomo e l'opera*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1981, tav. 15; *Boldini*, catalogo della mostra, a cura di P. Dini, (Pistoia, Convento di S. Domenico), Edizioni del Comune di Pistoia, Pistoia 1984, p. 81 ill.; F. Dini, *Schede delle opere in Catalogo*, *ivi*, p. 108; *Importanti dipinti dell'800*, catalogo della vendita all'asta, Milano, Semenzato - Nuova Geri, 8 marzo 1988, s.p. ill.; T. Panconi, *Giovanni Boldini. L'opera completa*, Edifir, Firenze 2002, p. 183 ill.; P. Dini - F. Dini, *Giovanni Boldini. 1842-1931. Catalogo ragionato*, vol. I, Umberto Allemandi & C., Torino 2004, p. 180; Idd., *Giovanni Boldini. 1842-1931. Catalogo ragionato*, vol. III, tomo I, Umberto Allemandi & C., Torino 2004, n. 222, pp. 131, 132 ill.; L. Angiolino (scheda), in *Boldini Mon Amour. Opere note e mai viste, nuove scoperte, fotografie e documenti inediti*, catalogo della mostra, a cura di T. Panconi, (Montecatini Terme, Terme Tamerici), Pacini Editore, Ospedaletto 2008, pp. 216, 217 ill.; R. Campana, *Goupil. Scene di vita moderna tra moda e nostalgia*, in *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, (Forlì, Musei San Domenico), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, p. 204 ill.; Ead. (scheda), *ivi*, n. 144, p. 335; F. Dini, *La primera manera francesa de Boldini (1871-1879)*, in *El espíritu de una época. Boldini y la pintura española a finales del siglo XIX*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, L. Bozal, (Madrid, Fundación MAPFRE, Sala Recoletos), Fundación MAPFRE, Madrid 2019, p. 198 ill.; T. Panconi, *La Maison Goupil*, in *Giovanni Boldini. Lo sguardo nell'anima*, catalogo della mostra, a cura di Id., (Bologna, Palazzo Albergati), Skira, Milano 2021, p. 100 ill.; E. Larese, *Schede tecniche e bibliografiche*, *ivi*, p. 196.

## 4. Giuseppe De Nittis
(Barletta, 1846 - Saint Germain en Laye, 1884)

**NUDO DI SCHIENA**, 1879-1880 circa
Olio su tavola, 42 x 26 cm
Firmato in basso a sinistra: "De Nittis"

Nell'opera in esame l'artista ritrae una figura femminile che volgendo le spalle allo spettatore, mette in risalto la schiena sinuosa e la nuca scoperta dai capelli raccolti. Al rosa pallido che uniforma l'incarnato della giovane l'artista barlettano aggiunge dei tocchi grigi e azzurrati che conferiscono al colorito dei riflessi iridescenti. Differente è invece l'approccio con il quale De Nittis affronta la costruzione del lenzuolo su cui si adagia il corpo della donna. Il tessuto – di un bianco luminoso e caldo che si distacca dalla pelle diafana e lattiginosa della modella – pare svuotato di qualsiasi peso e costruzione plastica, complice una pennellata più libera e sommaria. Un discorso analogo andrebbe esteso anche ai fiori disposti sulla sinistra della tavola, che perdendo in essenza naturalistica acquisiscono un peculiare valore decorativo. Ricordano, in questo senso, i motivi di un paravento giapponese, elemento d'arredo molto amato da De Nittis – fine collezionista di oggetti orientali secondo la moda francese dello *japonisme* – e da lui introdotto in svariate composizioni, come nel caso di *Signora sul divano rosso* (collezione privata) o ancora *Tra i paraventi* (Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis, fig. 5), in cui torna la figura femminile di spalle, vestita di un abito le cui trasparenze lasciano intravedere la nudità della schiena. È stato sottolineato a più riprese il parallelismo tra i nudi di De Nittis e quelli dell'amico Edgar Degas, che, nel corso della sua attività, ha affrontato in molte occasioni questo tema, licenziando, negli anni Ottanta, quelli che sono gli esiti più noti di questa ricerca. Certamente De Nittis ha in comune con il pittore francese uno sguardo precluso a qualsiasi insinuazione volgare. Le donne nude di Degas sono spesso colte mentre svolgono azioni e gesti tipici del quotidiano privato: si pettinano, si asciugano o si lavano in una tinozza, come bene esemplificano il pastello *Le tub* del Musée d'Orsay o *Dopo il bagno* dell'Hermitage di San Pietroburgo. I nudi di De Nittis, nonostante siano più studiati nella loro composizione, condividono certamente con quelli dell'artista francese l'atmosfera di un'osservazione silenziosa, discreta ed elegante.

Sulla scorta dei recenti interventi della critica *Nudo di schiena* andrebbe collocato sullo scorcio degli anni Settanta dell'Ottocento. A questo momento e a questa tematica appartengono peraltro opere come *Nello studio del pittore* (collezione privata) o il celebre pastello intitolato *Nudo con le calze rosse*, datato al 1879 (fig. 4). È il momento in cui De Nittis raccoglie i primi

4. Giuseppe De Nittis
*Nudo con le calze rosse*, 1879
pastello, 80,5 x 99 cm
collezione privata

importanti riconoscimenti sul versante ufficiale, anche a seguito della discussa partecipazione, avvenuta nel 1874, alla prima mostra degli impressionisti. Renato Miracco sottolinea che il 1878 può essere considerato l'anno della consacrazione dell'artista[1], insignito della Legion d'Onore in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi, che «fa molto onore a lui e all'Italia, ed afferma gli sforzi di tutta una vita artistica»[2], ricorda Jacopo Caponi, giornalista italiano di stanza nella *Ville Lumière* che spesso risulta tra gli ospiti delle "*soirées du samedi*" organizzate dall'artista barlettano.

*Silvia Capponi*

Note
[1] R. Miracco, *Notes et souvenirs: biografia ragionata del "quotatissimo pittore della vita moderna Giuseppe De Nittis"*, in *De Nittis. Impressionista italiano*, catalogo della mostra, a cura di Id. (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta), Mazzotta, Milano 2005, p. 110.
[2] Folchetto [J. Caponi], *Zig Zag per l'Esposizione Universale di Parigi del 1878 di Folchetto*, Fratelli Treves Editori, Milano 1878, pp. 76-77.





Provenienza: Milano, coll. R. Capitani; Chieri, coll. privata.

Esposizioni: 2010-2011, Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts - Parma, Palazzo del Governatore, *Giuseppe De Nittis. La modernité élégante*, n. 91; 2013, Padova, Palazzo Zabarella, *De Nittis*, n. 91; 2015, Forlì, Musei San Domenico, *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, n. 222; 2018, Modena, Quartiere Fieristico Modenafiere - Milano, Enrico Gallerie d'Arte, *Boldini e De Nittis. Femminilità à la mode nella Parigi impressionista*, n. 19.

Bibliografia: P. Dini - G.L. Marini, *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, vol. I, Umberto Allemandi & C., Torino 1990, n. 783, p. 409; Idd., *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, vol. II, Umberto Allemandi & C., Torino 1990, tav. 783; *Giuseppe De Nittis. La modernité élégante*, catalogo della mostra, (Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts - Parma, Palazzo del Governatore), Paris Musées, Paris 2010, p. 239 ill. (con il titolo *Nu de dos*); *De Nittis*, catalogo della mostra, a cura di E. Angiuli, F. Mazzocca, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2013, p. 167 ill.; O. Cucciniello (scheda), *ivi*, n. 91, p. 224; F. Mazzocca, *Da De Nittis a Modigliani: italiani a Parigi*, in *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, (Forlì, Musei San Domenico), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, p. 277 ill.; S. Regonelli (scheda), *ivi*, n. 222, p. 363; E. Staudacher (scheda), in *Boldini e De Nittis. Femminilità à la mode nella Parigi impressionista*, catalogo della mostra, a cura di A. Enrico, E. Staudacher, (Modena, Quartiere Fieristico Modenafiere - Milano, Enrico Gallerie d'Arte), Enrico Gallerie d'Arte, Milano - Genova 2018, n. 19, pp. 116, 117 ill.; M. Raspa, *Regesto delle opere*, *ivi*, p. 139 ill.

5. Giuseppe De Nittis
*Tra i paraventi*, 1879
olio su tela, 72 x 53 cm
Barletta, Pinacoteca
Giuseppe De Nittis

## 5. Giovanni Fattori
(Livorno, 1825 - Firenze, 1908)

SOSTA DI MULI IN MAREMMA, 1880-1885 circa
Olio su tavola, 17 x 40,5 cm
Firmato in basso a destra: "Gio Fattori"

Indiscusso innovatore della pittura di cronaca militare in Italia dal primo decennio postunitario, è con la pittura di paesaggio – un paesaggio mai puro, ma sempre animato – che Giovanni Fattori otterrà i primi riconoscimenti internazionali: *Mercato di cavalli in piazza Montanara a Roma*, una grande tela concepita durante il primo soggiorno a Roma, tra l'aprile e il maggio 1872, sarà premiata a Vienna e Londra, 1873, Filadelfia, 1876 e Melbourne, 1880 e farà il giro del mondo (Firenze, 1874, Santiago del Cile, 1875, Parigi, 1878) prima di andare perduta in un naufragio tornando in Italia[1]. Altri soggetti di vita campestre, ampi e corali, saranno premiati a Dresda, 1887, Colonia, 1889, Parigi, 1900, Saint-Louis, 1904[2].

La vita stentata dei mandriani o barrocciai della campagna tra Toscana e Lazio, insieme a quella dei semplici soldati, sarà centrale nella poetica fattoriana per la possibilità di fondere con intensità verista i fondamenti del suo vocabolario pittorico, il paesaggio, la figura, gli animali. Dirà lo stesso pittore: «mi è piaciuto illustrare anche la vita sociale nelle sue manifestazioni le più tristi»[3], cioè, come intese Venturi, «un'umanità desolata sotto il giogo di una natura splendente»[4].

Da quella prima esperienza romana – lì incontrò probabilmente Nino Costa e Vincenzo Cabianca[5] –, Fattori restò «impressionato»[6] dall'«immensa pianura» e dalla «triste e severa campagna»[7] dei dintorni di Roma, da cui trarrà appunti, studi e impressioni in seguito rielaborati, com'è il caso dell'opera in esame.

*La sosta di muli*, opera non datata e riscoperta negli anni Sessanta, quando risulta nella collezione veneziana dell'ingegnere Mario Nono, figlio del pittore Luigi[8], è infatti riconducibile ai ricordi di quella prima stagione romana. Vi ricompaiono alcuni moduli figurativi, specie nei cavalli, gli animali «che gli piacquero di più», come ricorderà l'amico Ugo Ojetti: «Ne disegnava ovunque, in tutte le attitudini. I cento albumetti che ancora giacciono abbandonati ma non dimenticati negli scaffali del suo studio vuoto ne sono pieni»[9].

I muli – quello di destra e la coppia al centro aggiogata al carro – ricalcano le *silhouettes* dei cavalli rispettivamente in *Riposo* (*Barrocci romani)*, una tavoletta del 1873 circa esposta al *Salon* di Parigi nel 1875, traguardo di quel periodo, ora alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti a Firenze, e nella più ampia tela *Campagna romana*, databile al 1879, presentata

6. Giovanni Fattori
*Campagna romana*
1879 circa, olio su tela
40 x 80 cm
Milano, Museo
della Scienza e della Tecnica

con successo a Milano nel 1881, ora al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano[10]. La stessa coppia di muli è delineata in un disegno della Galleria d'Arte Moderna Giannoni di Novara[11]. Il cavallo di sinistra, infine, bardato "alla romana", riprende in controparte – come l'acquaforte da esso derivata[12] – quello alla destra del già citato *Mercato di cavalli in piazza Montanara a Roma*.

La solidità d'impianto nel consueto formato orizzontale allungato e lo schema compositivo a cuneo – ottenuto dall'incastro dei due triangoli del declivio e dell'orizzonte a sintetiche fasce di colore –, le cromie essenziali ridotte in superfici piane in un rapporto negativo/positivo, come nella coeva acquaforte, la resa pittorica sintetica e "macchiata" e ben profilata da un disegno non ancora spezzato, orientano per una datazione non lontana a quegli anni, attorno al 1880.

La visione è ferma, calibrata in una spazialità dilatata dalla luce dorata del predominante piano-colore del terreno che, come l'assolato muro bianco fuori Porta Pia in *Riposo* e nel poco più tardo *In vedetta*, assoluto capolavoro[13], serve da quinta scenografica e al tempo stesso proietta in avanti le figure, nette sagome scure che come in un intarsio geometrico s'incastrano compatte, come viste in controluce, rievocando la sintesi strutturale e volumetrica dei primitivi.

Le pose sono statuarie e austere, in una pausata cadenza metrica di assonanze geometriche amplificata dall'isolamento delle figure nel paesaggio e dalla condivisione di un comune





destino. Il soggetto, così, tra i più ordinari – la sosta di un barrocciaio in un paesaggio desolato che non ha nessuna pretesa di bellezza –, si proietta in uno spazio dilatato e senza tempo, aulico e solenne, ed entra nella dimensione universale dell'esistere.

È con dipinti come questo, pervasi di una spazialità non misurabile, di gestualità e silenzi assorti, di pochi elementi sapientemente dosati, di un realismo sintetico che tende a una tensione morale, che la modernità del Fattori paesaggista sarà rivalutata a inizio secolo[14], in un sapiente collegamento tra le sperimentazioni della macchia e le regole metriche di Giotto, Paolo Uccello e Piero della Francesca riscoperte dalla sensibilità novecentista.

*Stella Seitun*

Note

[1] G. Malesci, *Catalogazione illustrata della pittura a olio di Giovanni Fattori*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1961, n. 646, pp. 275, 403.

[2] *Ivi*, nn. 701, 702, 723, 743, pp. 10, 16, 296, 297, 306, 314, 409, 412, 414; G. Fattori, *Scritti autobiografici editi e inediti con tutti i ritratti dipinti e fotografici dell'artista, noti o ritrovati*, a cura di. F. Errico, De Luca Editore, Roma 1980, pp. 26, 29, 34, 40, 42, 94, 109, 117-118, 126-129; P. Dini, *Inediti di Giovanni Fattori. 80 lettere, dipinti, disegni, cronaca biografica*, Umberto Allemandi & C., Torino 1987, pp. 109, 112, 113, 119, 121, 123.

[3] Fattori, cit, p. 83.

[4] L. Venturi, *Alcune opere della collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, Bestetti & Tumminelli, Milano - Roma 1928, tav. 110.

[5] Sul soggiorno romano cfr. A. Baboni - F. Baboni, *XI. Il primo periodo romano: la poesia dei muri bianchi. 1871-1880*, in *Giovanni Fattori tra epopea e vero*, catalogo della mostra, a cura di A. Baboni, (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, nn. 136-146, pp. 174-184; L. Dinelli, *Tre carteggi intorno al "Mercato dei cavalli a Roma in piazza Montanara". Lettere inedite di Giovanni Fattori (1872-1884),* in L. Bernardini - L. Dinelli, *Giovanni Fattori. Inediti nel primo Centenario della morte*, Books & Company, Livorno 2008, pp. 109-132, 151-162 (con la precisazione dell'anno del primo soggiorno romano, cfr. *ivi*, p. 145, nota 15); G. Matteucci, *L'altro Fattori*, in *Fattori*, catalogo della mostra, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, G. Matteucci, (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia 2015, p. 29.

[6] Fattori, cit., p. 109.

[7] Dinelli, cit., pp. 152, 155.

[8] M. Borgiotti, *Genio dei Macchiaioli*, vol. I, Alfieri & Lacroix, Milano 1964, tav. 49.

[9] U. Ojetti, *Giovanni Fattori*, in "La Lettura", a. VIII, n. 11, novembre 1908, p. 59.

[10] Malesci, cit., nn. 655, 684, pp. 280, 291, 404, 407; L. Bassignana (scheda), in *Giovanni Fattori*... cit., n. 136, p. 185; Ead. (scheda), *ivi*, n. 140, p. 186; E. Staudacher, *Il mercato di Giovanni Fattori nella Milano ottocentesca. I rapporti con la Società per le Belle arti ed Esposizione Permanente*, in *Giovanni Fattori. Capolavori da collezioni private*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, E. Savoia, (Milano, GAM Manzoni), Gam Manzoni, Milano 2013, pp. 41-42, 44.

[11] *La Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni. Catalogo generale. Grafica*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1993, p. 55, inv. 33; P. Plebani (scheda), in *Induno, Fattori, Nomellini, Viani. Pittura di storia nella Galleria d'Arte Moderna di Novara*, catalogo della mostra, a cura di A. Scotti Tosini, (Novara, Arengo del Broletto), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, n. 20, p. 68.

[12] A. Allegranza Malesci - A. Baboni, *Giovanni Fattori. L'opera incisa*, vol. I, Edizioni Over, Milano 1983, pp. 174-175, tav. LXXV; Idd., *Giovanni Fattori. L'opera incisa*, vol. II, Edizioni Over, Milano 1983, pp. 342-343, 512, 549, tav. CLIX (con la data 1880 circa).

[13] Malesci, cit., n. 196, pp. 123, 366; O. Cucciniello (scheda), in *Fattori*... cit., n. 60, pp. 211-212.

[14] F. Mazzocca, *Dalle avanguardie al cinema. La riscoperta e la celebrazione di Fattori nel Novecento*, *ivi*, pp. 33-41.

7. Giovanni Fattori
*L'arrivo dei barrocci*, 1881
olio su tela, 47 x 58 cm
Courtesy Studio d'Arte
Nicoletta Colombo, Milano

Sul verso della tavola reca l'etichetta: "Palazzo Ducale Genova, Dicembre '92. I Macchiaioli e l'America" e un timbro della Galleria Sant'Ambrogio di Milano; sul verso della cornice reca le etichette: "Mostra "I Macchiaioli e l'America". Genova Palazzo Ducale. Dicembre 1992. Titolo dell'opera; "Sosta di muli in Maremma". Collezione: Sandro Bentivegna, Montecatini Terme" e "Mostra "Dal caffè Michelangiolo al caffè Nouvelle Athene". Montecatini Pt. 23 agosto_5 ottobre 1986. Titolo dell'opera: "Sosta di muli in Maremma". Collezione Bentivegna"; i cartellini: "Gondrand Turin (Italy) Dept. Fine Arts. Sandro Bentivegna. Autore: Giovanni Fattori "Sosta di muli in Maremma". Trasporto opere d'arte. Fiere Internazionali e Nazionali. Telef. 011/26011 - Telex 221007" e "Messeri L.T.D. Trasporti Internazionali. Piazza Strozzi, 1 50123 Firenze. 055/213524 - Cable Adress "Messeri". S. Bentivegna - Montecatini. G. Fattori "La sosta dei muli" olio su tavola".

Provenienza: Firenze, coll. Rizzi; Venezia, coll. Pietro Casellati; Venezia, coll. Mario Nono; Montecatini Terme, Galleria d'Arte Bentivegna.





Esposizioni: 1967, Roma, Associazione Via Frattina, *Maestri dell'800 pittorico italiano*, n. 31; 1968, Milano, Galleria d'Arte Sant'Ambrogio, *Mostra Commemorativa Giovanni Fattori nel 60° anniversario della scomparsa*; 1969, Firenze, Palazzo Strozzi, *I Macchiaioli a Palazzo Strozzi*, s.n.; 1983, Pistoia, Convento di S. Domenico, *I Macchiaioli nelle collezioni pistoiesi e le evidenze culturali dell'epoca*, s.n.; 1986, Montecatini Terme, Assessorato alla Cultura - Torino, Mole Antonelliana, *Dal Caffè Michelangiolo al Caffè Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi*, n. 136; 1992-1993, Genova, Palazzo Ducale, *I Macchiaioli e l'America*, n. 142; 2013, Milano, GAM Manzoni, *Giovanni Fattori. Capolavori da collezioni private*, n. 23.

Bibliografia: M. Borgiotti, *Genio dei Macchiaioli*, vol. I, Alfieri & Lacroix, Milano 1964, pp. 82, 83 ill., tav. 49; *Maestri dell'800 pittorico italiano*, catalogo della mostra, (Roma, Associazione Via Frattina), Galleria d'Arte Cocorocchia, Milano 1967; M. Borgiotti - P. Nicholls, *La lezione pittorica di Fattori*, Aldo Martello Editore, Milano 1968, tav. 35 (anche con il titolo *Mules at a halt in Maremma*); *I Macchiaioli a Palazzo Strozzi*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Strozzi), Arti Grafiche «Il Torchio», Firenze 1969, s.p. ill.; *I Macchiaioli nelle collezioni pistoiesi e le evidenze culturali dell'epoca*, catalogo della mostra, (Pistoia, Convento di S. Domenico), Edizioni del Comune di Pistoia, Pistoia 1983, p. 37 ill.; F. Dini (scheda), in *Dal Caffè Michelangiolo al Caffè Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi*, catalogo della mostra, a cura di P. Dini, (Montecatini Terme, Assessorato alla Cultura - Torino, Mole Antonelliana), Umberto Allemandi & C., Torino 1986, n. 136, p. 214 ill.; *Il valore dei dipinti dell'Ottocento italiano. L'analisi critica, storica ed economica - VI Edizione (1988/1989)*, a cura di G.L. Marini, Umberto Allemandi & C., Torino 1988, p. 159 ill.; *I Macchiaioli e l'America*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbé, P. Dini, F. Dini, (Genova, Palazzo Ducale), Francesco Pirella, Genova 1992, tav. CXVI (con il titolo *La sosta dei muli*); F. Dini (scheda), *ivi*, n. 142, p. 264 (con il titolo *La sosta dei muli*); *Giovanni Fattori. Capolavori da collezioni private*, catalogo della mostra, a cura di F.L. Maspes, E. Savoia, (Milano, GAM Manzoni), Gam Manzoni, Milano 2013, pp. 122-123 ill.; M. Raspa, *Regesto delle opere*, *ivi*, p. 189 ill.

## 6. Telemaco Signorini
(Firenze, 1835-1901)

**VIA DE' PELLICCIAI AL MERCATO VECCHIO DI FIRENZE**, 1880 circa
Olio su tela, 50,5 x 36 cm
Siglato in basso a destra: "TS"

Reduce dal successo di *Ponte Vecchio* (fig. 8), grande tela esposta a Parigi nel 1878 e a Torino nel 1880[1], un traguardo per l'audace taglio impressionista, dal 1880 e per tutto il decennio e oltre[2] Telemaco Signorini ritornerà su un altro tema della Firenze medievale, il Mercato Vecchio nel ghetto della città, quartiere che dal 1885 sarà interamente demolito a seguito del cosiddetto "risanamento" urbanistico.
Come *Ponte vecchio*, acquistato nel 1881 dal mercante W. Visard di Bath, anche questa nuova serie di dipinti troverà una straordinaria fortuna collezionistica in Inghilterra: alcuni studi sono venduti a Londra già nel 1880[3]; *Il ghetto di Firenze* (fig. 9) sarà esposto alla Grosvenor Gallery nel 1881 e una sua replica meno scura e sargentiana sarà presentata l'anno dopo a Firenze e Torino (ora alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma)[4]; nel 1883 ben «venti tele, rappresentanti tutte venti motivi tolti dal nostro vecchio mercato», ricorda lo stesso Signorini[5], saranno esposte e vendute in casa di Arthur Lucas ad Hanover Square[6], suo mecenate londinese; altre saranno vendute sempre a Londra nell'estate successiva[7] e altre saranno riproposte in varie esposizioni, le ultime a Berlino, 1896, Firenze, Venezia e Dresda, 1897, San Pietroburgo, 1898[8].
Nel 1886 Signorini trarrà da queste composizioni – inclusa quella in esame – undici acqueforti anch'esse commerciate nel mercato londinese (le lastre sono depositate al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi)[9].
La serie di dipinti sul Mercato Vecchio, centrale nel *corpus* signoriniano – ad oggi il catalogo generale ne conta ventisette[10] –, mette in campo un'acuta abilità narrativa nel documentare un contesto urbano che di lì a poco sarebbe scomparso.
Rispetto al già citato *Il ghetto di Firenze* o all'*Antica via del fuoco*, altra grande tela esposta con successo a Firenze nel 1881[11], caratterizzate da un taglio prospettico a cuneo, aereo e dilatato per rendere con un lirismo pittoresco e nostalgico la verosimiglianza architettonica e i suoi scorci meno retorici, nell'opera in esame si verifica un cambio di registro e un nuovo passo culturale: il *focus* si restringe e dà centralità a un gruppo di figure in primo piano che fuoriescono dall'inquadratura ribaltando la prospettiva nel campo dello spettatore.
Come già in opere dal forte contenuto sociale quali *La sala delle agitate*, 1865, *L'alzaia*, 1873 o i più recenti studi per le bigherinaie di Settignano e gli abitanti di Riomaggiore – cui dedicherà

8. Telemaco Signorini
*Il Ponte Vecchio a Firenze*
1878 circa, olio su tela
152 x 130 cm
collezione privata

9. Telemaco Signorini
*Il Ghetto di Firenze,* 1882
olio su tela, 96 x 66 cm
collezione privata

un diario illustrato che sarà pubblicato postumo –, in questa tela, come nella stagione più tarda, Signorini si accosta al realismo puro e antiaccademico della pittura "moderna" ammirata a Londra e a Parigi e divulgata nei suoi scritti d'arte.

Il fruttivendolo che, come in un inchino, si piega in avanti per raccogliere la verdura dalla cesta e esibisce a tutti – inclusi noi spettatori – la nuca calva e lucida, ha tutta la forza fisica del realismo senza veli di un Courbet o un Victor Hugo e l'immediata presa fotografica, quasi brutale, di Degas, Toulouse-Lautrec e Manet.

Il suo "realismo psicologico", assimilato anche attraverso l'estetica socialista di Proudhon, è antiretorico, non diluisce i suoi modi di espressione, come scriverà Helen Zimmern in "The Art Journal" a proposito di queste opere: «He is a realist by conviction, and despises works made up to please others»[12]. Le sue figure incarnano l'essenza fisica e morale dei luoghi.

La nostra tela, tradizionalmente ritenuta Via del Fuoco, è uno scorcio di Via de' Pellicciai, ora Pellicceria, all'imbocco tra Via tra i Ferrivecchi (ora Via Strozzi) e Piazza del Mercato Vecchio, stando all'intitolazione attribuita da Signorini stesso all'acquaforte, così descritta: «Anciently the street of the Furriers. The view looks north across the end of the Via tra i Ferrivecchi, which opened upon the Mercato Vecchio»[13].

La resa fortemente macchiata e la mai affievolita passione per le geometrie nel taglio di luce radente sul muro bianco e nel forte effetto chiaroscurato in un rapporto luce-colore quasi di bianco-nero, che conferisce all'immagine un'intonazione grigio-argentea, orientano per una datazione intorno agli anni Ottanta. L'opera potrebbe essere identificata o con *Via Pellicceria al mercato di Firenze* esposta alla Società Donatello a Firenze nel 1880, stimata 400 lire[14] – la mostra ospitava opere di Manet, Corot, Courbet –, o con *Pellicceria* del 1881, venduta nel maggio 1883 a Londra per 500 lire tramite Lucas a un certo "Mac Fadyn"[15].

La graziosa figurina che sbuca sulla destra e attende di essere servita, un po' leziosa e messa in posa, sembra compiacere il gusto *à la mode* degli amici italiani residenti a Parigi, Boldini e De Nittis, rivisti nella capitale francese negli anni 1880-1881, e del mercante Goupil, col quale aveva lavorato nel 1873.

Questa figura è assente nelle due successive redazioni del soggetto, una leggermente più piccola, studio preparatorio di un'altra di grande formato, rimasta di proprietà del pittore[16], risolte con varianti di luce e una stesura pittorica meno macchiata e più impressionista, dai toni schiariti e la resa più frammentata e atmosferica che le colloca in una fase più avanzata[17].

*Stella Seitun*

Note

[1] T. Panconi, *Telemaco Signorini. Catalogo generale ragionato*, Museo Archives Giovanni Boldini Macchiaioli, Pistoia 2019, n. 377, p. 556.

[2] A. M. Fortuna, *Telemaco Signorini. Notes dei viaggi a Londra e a Parigi 1881-1883-1884 ed altri documenti*, in B. M. Bacci, *L'800 dei macchiaioli e Diego Martelli,* Gonnelli, Firenze 1969, pp. 189, 205, 206, 214-217; Panconi, cit., pp. 203, 228, 254, 280, 283, 291-292, 311-312.

[3] Fortuna, cit., pp. 212-213; Panconi, cit., p. 206.

[4] *Ivi*, nn. 505, 507, pp. 615-616.

[5] T. Signorini, *Lettera informativa al Presidente della R. Accademia di Belle Arti in Firenze*, 1892, ora in E. Somaré, *Signorini. 84 riproduzioni*, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1926, p. 279; Fortuna, cit., pp. 191, 193-195, 213; Panconi, cit., pp. 224, 242-243, 245-247, 249, 256, 258, 260-262, 269, 271.

[6] In *Arte e Artisti. Pittura*, in "Gazzetta del Popolo", 2 luglio 1883, le opere esposte risultano dodici e soltanto due riferite al Mercato Vecchio. Un ritaglio dell'articolo è conservato nello *Zibaldone*, cfr. *Lo Zibaldone di Telemaco Signorini. Studio critico e indici*, a cura di S. Balloni, Sillabe, Livorno 2008, c. 87 v, 123 v.

[7] Fortuna, cit., pp. 197, 200, 201.

[8] Panconi, cit., pp. 340, 346-348, 350-352, 356, 362, 371.

[9] M. Hopkinson, *Italian Prints 1875-1975*, British Museum Press, London 2007, n. 15, pp. 97-98; Panconi, cit., pp. 271-273.

[10] *Ivi*, nn. 497, 500-525, pp. 612-626; alcune delle opere catalogate, datate tra il 1880 e il 1884, sono evidentemente di epoca successiva.

[11] *Ivi*, n. 521, p. 622.

[12] H. Zimmern, *Telemaco Signorini*, in "The Art Journal", 1895, p. 268.

[13] T. Signorini, *Via de' Pellicciai*, acquaforte, Londra, British Museum, inv. 1933,1106.31.9.

[14] *Prima Esposizione Internazionale di Quadri Moderni. Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra, (Firenze, Società Donatello), Stabilimento Tipografico Mariani, Firenze 1880, n. 122; Panconi, cit., p. 203 (con erronea numerazione: "126").

[15] Fortuna, cit., pp. 194, 201, 213; Panconi, cit., p. 229. L'opera è registrata anche come *Sbocco di via Pellicceria in mercato*, cfr. nota 6. Questa potrebbe essere identificata con l'*Angolo di Via Pellicceria* documentato alla *Esposizione d'Arte Moderna* tenutasi sul Lungarno Corsini nel maggio e settembre 1882, cfr. *Esposizioni. Arte moderna*, in "Arte e Storia", a. I, n. 1, 4 giugno 1882, p. 3; Yorick [P.C. Ferrigni], in "Gazzetta del Popolo", 8 settembre 1882, cfr. Balloni, cit., c. 101v.

[16] Panconi, cit., nn. 508, 509, pp. 616-617.

[17] La tela più grande potrebbe essere identificata con quella esposta a Firenze alla Festa dell'Arte e dei Fiori del 1896-1897, cfr. *Ivi*, p. 346.

Provenienza: Milano, coll. privata.

Esposizioni: 2021, Bard, Forte di Bard, *I Macchiaioli. Una rivoluzione en plein air*, n. 65.

Bibliografia: M. Borgiotti, *Poesia dei Macchiaioli*, Aldo Martello Editore, Milano 1958, pp. 19, 83, tav. LXXIII (con i titoli *Via del Fuoco nel Vecchio Mercato* e *Via del Fuoco nel vecchio mercato di Firenze*); R. De Grada, *L'Ottocento europeo. Arte e società*, Vangelista Editore, Milano 1971, p. 300; A. Baboni (scheda), in *Ottocento Italiano dalla Raccolta Gaetano Marzotto*, catalogo della mostra, a cura di A. Baboni, M. Scolaro, S. Tosini Pizzetti, (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca), Artegrafica Silva, Parma 1992, n. 46, pp. 100, 103 ill.; Id. (scheda), in *Capolavori dell'Ottoecento Italiano dalla Raccolta Gaetano Marzotto*, catalogo della mostra, (Vicenza, Basilica Palladiana - Berlino, Alte Nationalgallerie - Forth Worth, Kimbell Art Museum - New York, National Academy of Design - Londra, European Academy of Arts - Parigi, Fondation Mona Bismarck - Roma, Palazzo delle Esposizioni), Artegrafica Silva, Parma 1994, n. 67, pp. 122, 125 ill.; T. Panconi, *Telemaco Signorini. Catalogo generale ragionato*, Museo Archives Giovanni Boldini Macchiaioli, Pistoia 2019, n. 510, p. 617 ill.; *I Macchiaioli. Una rivoluzione en plein air*, catalogo della mostra, a cura di S. Bartolena, (Bard, Forte di Bard), Skira, Milano 2021, p. 97 ill. (con il titolo *Mercato di via del Fuoco*, Firenze).

## 7. Giuseppe De Nittis
(Barletta, 1846 - Saint Germain en Laye, 1884)

### PASSEGGIATA SUL LAGO DEI QUATTRO CANTONI, 1881
Olio su tela, 61 x 91 cm
Firmato e datato in basso a destra: "De Nittis 81"

Titolo e data dell'opera consentono di inserire il dipinto in un momento circoscritto della biografia di Giuseppe De Nittis. *Passeggiata sul lago dei Quattro Cantoni* risale infatti al viaggio in Svizzera che l'artista intraprende in compagnia della sua famiglia e di quella di Alphonse Daudet, conosciuto per tramite dell'amico comune Edmond de Goncourt.

Come quest'ultimo anche lo scrittore e drammaturgo francese era stato spesso ospite delle famose cene del sabato sera organizzate nell'elegante casa parigina dei De Nittis. Tra gli animatori di queste serate – raccontate con dovizia di particolari nelle "fotografie letterarie" del *Journal* dei De Goncourt – vanno annoverati gli svariati nomi di spicco appartenenti a quell'ambiente artistico che stava contribuendo a trasformare Parigi nel cuore pulsante d'Europa: Zola, Dumas, Manet, Degas, Rossano o Duranty. Queste *soirées* sono appuntamenti di colta ed elegante mondanità nei quali storie e destini si intrecciano, come nel caso dell'incontro tra Daudet e De Nittis.

Nell'estate del 1881 i due artisti partono quindi alla volta della Svizzera, forse anche a seguito delle non eccellenti condizioni in cui versava la salute del pittore barlettano, che durante l'inverno aveva sofferto di polmonite. Del soggiorno svizzero permane ancora oggi un nucleo interessante di opere, tra cui rientra il vibrante *Sul lago dei Quattro cantoni* (Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis), in cui Léontine Gruvelle ammira il panorama a filo d'acqua a bordo di una tipica imbarcazione. Rimanendo nel genere del paesaggio, oltre a *Passeggiata sul lago dei Quattro Cantoni*, risultano poi ascrivibili a questa produzione, come vedremo, almeno altre tre opere.

Nel dipinto in esame il pittore cattura la solenne imponenza della natura svizzera dalla sommità del Monte Rigi. Unica presenza umana introdotta in questo paesaggio è l'elegante gruppo di turisti che sta percorrendo lo stretto sentiero che si snoda sulla destra del dipinto, nel quale sono probabilmente da riconoscere le mogli e i figli di Daudet e De Nittis. Da quest'altura, che diventa belvedere naturale, si intravede il profilo del Bürgenstock che si specchia nel lago, in parte nascosto dalle vaporose nuvole, condotte con quella pennellata disinvolta tipica della pittura sul motivo che caratterizza, per esempio, l'intera superficie del *Lago dei Quattro Cantoni* conservato alla Pinacoteca Giuseppe De Nittis di Barletta.

A fianco della tela oggetto della presente analisi va però collocato certamente *Lago dei Quattro Cantoni* di collezione privata (fig. 10), anch'esso esposto nel 1979 in occasione della

10. Giuseppe De Nittis
*Lago dei Quattro Cantoni*, 1881
olio su tela, 82 x 92 cm
collezione privata

mostra londinese intitolata *Trafalgar Galleries at the Royal Academy*. Oltre una staccionata di legno l'artista raffigura la medesima veduta svizzera anche se immersa nell'atmosfera tenue e rosata imbevuta della luce mattutina. I due quadri condividono non solo le misure – costituendo quindi una sorta di dittico ideale – ma anche una storia collezionistica analoga. Muovendosi in questa direzione le prime notizie in nostro possesso fanno riferimento alla collezione Berger di St. Helier, villaggio nel Jersey. Questa provenienza d'oltremanica può essere spiegata con i ben noti contatti che De Nittis aveva saputo intrecciare con l'Inghilterra, paese in cui la sua pittura trovava ampio consenso e che l'artista ritrae in esemplari scene di vita moderna che sono veri e propri punti fermi nel suo *corpus* di opere, come nel caso di *Westminster* (collezione privata)

Durante il viaggio in Svizzera lo sguardo dell'artista si posa, infine, su un altro punto di osservazione del lago come è possibile rilevare nella tavola di modeste dimensioni intitolata *Monti e laghi* (Barletta, Pinacoteca Giuseppe De Nittis), dipinto in cui lo spettatore ammira il panorama che si dipana davanti ai suoi occhi direttamente da una terrazza di legno. L'inquadratura ricorda quella di un dipinto attestato nella dimora di Alphonse Daudet e descritto in un articolo firmato nel 1883 da Maurice Guillemot per il supplemento letterario della domenica di "Le Figaro": «curieuse peinture qui représente un morceau de lac bleu aperçu à travers le carreau d'une fenêtre d'auberge en Suisse, puis quelques bariolages impressionistes, des bords de Seine *vermicellès* d'une tonalité criarde»[1].

*Silvia Capponi*

Note
[1] M. Guillemot, *Les bessous d'un roman. L'évangéliste*, in "Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche", a. IX, n. 6, 10 febbraio 1883, p. 21.





Provenienza: St. Helier, Jersey - C.I., coll. Berger; Montecatini Terme, coll. Piero Dini; Nucetto, coll. privata.

Esposizioni: 1979, Londra, Trafalgar Galleries, *Trafalgar Galleries at the Royal Academy II*, n. 34; 1985, Cuneo, Galleria d'Arte Il Prisma, *42 documenti pittorici del Secondo Ottocento e del Primo Novecento*, s.n.; 1986, Montecatini Terme, Assessorato alla Cultura - Torino, Mole Antonelliana, *Dal Caffè Michelangiolo al Caffè Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi*, n. 112; 1990, Milano, Palazzo della Permanente - Bari, Pinacoteca Provinciale, *Giuseppe De Nittis. Dipinti. 1864-1884*, n. 109; 2005, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, *De Nittis. Impressionista italiano*, n. 70.

Bibliografia: *Trafalgar Galleries at the Royal Academy II*, catalogo della mostra, a cura di R. Cohen, A. Cohen, E. Young, E. Cohen, (Londra, Trafalgar Galleries), Trafalgar Fine Arts Publications Ltd., London 1979, pp. 82-84, 85 ill. (con il titolo *Mist on the mountains, afternoon*); E. Piceni, *De Nittis batte tanti francesi*, in "Casaviva", n. 74, febbraio 1980, ill.; *Bolaffi. Catalogo della pittura italiana dell'Ottocento - Numero 10*, a cura di G.L. Marini, Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1981, tav. 23 (con il titolo *Il lago dei Quattro Cantoni*); E. Piceni, *De Nittis. Catalogo generale dell'opera*, vol. II, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1982, n. 164, tavv. XIII, 164, ill. sulla sovraccoperta; M. Monteverdi, *Storia della pittura italiana dell'Ottocento*, vol. I, Bramante, Busto Arsizio 1984, tav. 21; *Il valore dei dipinti dell'Ottocento italiano. L'analisi critica, storica ed economica - III Edizione. (1985/1986)*, Umberto Allemandi & C., Torino 1985, p. 329 ill.; *Antologia di Belle Arti*, nn. 25-26, Umberto Allemandi & C., Torino 1985, p. 100 ill.; "Il Giornale dell'Arte", n. 28, novembre 1985, ill.; G.L. Marini, *42 documenti pittorici del Secondo Ottocento e del Primo Novecento. Annotazioni su opere e autori*, catalogo della mostra, (Cuneo, Galleria d'Arte Il Prisma), Galleria d'Arte Casa Editrice Il Prisma, Cuneo 1985, pp. 36-38, 39-40 ill., ill. in copertina; F. Dini (scheda), in P. Dini, *Dal Caffè Michelangiolo al Caffè Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi*, catalogo della mostra, (Montecatini Terme, Assessorato alla Cultura - Torino, Mole Antonelliana), Umberto Allemandi & C., Torino 1986, pp. 200, 201 ill. (con il titolo *Il lago dei Quattro Cantoni*); G. Pistone Geddes da Filicaia (scheda), in *Giuseppe De Nittis. Dipinti. 1864-1884*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente - Bari, Pinacoteca Provinciale), Artificio, Firenze 1990, n. 109, p. 189 ill. (con il titolo *Passeggiata campestre*); P. Dini - G.L. Marini, *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, vol. I, Umberto Allemandi & C., Torino 1990, n. 871, pp. 160, 413, tav. LXII; Idd., *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, vol. II, Umberto Allemandi & C., Torino 1990, tav. 871; *De Nittis. Impressionista italiano*, catalogo della mostra, a cura di R. Miracco, (Milano, Fondazione Antonio Mazzotta), Mazzotta, Milano 2015, p. 162 ill.; I.E. Ferrari (scheda), *ivi*, n. 70, p. 248.

## 8. Silvestro Lega
(Modigliana, 1826 - Firenze, 1895)

LA CULLA, 1884 circa
LUIGI TOMMASI IN GIARDINO, 1884 circa
GIARDINO A BELLARIVA, 1884 circa
L'ARNO ALLA CASACCIA, 1884 circa

Le piccole tavole in esame erano in origine montate sui quattro lati – il quinto, che fungeva da coperchio, corrisponde a *La signora Adelina Bertolini Tommasi in giardino* in collezione privata, (fig. 11) – del *Cofanetto Tommasi*, dal nome della famiglia con la quale Silvestro Lega stringerà nel corso degli anni Ottanta un affettuoso rapporto d'amicizia. Nell'ormai matura vicenda espressiva del pittore modiglianese il cosiddetto "periodo di Bellariva" si apre in un momento certamente non semplice della sua biografia, dove alle precarie condizioni economiche, ben lontane dalla stabilità finanziaria, si aggiungono la difficoltà ad emergere nel sistema artistico della critica ufficiale – che prediligeva la pittura naturalista di Ferroni, Gioli e Canicci – e i primi sintomi di una malattia che lo condurranno alla cecità.

Stando alla testimonianza di Telemaco Signorini, Lega entrerebbe in contatto con la famiglia Tommasi grazie al pittore Adolfo Tommasi, cugino di Angiolo e Lodovico che diventeranno allievi di Lega sul principio degli anni Ottanta[1]. I due giovani erano nati dal primo matrimonio tra Isolina Vivoli e Luigi Tommasi, appartenente al ceto benestante e colto della borghesia livornese. Rimasto vedovo, Luigi si risposa con Maria Adelaide Bertolini e la nuova famiglia decide nel 1881 di trasferirsi nella villa della "Casaccia" che sorgeva in quella zona del Lungarno, delimitata dalla confluenza dell'Affrico, che era nota con il nome di "Bellariva". È a questo punto che Lega interseca il suo percorso con il nucleo dei Tommasi, assumendo nel tessuto famigliare quel ruolo di maestro che influenzerà i giovani Lodovico e Angiolo, non solo dal punto di vista delle tematiche artistiche a lui care, ma anche da quello della tecnica utilizzata. Questo clima di sintonia creativa traspare egregiamente nel dipinto *Il pittore Angiolo Tommasi che dipinge in giardino* (collezione privata), in cui l'immagine rubata dell'allievo ci riporta alla memoria il capolavoro di Fattori intitolato *Silvestro Lega che dipinge sugli scogli* (collezione privata). Tra le testimonianze a noi rimaste del "periodo di Bellariva" va appunto menzionato anche il *Cofanetto Tommasi*, che sebbene non sia l'unico esempio di questa applicazione della pittura di Lega – pensiamo infatti ai cofanetti *Maiorfi*, *Rivalta* e *Riccomanni* – è certamente il più noto, anche in virtù della sua ricca storia espositiva, che comincia con l'importante mostra romana dedicata ai Macchiaioli nel 1956.

Al retro delle quattro tavole sono presenti delle autentiche manoscritte da Lodovico Tommasi – a cui si deve peraltro la scomposizione del cofanetto –, che sono state fondamentali per individuare con maggiore esattezza i soggetti trattati da Lega e datare il cofanetto al 1884 circa. Soggetti questi, appartenenti alla sfera famigliare e intima, che rientrano perfettamente nelle corde del pittore. Nello scorrere queste tavole pare quasi di sfogliare un album di famiglia, i cui componenti sono fermati nella serenità delle loro faccende e delle loro attività quotidiane. In *Luigi Tommasi in giardino* il capofamiglia, seduto, sta leggendo nel giardino della villa con accanto un cagnolino che ritroviamo in una delle composizioni più interessanti del periodo, quel dipinto intitolato *In giardino* in cui la protagonista è una donna intenta nel cucito. Ritenuta da alcuni studiosi Eleonora Tommasi – soggetto favorito dei dipinti di Lega a Bellariva – Giuliano Matteucci ha avanzato l'ipotesi convincente che possa trattarsi di Adelina Bertolini, che nel 1882 sposerà Angiolo Tommasi e che è forse anche la protagonista della tavola del cofanetto intitolata *Giardino a Bellariva*. Dal matrimonio tra Angiolo e Adelina nascerà nel dicembre del 1883 Ugo Tommasi, il bambino de *La culla*. Raccoglie tutte queste memorie famigliari la "Casaccia", che vediamo in una veduta panoramica tratta dalla riva opposta dell'Arno, da quelle terre non lontane da Piagentina che avevano visto lavorare Lega, nel decennio tra il 1860 e il 1870, a fianco dei compagni della poetica della "macchia". Come tutte le opere ascrivibili alla produzioni di Bellariva le quattro tavole sono condotte in un modo spedito che rende protagonista la sensibilità cromatica dell'artista, una sensibilità che Diego Martelli in un articolo de "La Commedia Umana" interpreterà come vicina agli esiti dell'Impressionismo: «Ora Silvestro Lega lavora accanitamente, per quanto una malattia agli occhi lo tormenti da qualche anno, malattia che non gli offende menomamente la visione delle masse, né dello splendore del colore; tantoché nei suoi studi arieggia molto alla serena gaiezza degli impressionisti francesi, e nella chiara gamma delle sue tonalità nessuno riconoscerebbe il bisbetico atrabiliare, che invoca la ghigliottina come unica panacea, veramente efficace a medicare i mali dell'umanità sofferente»[2].

11. Silvestro Lega
*La signora Adelina Tommasi Bertolini in giardino*, 1884 circa
olio su tavola, 24,3 x 15 cm
collezione privata

*Silvia Capponi*

Note
[1] T. Signorini, *Per Silvestro Lega. Ricordo*, Stab. Tip. di Giuseppe Pellas, Firenze 1895.
[2] D. Martelli, *Silvestro Lega*, in "La Commedia Umana", a. I, n. 45, 25 ottobre 1885, pp. 12-13.

**A.** LA CULLA, 1884 circa
Olio su tavola, 7 x 14,5 cm

Sul verso reca le etichette: "Regione Emilia Romagna [...] Associazione per le arti "Francesco Francia". Mostra monografica di Silvestro Lega. Titolo La culla 1882. Cat. n. 69/d. Proprietà Carlo Stramezzi, Crema. Museo Civico 15 giugno 26 agosto 1973", "Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Mostra [...] I Macchiaioli. Data Maggio - Ottobre 1956. Autore S. Lega. Titolo La culla. Valore dichiarato. Proprietario Coll. Stramezzi – Crema", "Mostra Macchiaioli. Forte Belvedere. 22 Maggio 22 Luglio 1976. Lega Cofanetto Stramezzi N 240", "Stramezzi – Crema. S. Lega "La culla". Mostra Macchiaioli-Tokyo" e "Centro Matteucci per l'Arte Moderna Viareggio 4 luglio - 1 novembre 2015. Autore: Silvestro Lega. Titolo: La culla, 1884 ca. Dimensioni: cm 7x14,5. Catalogo: n. 31"; i cartellini: "Dichiaro che questo dipinto è opera del mio maestro Silvestro Lega. rappresentante Ugo Tommasi (ora Console Generale a Odessa, colla nonna) Bellariva 1882 Tommasi", "Proprietario: Carlo Stramezzi Crema: S.Lega – La Culla 6,5x14", "Carlo Stramezzi", "Casa Angelo Rizzi. Cornici Mobili d'Arte. Firenze Via Panzani 3" e "Trasporti & Imballaggi. S. Lega. La culla. N. 63".

Provenienza: Livorno, coll. Famiglia Tommasi; Firenze, coll. Ermanno Luti; Crema, coll. Paolo Stramezzi; Crema, coll. privata; coll. privata.

Esposizioni: 1956, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Venezia, Palazzo Reale, *I Macchiaioli*, n. 182; 1962, Livorno, Centro Artistico "Il Grattacielo", *I Macchiaioli*, n. 42; 1973, Bologna, Museo Civico, *Silvestro Lega (1826-1895)*, n. 69 d; 1976, Firenze, Forte di Belvedere, *I Macchiaioli*, n. 240 d; 1979, Tokyo, Grandi Magazzini Isetan, *I Macchiaioli*, n. 84 c; 1988, Milano, Palazzo della Permanente - Firenze, Palazzo Strozzi, *Silvestro Lega. Dipinti*, n. 74 d; 1995, Modigliana, ex chiesa di San Rocco e San Sebastiano, *Silvestro Lega. 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte*, n. 27 d; 2015, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, n. 31.

Bibliografia: R. Calzini, *Pittori italiani dell'Ottocento. 12 opere di Silvestro Lega nella Raccolta Stramezzi*, Ed. del Milione, Milano 1951, pp. IX ill., XI, XII; *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Venezia, Palazzo Reale), Editalia, Roma 1956, p. 87; M. Borghi, *Galleria d'Artisti italiani: Lega*, in "Rivista delle Province", aprile 1959, p. 217; *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, (Livorno, Centro Artistico "Il Grattacielo"), La Nuova Cartografica, Brescia 1962; *Silvestro Lega (1826-1895)*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, (Bologna, Museo Civico), Edizioni Alfa, Bologna 1973, pp. 59-60, tav. 69d (con la data 1882); M. Mosco, *Mostra di Silvestro Lega*, in "Antichità Viva", marzo - aprile 1973,

A

B

p. 64; M. Azzolini, *Silvestro Lega al Museo Civico di Bologna*, in "Arte 2000", settembre 1973, p. 14 ill.; *Lega e vita borghese dell'800*, in "Rassegna", settembre 1973; G. Mesirca, *Mi pareva d'esser vecchio senza anni (su Silvestro Lega e una sua tavoletta inedita)*, Rebellato, Padova 1975, p. 92; F. Errico - L. Rago (scheda), in *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbé, (Firenze, Forte di Belvedere), Centro Di, Firenze 1976, n. 240, p. 261 ill. (con la data 1882); G. Daddi, *I Quaderni dell'Ottocento toscano. Raccolta di cose pregevoli, inedite o rare. Silvestro Lega. Spunti ed appunti*, Cattaneo Editore, Oggiono 1978, pp. 40, 53-54 ill. - 56; D. Durbé, *I Macchiaioli*, De Luca Editore, Roma 1978, pp. 252, 254 ill., 255 (con la data 1882); *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, P. Dini, (Tokyo, Grandi Magazzini Isetan), The Yomiuri Shimbunsha, Giappone 1979, pp. 92 ill., 143 (con la data 1882); N. Broude, *The Macchiaioli. Italian Painters of the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven - London 1987, pp. 171-172, 173 ill. (con il titolo *The Cradle* e con la data 1882); G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, vol. I, Giunti, Firenze 1987, pp. 278-279, 300; Id., *Lega. L'opera completa*, vol. II, Giunti, Firenze 1987, n. 188 d, pp. 169-170 ill.; *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra, a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, (Milano, Palazzo della Permanente - Firenze, Palazzo Strozzi), Artificio, Firenze 1988, s.p., tav. 74 d; L. Lombardi (scheda), in *Silvestro Lega. 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte*, catalogo della mostra, a cura di G. Matteucci, C. Sisi, (Modigliana, ex chiesa di San Rocco e San Sebastiano), Nuova Alfa Editoriale, Milano 1995, n. 27, pp. 86, 89 ill., 90; *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, catalogo della mostra, a cura di S. Balloni, G. Matteucci, (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna), Fondazione Centro Matteucci, Viareggio 2015, pp. 120-123, 124 ill.; S. Balloni - G. Matteucci, *Una pittura che nasce dalla mente e dal cuore*, *ivi*, p. 35.

## B. LUIGI TOMMASI IN GIARDINO, 1884 circa

Olio su tavola, 7 x 14,5 cm

Sul verso reca le etichette: "Regione Emilia Romagna. Comune di Bologna. Associazione per le arti "Francesco Francia". Mostra monografica di Silvestro Lega. Titolo Angiolo Tommasi in giardino 1882. Cat. n. 69/e. Proprietà Carlo Stramezzi, Crema. Museo Civico 15 giugno 26 agosto 1973", "Centro Matteucci per l'Arte Moderna Viareggio 4 luglio - 1 novembre 2015. Autore: Silvestro Lega. Titolo: Luigi Tommasi in giardino, 1884 ca. Dimensioni: cm 7x14,5. Catalogo: n. 33", "[...] 22 Maggio 22 Luglio 1976. Lega Cofanetto Stramezzi N 240" e "Stramezzi – Crema. S. Lega "Luigi Tommasi in giardino". Mostra Macchiaioli-Tokyo"; i cartellini: "Dichiaro che questo dipinto è opera del mio maestro Silvestro Lega. Ritratto di Luigi Tommasi (Bellariva 1882. Tommasi)", "[...] Cornici Mobili d'Arte. Firenze Via Panzani 3" e "Trasporti & Imballaggi. S. Lega. Il giardino di Bellariva".





Provenienza: Livorno, coll. Famiglia Tommasi; Firenze, coll. Ermanno Luti; Crema, coll. Paolo Stramezzi; Crema, coll. privata; coll. privata.

Esposizioni: 1956, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Venezia, Palazzo Reale, *I Macchiaioli*, n. 182; 1962, Livorno, Centro Artistico "Il Grattacielo", *I Macchiaioli*, n. 43; 1973, Bologna, Museo Civico, *Silvestro Lega (1826-1895)*, n. 69 e; 1976, Firenze, Forte di Belvedere, *I Macchiaioli*, n. 240 e; 1979, Tokyo, Grandi Magazzini Isetan, *I Macchiaioli*, n. 84 d.; 1988, Milano, Palazzo della Permanente - Firenze, Palazzo Strozzi, *Silvestro Lega. Dipinti*, n. 74 e; 1995, Modigliana, ex chiesa di San Rocco e San Sebastiano, *Silvestro Lega. 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte*, n. 27 e; 2015, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, n. 33.

Bibliografia: R. Calzini, *Pittori italiani dell'Ottocento. 12 opere di Silvestro Lega nella Raccolta Stramezzi*, Ed. del Milione, Milano 1951, pp. VII ill., XI, XII; *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Venezia, Palazzo Reale), Editalia, Roma 1956, p. 87 (con il titolo errato *Angiolo Tommasi in giardino*); M. Borghi, *Galleria d'Artisti italiani: Lega*, in "Rivista delle Province", aprile 1959, p. 217; *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, (Livorno, Centro Artistico "Il Grattacielo"), La Nuova Cartografica, Brescia 1962; *Silvestro Lega (1826-1895)*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, (Bologna, Museo Civico), Edizioni Alfa, Bologna 1973, pp. 59-60, tav. 69e (anche con il titolo errato *Angiolo Tommasi in giardino* e con la data 1882); M. Mosco, *Mostra di Silvestro Lega*, in "Antichità Viva", marzo - aprile 1973, p. 64; A. Trimarco, *Aperta la mostra di Silvestro Lega*, in "Il Mattino", 7 settembre 1973; G. Mesirca, *Mi pareva d'esser vecchio senza anni (su Silvestro Lega e una sua tavoletta inedita)*, Rebellato, Padova 1975, p. 92; F. Errico - L. Rago (scheda), in *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbé, (Firenze, Forte di Belvedere), Centro Di, Firenze 1976, n. 240, p. 261 ill. (con la data 1882); G. Daddi, *I Quaderni dell'Ottocento toscano. Raccolta di cose pregevoli, inedite o rare. Silvestro Lega. Spunti ed appunti*, Cattaneo Editore, Oggiono 1978, pp. 40, 53-56, 57 ill.; D. Durbé, *I Macchiaioli*, De Luca Editore, Roma 1978, pp. 252, 254 ill., 255 (anche con il titolo errato *Angiolo Tommasi in giardino* e con la data 1882); *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, P. Dini, (Tokyo, Grandi Magazzini Isetan), The Yomiuri Shimbunsha, Giappone 1979, pp. 93, 143 (con la data 1882); N. Broude, *The Macchiaioli. Italian Painters of the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven - London 1987, pp. 171-172, 173 ill. (con il titolo *Luigi Tommasi in the Garden* e con la data 1882); G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, vol. I, Giunti, Firenze 1987, pp. 278-279, 300; Id., *Lega. L'opera completa*, vol. II, Giunti, Firenze 1987, n. 188 e, p. 170 ill.; *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra, a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, (Milano, Palazzo della Permanente - Firenze, Palazzo Strozzi), Artificio, Firenze 1988, s.p., tav. 74 e; L. Lombardi (scheda), in *Silvestro Lega. 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e pri-*

*vate nel centenario della morte*, catalogo della mostra, a cura di G. Matteucci, C. Sisi, (Modigliana, ex chiesa di San Rocco e San Sebastiano), Nuova Alfa Editoriale, Milano 1995, n. 27, pp. 86, 89 ill., 90; *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, catalogo della mostra, a cura di S. Balloni, G. Matteucci, (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna), Fondazione Centro Matteucci, Viareggio 2015, pp. 120-123, 124 ill.; S. Balloni - G. Matteucci, *Una pittura che nasce dalla mente e dal cuore*, *ivi*, p. 35.

## C. GIARDINO A BELLARIVA, 1884 circa

Olio su tavola, 7 x 23,5 cm

Sul verso reca le etichette: "Mostra dell'Ottocento italiano - Lugano. Titolo dell'opera Giardino a Bellariva. Autore S. Lega. Proprietario dr. Paolo Stramezzi Crema", "Centro Matteucci per l'Arte Moderna Viareggio 4 luglio - 1 novembre 2015. Autore: Silvestro Lega. Titolo: Giardino a Bellariva, 1884 ca. Dimensioni: cm 7x23,5. Catalogo: n. 34" e "Mostra Macchiaioli. Forte Belvedere. 22 Maggio 22 Luglio 1976. Lega Cofanetto Stramezzi N 240"; i cartellini: "Dichiaro che questo dipinto è opera di Silvestro Lega (mio maestro - Giardino di Bellariva) 1882, Tommasi", "Casa Angelo Rizzi. Cornici Mobili d'Arte. Firenze Via Panzani 3" e "Trasporti & Imballaggi. S. Lega. Luigi Tommasi a Bellariva. N. 63".

Provenienza: Livorno, coll. Famiglia Tommasi; Firenze, coll. Ermanno Luti; Crema, coll. Paolo Stramezzi; Crema, coll. privata; coll. privata.

Esposizioni: 1948, Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani, *Mostra di dipinti dell'Ottocento italiano*, n. 52; 1954, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri*, Sala 14, n. 227; 1956, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Venezia, Palazzo Reale, *I Macchiaioli*, n. 182; 1962, Livorno, Centro Artistico "Il Grattacielo", *I Macchiaioli*, n. 41; 1973, Bologna, Museo Civico, *Silvestro Lega (1826-1895)*, n. 69 c; 1976, Firenze, Forte di Belvedere, *I Macchiaioli*, n. 240 c; 1979, Tokyo, Grandi Magazzini Isetan, *I Macchiaioli*, n. 84 b; 1988, Milano, Palazzo della Permanente - Firenze, Palazzo Strozzi, *Silvestro Lega. Dipinti*, n. 74 b; 1995, Modigliana, ex chiesa di San Rocco e San Sebastiano, *Silvestro Lega. 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte*, n. 27 b; 2015, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, n. 34.

Bibliografia: *Mostra di dipinti dell'Ottocento italiano. Catalogo*, catalogo della mostra, (Lugano, Museo Caccia - Villa Ciani), Tipografia Leins & Vescovi, Bellinzona 1948, p. 33 (con le misure 20 x 6,5 cm); R. Calzini, *Pittori italiani dell'Ottocento. 12 opere di Silvestro Lega nella Raccolta Stramezzi*, Ed. del Milione, Milano 1951, pp. XI, XII, tav. 5b; *Il paesaggio italiano. Artisti italiani*

C

D

*e stranieri*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Arti Grafiche E. Gualdoni, Milano 1954, pp. 51, 181; *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Venezia, Palazzo Reale), Editalia, Roma 1956, p. 87, tav. 65; M.L. Gatti Perer, *Silvestro Lega*, Milano 1957, pp. 23, 66, 67, fig. 12; M. Borghi, *Galleria d'Artisti italiani: Lega*, in "Rivista delle Province", aprile 1959, p. 217; *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, (Livorno, Centro Artistico "Il Grattacielo"), La Nuova Cartografica, Brescia 1962; M. Valsecchi, *Pittori italiani dell'Ottocento a Palazzo Strozzi*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Strozzi), Il Torchio, Firenze 1971, tav. 36; *Silvestro Lega (1826-1895)*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, (Bologna, Museo Civico), Edizioni Alfa, Bologna 1973, pp. 59-60, tav. 69c (con la data 1882); M. Mosco, *Mostra di Silvestro Lega*, in "Antichità Viva", marzo - aprile 1973, p. 64; A. Trimarco, *Aperta la mostra di Silvestro Lega*, in "Il Mattino", 7 settembre 1973; G. Mesirca, *Mi pareva d'esser vecchio senza anni (su Silvestro Lega e una sua tavoletta inedita)*, Rebellato, Padova 1975, p. 92; F. Errico - L. Rago (scheda), in *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbé, (Firenze, Forte di Belvedere), Centro Di, Firenze 1976,

n. 240, p. 261 ill. (con la data 1882); G. Daddi, *I Quaderni dell'Ottocento toscano. Raccolta di cose pregevoli, inedite o rare. Silvestro Lega. Spunti ed appunti*, Cattaneo Editore, Oggiono 1978, pp. 40, 53-56 ill.; D. Durbé, *I Macchiaioli*, De Luca Editore, Roma 1978, pp. 252, 254 ill., 255 (con la data 1882); *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, P. Dini, (Tokyo, Grandi Magazzini Isetan), The Yomiuri Shimbunsha, Giappone 1979, pp. 93 ill., 143 (con la data 1882); *Bolaffi. Catalogo della pittura italiana dell'Ottocento - Numero 11*, a cura di G.L. Marini, Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1982, p. 129 ill. (con la data 1882); N. Broude, *The Macchiaioli. Italian Painters of the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven - London 1987, pp. 171-172, 173 ill. (con il titolo *Garden at Bellariva* e con la data 1882); G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, vol. I, Giunti, Firenze 1987, pp. 278-279, 300; Id., *Lega. L'opera completa*, vol. II, Giunti, Firenze 1987, n. 188 b, pp. 169-170 ill.; *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra, a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, (Milano, Palazzo della Permanente - Firenze, Palazzo Strozzi), Artificio, Firenze 1988, s.p., tav. 74 b; L. Lombardi (scheda), in *Silvestro Lega. 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte*, catalogo della mostra, a cura di G. Matteucci, C. Sisi, (Modigliana, ex chiesa di San Rocco e San Sebastiano), Nuova Alfa Editoriale, Milano 1995, n. 27, pp. 86, 88 ill., 90; *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, catalogo della mostra, a cura di S. Balloni, G. Matteucci, (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna), Fondazione Centro Matteucci, Viareggio 2015, pp. 120-123, 125 ill.; S. Balloni - G. Matteucci, *Una pittura che nasce dalla mente e dal cuore*, *ivi*, p. 35.

## D. L'ARNO ALLA CASACCIA, 1884 circa
Olio su tavola, 7 x 23,5 cm

Sul verso reca l'etichetta: "Regione Emilia Romagna. Comune di Bologna. Associazione per le arti "Francesco Francia". Mostra monografica di Silvestro Lega. Titolo L'Arno alla Casaccia 1882. Cat. n. 69/b. Proprietà Carlo Stramezzi, Crema. Museo Civico 15 giugno 26 agosto 1973".

Provenienza: Livorno, coll. Famiglia Tommasi; Firenze, coll. Ermanno Luti; Crema, coll. Paolo Stramezzi; Crema, coll. privata; coll. privata.

Esposizioni: 1954, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri*, Sala 14, n. 229; 1956, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Venezia, Palazzo Reale, *I Macchiaioli*, n. 182; 1962, Livorno, Centro Artistico "Il Grattacielo", *I Macchiaioli*, n. 40; 1973, Bologna, Museo Civico, *Silvestro Lega (1826-1895)*, n. 69 b; 1976, Firenze, Forte di Belvedere, *I Macchiaioli*, n. 240 b; 1979, Tokyo, Grandi Magazzini Isetan, *I Macchiaioli*, n. 84 a.; 1988, Milano, Palazzo della Permanente - Firenze, Palazzo Strozzi, *Silvestro Lega. Dipinti*, n. 74 c; 1995, Modigliana, ex chiesa di San Rocco e San Sebastiano, *Silvestro Lega. 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte*, n. 27 c; 2015, Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, n. 32.

Bibliografia: R. Calzini, *Pittori italiani dell'Ottocento. 12 opere di Silvestro Lega nella Raccolta Stramezzi*, Ed. del Milione, Milano 1951, pp. XI, XII, tav. 5a; *Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Arti Grafiche E. Gualdoni, Milano 1954, pp. 51, 181; *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di G. Carandente, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna - Venezia, Palazzo Reale), Editalia, Roma 1956, p. 87, tav. 64; M.L. Gatti Perer, *Silvestro Lega*, Milano 1957, p. 62; M. Borghi, *Galleria d'Artisti italiani: Lega*, in "Rivista delle Province", aprile 1959, p. 217; *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, (Livorno, Centro Artistico "Il Grattacielo"), La Nuova Cartografica, Brescia 1962; M. Valsecchi, *Pittori italiani dell'Ottocento a Palazzo Strozzi*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Strozzi), Il Torchio, Firenze 1971, tav. 35; *Silvestro Lega (1826-1895)*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, (Bologna, Museo Civico), Edizioni Alfa, Bologna 1973, pp. 59-60, tav. 69b, tav. f.t. (con la data 1882); M. Mosco, *Mostra di Silvestro Lega*, in "Antichità Viva", marzo - aprile 1973, p. 64; D. Micacchi, *L'arte di Silvestro Lega in una importante mostra al Museo Civico di Bologna*, in "L'Unità", 14 settembre 1973; G. Mesirca, *Mi pareva d'esser vecchio senza anni (su Silvestro Lega e una sua tavoletta inedita)*, Rebellato, Padova 1975, p. 92; F. Errico - L. Rago (scheda), in *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbé, (Firenze, Forte di Belvedere), Centro Di, Firenze 1976, n. 240, p. 261 ill. (con la data 1882); G. Daddi, *I Quaderni dell'Ottocento toscano. Raccolta di cose pregevoli, inedite o rare. Silvestro Lega. Spunti ed appunti*, Cattaneo Editore, Oggiono 1978, pp. 40, 53-55 ill. - 56, 57 (anche con il titolo *La Casaccia*); D. Durbé, *I Macchiaioli*, De Luca Editore, Roma 1978, pp. 252, 254 ill., 255 (con la data 1882); *I Macchiaioli*, catalogo della mostra, a cura di D. Durbè, P. Dini, (Tokyo, Grandi Magazzini Isetan), The Yomiuri Shimbunsha, Giappone 1979, pp. 92 ill., 143 (con la data 1882); N. Broude, *The Macchiaioli. Italian Painters of the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven - London 1987, pp. 171-172, 173 ill. (con il titolo *The Arno at Casaccia* e con la data 1882); G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, vol. I, Giunti, Firenze 1987, pp. 278-279, 300; Id., *Lega. L'opera completa*, vol. II, Giunti, Firenze 1987, n. 188 c, pp. 169-170 ill.; *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra, a cura di L. Landini, G. Matteucci, R. Monti, (Milano, Palazzo della Permanente - Firenze, Palazzo Strozzi), Artificio, Firenze 1988, s.p., tav. 74 c; L. Lombardi (scheda), in *Silvestro Lega. 1826-1895. Opere delle collezioni pubbliche e private nel centenario della morte*, catalogo della mostra, a cura di G. Matteucci, C. Sisi, (Modigliana, ex chiesa di San Rocco e San Sebastiano), Nuova Alfa Editoriale, Milano 1995, n. 27, pp. 86, 88 ill., 90; *Silvestro Lega. Storia di un'anima. Scoperte e rivelazioni*, catalogo della mostra, a cura di S. Balloni, G. Matteucci, (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna), Fondazione Centro Matteucci, Viareggio 2015, pp. 120-123, 125 ill.; S. Balloni - G. Matteucci, *Una pittura che nasce dalla mente e dal cuore*, *ivi*, p. 35.

## 9. Giovanni Boldini
(Ferrara, 1842 - Parigi, 1931)

**FUMO SULLA LAGUNA**, 1885 circa
Olio su tavola, 27 x 35 cm
Reca il numero 198T dell'Inventario dell'Atelier Boldini

Sul finire del secolo la Serenissima, con il fascino sontuoso e decadente proprio del suo *genius loci* e dei suoi salotti cosmopoliti – come quello animato dalla sofisticata Isabella Stewart Gardner – continuava ad attirare moltissimi artisti, scrittori e musicisti. Non fa eccezione Giovanni Boldini, che a partire dagli anni Ottanta, periodo a cui la critica ascrive l'opera in esame, inaugura i suoi soggiorni veneziani, che si infittiscono a mano a mano a partire dal decennio successivo. Nel 1887 l'artista ferrarese sarà peraltro presente all'Esposizione Nazionale della città lagunare, e presenzierà – sia nelle vesti di espositore che in quelle di patrocinatore – ad alcune rassegne della Biennale di Venezia. Un'epoca, anzi una *Belle Epoque*, che come ricorda lo stesso Boldini a Ettore Tito in una lettera del 1923 «aveva molto charme, era il principio dell'organizzazione dell'esposizione di Venezia allora pieni di belle illusioni…Helas! Ora completamente perdute»[1].

In *Fumo sulla laguna* Boldini riprende uno scorcio della Fondamenta delle Zattere vista dalla Giudecca. Davanti agli occhi dello spettatore scorre nervosa l'inconfondibile facciata neoclassica della Chiesa di Santa Maria del Rosario, meglio nota come Chiesa dei Gesuati, alla cui destra, in lontananza, svetta la sagoma del campanile della Chiesa di Santo Stefano nel sestiere di San Marco. In primo piano le imbarcazioni seguono il rollio del mare mosso. Tra queste si distingue la barca di maggiori dimensioni, rialzata in prua dal moto delle onde, e dotata di due fumaioli: uno – quello che dà il titolo al dipinto – è in azione ed emette una colonna di fumo spazzata dal vento, mentre il secondo, rosso, costituisce l'unico *focus* cromatico di brillante vivacità all'interno della composizione.

Nella tavola l'artista ferrarese non ci consegna infatti l'immagine di una Venezia placida e sognante, ma al contrario rende tangibile, attraverso il *ductus* furioso, la sua condizione di città che sorge sull'acqua, elemento a cui è legata da una simbiosi osmotica. Il mare agitato è reso con sintetiche sciabolate bianche e verdastre che contribuiscono a rendere ancora più opprimente l'atmosfera livida che pervade l'intera scena. Le abbreviate pennellate orizzontali si accostano e si alternano a movimenti a tratti vorticosi e a tratti più ampi, che in certi punti – raccolti in particolare nella parte inferiore del dipinto – lasciano a nudo la tavola. Il legno ne emerge senza alcuna preparazione e funge da raccordo – tonale e compositivo – tra il mare e lo scafo delle imbarcazioni, che mescolati e saldati senza soluzione di continuità,

12. Giovanni Boldini
*San Marco*, 1907 circa
olio su tela, 65 x 46 cm
collezione privata

contribuiscono, con grande impatto visivo, alla resa di una Venezia che cerca di resistere alle forze della natura. Sono pennellate, quelle stese da Boldini su questa tavola, non costruttive, ma animate da un impeto di disfacimento che sotto certi frangenti presenta delle analogie con la Venezia raccontata da James Whistler. Nelle sue acqueforti, così come nei pastelli e nelle puntasecche eseguite tra il 1880 e il 1886, emerge, come in Boldini, una predilezione per gli scorci silenziosi e dimessi di una città sensibile agli effetti atmosferici.

La veduta veneziana con al centro la Chiesa dei Gesuati sarà ripresa dall'artista ferrarese almeno in un'altra opera, intitolata *Facciata di chiesa a Venezia* (collezione privata) del 1904, dove i campanili cuspidati che fiancheggiano i lati dell'edificio sono ridotti a presenze spettrali. All'altare della chiesa di Santa Maria del Rosario con la tela del Tiepolo raffigurante la *Madonna e le sante Caterina, Rosa e Agnese*, Boldini dedica poi ben tre differenti vedute catturate da angolazioni diverse. Dalla Fondamenta delle Zattere il suo occhio si sofferma sul movimento – a volte calmo a volte agitato – dell'acqua del Canal Grande e di rii riparati, sul fluire delle gondole e sullo specchiarsi degli edifici con le loro tipiche architetture (fig. 12). Il Boldini paesaggista è artista capace di un lirismo intimo che colpirà un altro grande ferrarese come Filippo De Pisis, che in un articolo comparso nel 1931 su "L'Italia Letteraria" scriverà: «Ho notato un piccolo paesaggio di Venezia, dove gondole nere, gondolieri bianchi, case rosse e gialline non sono che virgole nervose, freghi e punti che vibrano però in un'atmosfera perlacea, che è l'aria di Venezia, e ti sembra di sentire suono di campana. In questi piccoli schizzi pare che il pittore si sia dimenticato di essere un gran ritrattista, un umorista, un gaudente. Un attimo di rapimento (non è a Boldini che farà impaccio il modo di espressione) e il miracolo è compiuto. Si direbbe Turner, si direbbe – quasi – Guardi, si direbbe…lasciamo stare!»[2].

*Silvia Capponi*

Note

[1] *Corrispondenza Giovanni Boldini*, in *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito*, catalogo della mostra, a cura di A. Bettagno, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Milano, Electa 1998, p. 73.

[2] F. De Pisis, *Omaggio a Boldini*, in *Prose e Articoli*, Il Balcone, Milano 1947, p. 156.





Provenienza: Milano, coll. Maria Innocenti; Milano, coll. Bardi.

Esposizioni: 1963, Parigi, Musée Jacquemart-André, *Boldini (1842-1931)*, n. 166; 1963, Ferrara, Casa Romei, *Mostra di Giovanni Boldini*, n. 155; 1974, Milano, Bottega dei Macchiaioli Galleria d'Arte, *I Maestri dell'800 italiano*, n. 5; 1989, Milano, Palazzo della Permanente, *Boldini*, n. 63; 2008, Montecatini Terme, Terme Tamerici, *Boldini Mon Amour. Opere note e mai viste, nuove scoperte, fotografie e documenti inediti*, s.n.; 2017, Roma, Complesso del Vittoriano - Ala Brasini, *Giovanni Boldini*, n. 72; 2017-2018, Venaria Reale, Reggia di Venaria, Sala delle Arti, *Giovanni Boldini. Genio e pittura*, n. 46; 2021-2022, Bologna, Palazzo Albergati, *Giovanni Boldini. Lo sguardo nell'anima*, n. 38.

Bibliografia: *Boldini (1842-1931)*, catalogo della mostra, a cura di E. Cardona, E. Piceni, (Parigi, Musée Jacquemart-André), Busson, Paris 1963, p. 46; *Mostra di Giovanni Boldini. Catalogo*, catalogo della mostra, a cura di E. Cardona Boldini, G. Gelli, E. Piceni, (Ferrara, Casa Romei), Bramante Editrice, Milano 1963, p. 56; R. De Grada, *Boldini. Un Parigino di Ferrara*, Silvana Editoriale d'Arte, Milano 1963, tav. f.t. (con la data 1911); E. Cardona Boldini - R. De Grada - E. Piceni, *Boldini*, Seda, Milano 1964, p. 202, tav. 65; C.L. Ragghianti - E. Camesasca, *L'opera completa di Boldini*, Rizzoli Editore, Milano 1970, n. 137, pp. 102 ill., 103; *I Maestri dell'800 italiano*, catalogo della mostra, (Milano, Bottega dei Macchiaioli Galleria d'Arte), Bottega dei Macchiaioli Galleria d'Arte, Milano 1974; *Boldini*, catalogo della mostra, a cura di E. Camesasca, A. Borgogelli, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, pp. 134 ill., 318; M. Cinotti, *Una ferina forza di natura nella Belle Epoque*, in "Arte", n. 195, aprile 1989, p. 79 ill.; B. Doria, *Giovanni Boldini. Catalogo generale dagli Archivi Boldini. Schede*, Rizzoli, Milano 2000, n. 219, ill.; Ead., *Giovanni Boldini. Catalogo generale dagli Archivi Boldini. Dipinti*, Rizzoli, Milano 2000, tav. 219; T. Panconi, *Giovanni Boldini. L'opera completa*, Edifir, Firenze 2002, p. 276 ill.; P. Dini - F. Dini, *Giovanni Boldini. 1842-1931. Catalogo ragionato*, vol. I, Umberto Allemandi & C., Torino 2004, tav. LXI; Idd., *Giovanni Boldini. 1842-1931. Catalogo ragionato*, vol. III, tomo I, Umberto Allemandi & C., Torino 2004, n. 459, p. 253 ill.; L. Angiolino (scheda), in *Boldini Mon Amour. Opere note e mai viste, nuove scoperte, fotografie e documenti inediti*, catalogo della mostra, a cura di T. Panconi, (Montecatini Terme, Terme Tamerici), Pacini Editore, Ospedaletto 2008, pp. 252, 253 ill.; *Giovanni Boldini*, catalogo della mostra, a cura di T. Panconi, S. Gaddi, (Roma, Complesso del Vittoriano - Ala Brasini), Skira, Milano 2017, p. 173 ill.; L. Angiolino (scheda), *ivi*, n. 72, p. 274; *Giovanni Boldini. Genio e pittura*, catalogo della mostra, a cura di T. Panconi, S. Gaddi, (Venaria Reale, Reggia di Venaria, Sala delle Arti), Skira, Milano 2017, p. 143 ill.; L. Angiolino (scheda), *ivi*, n. 46, p. 251; T. Panconi, *Il "soffio vitale", dal ritratto al paesaggio*, in *Giovanni Boldini. Lo sguardo nell'anima*, catalogo della mostra, a cura di Id., (Bologna, Palazzo Albergati), Skira, Milano 2021, pp. 128-129 ill.; E. Larese, *Schede tecniche e bibliografiche*, *ivi*, p. 199.

10. Raffaello Sorbi
(Firenze, 1844-1931)

IL PARADISO DEI CACCIATORI, 1890
Olio su tela, 47 x 77 cm
Firmato e datato in basso a destra: “Raf. Sorbi 1890”

All’esterno di un’osteria, immersa nella natura tipica della campagna toscana, alcuni cacciatori con i loro cani sono disposti attorno a dei tavoli. In primo piano fa bella mostra il trofeo di caccia, dove la lepre abbattuta, insieme al fucile e alla sacca, compongono un efficace brano di natura morta. Sebbene ogni gruppo costituisca una scena narrativamente indipendente, Sorbi è in grado di collegare con abilità questi racconti in una sapiente composizione di respiro corale, eseguita con attenzione alla resa dei particolari più minuti. Qualcuno mangia, qualcuno gioca a carte, mentre altri conversano, discutendo – come vediamo dal gesto delle mani compiuto dal cacciatore del tavolo centrale – della battuta di caccia ripercorsa nei suoi momenti salienti.

Si tratta di una scena di spensierata convivialità, che il riferimento agli abiti settecenteschi dei cacciatori cala in una rivisitazione della Toscana del passato, che precede di almeno un secolo il 1890, data di esecuzione del dipinto. A quest’altezza cronologica il ruolo di Raffaello Sorbi è ormai riconosciuto sulla scena artistica fiorentina. Dopo aver seguito il corso di pittura all’Accademia di Belle Arti di Firenze sotto la guida di Antonio Ciseri, l’artista esegue alcuni interessanti dipinti ascrivibili al filone del Romanticismo storico e letterario, senza però rimanere indifferente alle riflessioni condotte in quel decennio dai Macchiaioli. A partire dagli anni Settanta si dedica quindi con maggiore impegno alla pittura di genere, dove a opere di vivo naturalismo come *Cacciatore lungo le rive dell’Arno a Firenze* (Cassa di Risparmio di Firenze), alterna scene in cui eleganza e virtuosismo diventano cifre stilistiche dei dipinti di gusto storicista, che vanno dal neopompeianesimo al neosettecentismo. A questa seconda tipologia – a cui appartiene *Il paradiso dei cacciatori* – guarda con interesse il collezionismo internazionale, le cui richieste sono soddisfatte, fra gli altri, dalla Maison Goupil. Con il mercante parigino Sorbi stipulerà, dal 1872 per i sette anni successivi, un contratto in esclusiva, che andrà ad affiancarsi alla circolazione di opere dell’artista fiorentino anche in ambito inglese e tedesco.

Nello stesso anno di esecuzione de *Il paradiso dei cacciatori*, un’opera di Sorbi intitolata *Outside a florentine “osteria”* viene per esempio esposta a Londra in occasione della *Spring Exhibition* promossa dalla Arthur Tooth & Sons’ Galleries. Interessante è la descrizione che compare sulla rivista “The Graphic”: «Like all his works of the kind, Professor Sorbi’s small “Outside a Florentine Osteria” has an air of artificiality. But, though the men and women of the last century,

13. Raffaello Sorbi
*Partita a carte all'osteria*, 1887
olio su tela, 45 x 71 cm
collezione privata

enjoying themselves in various ways on a brilliantly sunny day seem to belong to the operatic stage rather than to real life, they are full of animation, naturally grouped, and painted with remarkable dexterity and *finesse*»[1].

Difficile dire, in mancanza di dati certi, se si tratti della tela in esame – attestata certamente nella collezione Nuñes – anche se con l'opera descritta da "The Graphic" condivide la brillantezza cromatica così come la «remarkable dexterity and *finesse*», cifra stilistica che persiste ben oltre gli anni di contratto con il mercante francese Adolphe Goupil e che procurerà a Sorbi il titolo di "Meissonier fiorentino"[2]. Nella sua produzione il tema della caccia rientra dunque in una categoria più ampia che è quella inerente alla raffigurazione dei divertimenti e delle attività a cui si dedicava la società fiorentina del secolo precedente. In un arco temporale molto lungo, che arriva ad abbracciare gli anni Venti del Novecento, svariati sono i dipinti di Sorbi popolati da avventori di locali e taverne che si dilettano a conversare, a giocare a scacchi, alle bocce, a carte, alla morra e alla ruzzola (figg. 13, 14) e che gli consentono, come ricorda Anna Franchi, di conservare «pure quell'amore di ricerca, quel rispetto al vero che non gli permette di divenire il volgare artista commerciante»[3].

*Silvia Capponi*

Note
[1] *Fine Arts*, in "The Graphic", vol. XLI, n. 1060, 22 marzo 1890, p. 354.
[2] *Firenze d'oggi*, Tipografia di Enrico Ariani, Firenze 1896, p. 318.
[3] A. Franchi, *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi*, Fratelli Alinari Editori, Firenze 1902, p. 150.

14. Raffaello Sorbi
*Osteria all'aperto*, 1892
olio su tela, 48 x 80 cm
collezione privata

Provenienza: Coll. Nuñes; Milano, Galleria Scopinich, 16 aprile 1929, n. 105 bis; Daverio, Galleria d'Arte Silbernagl.

Esposizioni: 1890, Londra (?), Arthur Tooth & Sons' Galleries, *Spring Exhibition*.

Bibliografia: *Catalogue of the Spring Exhibition*, catalogo della mostra, (Londra, Arthur Tooth & Sons' Galleries), [London] 1890; *Fine Arts*, in "The Graphic", vol. XLI, n. 1060, 22 marzo 1890, p. 354 (con il titolo *Outside a Florentine Osteria*); *Collezione Nuñes*, catalogo dell'esposizione-vendita, (Milano, Galleria Scopinich), Edizioni Rizzoli & C., Milano 1929, s.p., tav. XLVII; G. Marangoni, *Il linguaggio del vino. Dall'«osteria» alla moderna «bottega»*, in "Enotria", a. XXXVIII, n. 2, febbraio 1939, s.p., tav. f.t.; A. Parronchi, *R. Sorbi*, Lito Terrazzi, Firenze 1988, p. 146 ill.

## 11. Federico Zandomeneghi
(Venezia, 1841 - Parigi, 1917)

**FEMME FAISANT DU CROCHET**, 1895-1899 circa
Olio su tela, 65 x 54 cm
Firmato in basso a sinistra: "Zandomeneghi"

Nel dipinto l'artista raffigura una donna di profilo che, seduta nel proprio salotto, è intenta a un lavoro a *crochet*. La semplicità dell'abito chiaro – che pare riflettere tutti i colori dell'ambiente circostante – contrasta e viene esaltato dall'arredo della stanza in cui spiccano la decorazione della carta da parati floreale e l'altrettanto floreale tovaglia gialla a frange che copre il tavolo. La concentrazione della ragazza contribuisce a creare quell'atmosfera di intimità domestica tipica di un filone frequentato a più riprese dal "Vénitien" Zandò, giunto nella capitale francese nel 1874 per visitare il *Salon* annuale di una Parigi che si stava delineando sempre più come il centro propulsore del sistema culturale d'Europa.

Un inserimento nel tessuto artistico e sociale parigino che per il pittore – giunto nella *Ville Lumière* con alle spalle la fondamentale esperienza macchiaiola – non fu né semplice né immediato, soprattutto se confrontato con la parabola di Giuseppe De Nittis e Giovanni Boldini. La mondanità sensuale e virtuosistica delle figure femminili ritratte dagli altri due "Italiens de Paris" raccontano – seppur con un linguaggio e un'individualità ben specifiche – un mondo distante rispetto a quello frequentato da Zandomeneghi nella tematica legata alle sue figure in interno, in cui l'artista si rifugia nella tranquillità rassicurante di ambienti lontani dalla modernità caotica e spumeggiante della metropoli parigina. Negli spazi raccolti della media borghesia della fine dell'Ottocento, l'artista ambienta infatti delle scene in cui le protagoniste sono figure femminili immerse in quelle attività quotidiane e domestiche – quali la lettura, la conversazione, la musica o ancora, come nel nostro caso, il cucito –, che sono indagate all'incirca negli stessi anni da Auguste Renoir, da Mary Cassatt o da Berthe Morisot. Nomi, questi, che rimandano inevitabilmente alla grande rivoluzione della stagione impressionista, a cui Zandomeneghi aderisce a partire dal dipinto "manifesto" *Le Moulin de la Galette* – questo sì raffigurante una *tranche de vie* della Parigi sfavillante – e con la partecipazione, su invito di Edgar Degas, alla quarta mostra collettiva del gruppo che si svolge nel 1879. Per prendere a prestito una nota espressione coniata dal critico Félix Fénéon Zandomeneghi è però un impressionista che nelle sue soluzione coloristiche tradisce la sua origine veneta[1]. In *Femme faisant du crochet*, caratterizzato da una pennellata che in certi punti si distende sulla tela filamentosa – con quel tratto proprio del pastello – mentre in altri passaggi procede vaporosa e libera, il colore usato da Zandomeneghi segue infatti la

15. Federico Zandomeneghi
*Dernier coup d'oeil*
1895-1900 circa
olio su tela, 55 x 46 cm
Venezia, Fondazione Musei Civici di Venezia
Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro

lezione veneziana dei contrasti tonali, esemplificata in questo caso dall'accostamento di colori complementari come il rosa dell'incarnato della donna e il verde acido della carta da parati.

Questo stesso soggetto, anche se sviluppato in soluzioni compositive differenti, torna per esempio in *Lezione di Crochet* e *Crochet* (collezione privata), in cui l'azione dall'interno si sposta all'esterno e dove la solitudine che caratterizza *Donna che lavora all'uncinetto* lascia il posto, pur mantenendo intatto lo spirito di raccolto silenzio, alla condivisione di questa attività: quella tra madre e figlia nel primo caso e quella tra due fanciulle nel secondo. Nella modella che posa nell'opera in esame è tra l'altro riconoscibile, per esempio, la stessa protagonista del dipinto intitolato *L'ultima occhiata* (fig. 15), in cui Zandomeneghi coglie la donna nel gesto di un fugace sguardo diretto allo specchietto. Anche sulla base di questo confronto *Femme faisant du crochet* è databile alla seconda metà degli anni Novanta dell'Ottocento, a seguito cioè del contratto che Zandomeneghi stringe nel 1894 con il celebre gallerista degli impressionisti Paul Durand-Ruel. Come nel caso del dipinto *À Montmartre* (cat. 13) anche *Donna che lavora all'uncinetto* passerà dalla collezione del mercante francese a quella milanese di Angelo Sommaruga, gallerista che aveva importanti contatti con l'ambiente francese, editore, nonché fine intenditore della pittura impressionista.

*Silvia Capponi*

Note
[1] F. Fénéon, *VIII Exposition Impressioniste*, in *Oeuvres plus que complètes*, tomo I, a cura di J.U. Halperin, Droz, Genève - Paris 1970, p. 31.





Provenienza: Parigi, Durand-Ruel; Parigi, coll. Angelo Sommaruga; Milano, Galleria Sacerdoti; Milano, coll. privata; coll. privata.

Esposizioni: 1952, Milano, Galleria Sacerdoti, *Mostra e Vendita di Opere dell'800. Collezioni private*; 1977, Milano, Galleria Sacerdoti, *Zandomeneghi*, n. 7; 1988, Venezia, Ca' Pesaro, *Federico Zandomeneghi. Un veneziano a Parigi*, n. 65; 1988, Milano, Palazzo Reale, *Federico Zandomeneghi. Mostra antologica*, n. 65; 2002, Milano, Galleria d'Arte Sacerdoti, *Federico Zandomeneghi*, s.n.

Bibliografia: *Mostra e Vendita di Opere dell'800. Collezioni private*, catalogo dell'esposizione-vendita, (Milano, Galleria Sacerdoti), Milano 1952, tav. 14 (con il titolo *Lavoro all'uncinetto*); E. Piceni, *Zandomeneghi*, Bramante Editrice, Milano 1967, n. 510, tav. 510 (anche con il titolo *Lavoro all'uncinetto*); *Zandomeneghi*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Sacerdoti), IGIS, Milano 1977, tav. 7 (anche con il titolo *Lavoro all'uncinetto*); *Federico Zandomeneghi. Un veneziano a Parigi*, catalogo della mostra, (Venezia, Ca' Pesaro), Mazzotta, Milano 1988, tav. 65; *Federico Zandomeneghi. Mostra antologica*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo Reale), Mazzotta, Milano 1988, p. 145 ill. (anche con i titoli *Lavoro all'uncinetto* e *Donna che lavora all'uncinetto*); N. Colombo (scheda), *ivi*, n. 65, p. 212 (anche con i titoli *Lavoro all'uncinetto* e *Donna che lavora all'uncinetto*); E. Piceni, *Zandomeneghi*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1991, n. 510, tav. 510 (anche con il titolo *Lavoro all'uncinetto*); D. Sacerdoti (scheda), in *Federico Zandomeneghi*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria d'Arte Sacerdoti), Mazzotta, Milano 2002, pp. 62, 63 ill. (anche con il titolo *Lavoro all'uncinetto*); *Federico Zandomeneghi. Catalogo generale*, Libri Scheiwiller, Milano 2006, n. 721, p. 354 ill. (anche con i titoli *Donna che lavora all'uncinetto* e *Lavoro all'uncinetto*).

## 12. Giovanni Boldini
(Ferrara, 1842 - Parigi, 1931)

**SIGNORA ADAGIATA SU BERGÈRE**, 1905 circa
Olio su tela, 140 x 100,5 cm

Nell'inventario dell'Atelier Boldini redatto da Emilia Cardona il dipinto reca il numero 27T ed è in seguito entrato a far parte della collezione Costa di Milano. La tela, che nel corso del tempo era stata ripiegata dando adito a una serie di fraintendimenti, si può oggi ammirare nelle dimensioni originali secondo cui l'opera era stata inizialmente concepita. Dimensioni certamente importanti che vanno a inserirsi in quella fase prolifica della ritrattistica boldiniana di inizio secolo a cui l'opera è stata ascritta dalla critica.

Quando John Singer Sargent abbandona Parigi per riparare a Londra nel 1886, il pittore americano lascerà il suo studio nel XVII^e^ arrondissement a Giovanni Boldini, che all'epoca era ormai uno dei ritrattisti più celebrati e richiesti – ma non per questo meno contestati – delle figure eleganti e cosmopolite, soprattutto femminili, che animavano gli ambienti della Belle Époque della capitale francese sullo scorcio del secolo. Come è ben noto il pittore ferrarese raggiunge tale dichiarata fama di ritrattista nel momento in cui, sul finire degli anni Settanta, si discosta dalla pittura *à la mode* nell'insegna di Meissonier e Fortuny per ritornare a quella vocazione per il ritratto che aveva contraddistinto gli anni toscani della sua attività giovanile. Una fase di rinnovata ricerca condotta anche attraverso la tecnica del pastello come dimostra la celebre effige di Emiliana Concha de Ossa, che a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta – grazie anche ai contatti con lo stesso Sargent, così come con Helleu, Whistler o Zorn – si arricchirà a mano a mano di quelle caratteristiche tipiche della ritrattistica boldiniana matura e più nota. Nella villetta-atelier di boulevard Berthier sfilano dunque le donne del bel mondo parigino, un ambiente diversificato in cui l'aristocrazia si affianca alle *demi-mondaines* e in cui la facoltosa borghesia emergente si mescola a ballerine e attrici di grido. Boldini «come artista» scrive Bernard Berenson «era ultra chic, in maniera sua particolare, specie quando faceva il ritratto a lungiformi signore dell'alta società internazionale, che, nelle sue tele, appaiono dipinte come sotto a un vetro traslucente. Esperto di quel mondo e della letteratura francese che lo ha illustrato, interpretava ottimamente la massima eleganza muliebre di un'epoca in cui essa era fin troppo rivestita dagli artifizi dei sarti e delle modiste, e figurativamente legata a pose ambigue, tra il salotto e il teatro. Ma quei ritratti hanno un forte potere d'incanto: rivelano impulsive, sicure doti di pittore, e anche un certo pepe satirico»[1].

16. Giovanni Boldini
*Madame Charles Max*, 1896
olio su tela, 205 x 100 cm
Parigi, Musée d'Orsay

Quell'alchimia di successo che lega l'ideale femminile dell'artista al suo tramite per tradurlo iconograficamente farà la sua comparsa definitiva negli anni Novanta, come attesta il ritratto del 1896 di Madame Charles Max (Parigi, Musée d'Orsay), in cui la donna viene colta dall'artista ferrarese in una posa instabile favorevole al dinamismo e a quel famoso movimento "serpentinato", che sarà nota costante nella galleria dei ritratti muliebri licenziati da Boldini a partire dalla fine degli anni Novanta. La sofisticata *mise* di Madame Max, enfatizzata dalla posa stante, sottolinea poi un'altra caratteristica del ritratto boldiniano di fine secolo, quello cioè che salda inevitabilmente la "donna Boldini", *chic* e al contempo sensuale, a quella moda ricercata di cui la capitale francese era il centro propulsore. Per l'artista – spesso impegnato a scegliere personalmente l'abito adatto per la seduta di posa dell'effigiata – il valore comunicativo dell'abbigliamento non ha affatto un ruolo secondario nella costruzione del ritratto, ma al contrario rappresenta un elemento imprescindibile per la definizione del profilo psicologico e sociale delle sue *Divine*. Non è infatti casuale che sul primo numero della rivista "Les Modes" del 1901 Robert de Montesquieu firmi un articolo sull'arte di Boldini cominciando in questi termini: «D'impériuses affinités entre le sujet et l'objet autant que le goût raffiné d'un habile metteur en scène, exigeaient au frontispice, dirai-je au fronton de ce nouveau temple édifié à la gloire du feminisme (dans l'élégante acception du mot), la présence et le concours de Boldini, sous les espèces de réalisateur sans rival, moins encore du mystère féminin que des fringances de la Parisienne, triple extrait de la Femme»[2].

*Signora adagiata su bergère* risponde perfettamente a questi dettami della ritrattistica boldiniana. Protagonista dell'opera è una giovane donna, che osserva sorridendo il riguardante





mentre siede su una *bergère* di seta, che con il suo modulo speculare componeva una cosiddetta *duchesse brisée*. La stessa poltrona compare in diverse fotografie dell'interno dell'atelier parigino di Boldini e trasmigra in altri dipinti del pittore ferrarese, come possiamo constatare nel *Ritratto di Beatrice de Camondo* del 1900, in *Signora con ombrellino a fiori* del 1901 (Parigi, Musée des Arts Décoratifs), nel ritratto della duchessa di Marlborough Consuelo Vanderbilt con il figlio del 1906 (New York, Metropolitan Museum of Art), o ancora nella serie dei dinamici olii del 1918 in cui viene probabilmente raffigurata la modella inglese Lina.

17. Giovanni Boldini
*Madame Veil-Picard*, 1897
olio su tela, 198 x 100 cm
collezione privata

Nell'opera in esame la giovane appoggia poi la mano al volto, un gesto che, proprio come la *bergère*, fa parte di un repertorio a cui l'artista farà ricorso in svariate occasioni. Basti infatti pensare a ritratti celebri come quello di Lady Colin Campbell (Londra, Trustees of the National Portrait Gallery) eseguito nel 1894, o a quello di Madame Veil-Picard del 1897 (collezione privata), piuttosto che a quelli più tardi di Miss Bell (Genova, Raccolte Frugone), di Cléo de Mérode (collezione privata) o della principessa Radziwill (collezione privata). Elegantissimo è poi l'abito, da sera o da ballo, che indossa la nostra *Signora*: un'orchestrazione di bianchi e rosa ravvivata dalla cintura e dal *ramage* di tessuto trasversale, in cui il generoso *décolleté* è semi-velato da un coprispalle di tulle cangiante e impreziosito di punti luce. Nonostante la donna venga raffigurata seduta, la posa non frena il dinamismo boldiniano, rafforzato dal punto di vista ribassato dello spettatore che slancia la *silhouette*, mentre il *focus* più ravvicinato conferisce al ritratto un senso di maggiore monumentalità. Alla sinistra della *Signora*

*adagiata su bergère* Boldini abbozza infine l'architettura di un mobile in stile neogotico, accenno che non tornerà in altri ritratti a noi noti. Ad oggi non è ancora stata sciolta l'identità che si nasconde dietro la fisionomia della misteriosa protagonista di quest'opera, che rientra quindi nella serie delle anonime "Madame X" che punteggiano la produzione boldiniana. Questo aspetto ci ricorda infatti quanto la ritrattistica del ferrarese oltre che iconica sia anche tipologica, come sottolinea puntualmente Ettore Camesasca: «un "tipo" che lusingasse irresistibilmente signore e signorine. […] Per adattarsi al tipo boldiniano, donne e ragazze si fasciavano i fianchi, allungavano il busto, strizzavano la vita, tiravano o scioglievano i capelli, alleggerivano il peso del polso, si davano un pallore lunare, affilavano le dita (cioè le unghie), snellivano il piede (la scarpa) e si avvitarono, misero cappelli come aiuole, si sporsero, sedettero precarie sul bordo della sedia, camminarono con una gamba e restarono ferme sull'altra, incespicarono, contorsero le braccia, trasformandosi in onde sontuose e, probabilmente, voluttuose»[3].

*Silvia Capponi*

Provenienza: Milano, coll. Costa; Milano, Galleria d'Arte Sacerdoti.

Esposizioni: 1996, Milano, Galleria Sacerdoti, *Boldini, De Nittis, Zandomeneghi. I tre grandi di Parigi e la Galleria Sacerdoti*, s.n.

Bibliografia: C.L. Ragghianti - E. Camesasca, *L'opera completa di Boldini*, Rizzoli Editore, Milano 1970, n. 398, p. 120 ill. (con il titolo *Signora adagiata su una "bergère", in fronte*); *Boldini, De Nittis, Zandomeneghi. I tre grandi di Parigi e la Galleria Sacerdoti*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Sacerdoti), Umberto Allemandi & C., Torino 1996, tav. s.n. (con il titolo *Signora adagiata su una bergère di fronte*); R. Bossaglia, *Non solo Impressionismo*, *ivi*, p. 13 (con il titolo *Signora adagiata su una bergère di fronte*); T. Panconi, *Giovanni Boldini. L'uomo e la pittura*, Pacini Editore, Ospedaletto 1998, n. 128/E-23, p. 213 ill.; B. Doria, *Giovanni Boldini. Catalogo generale dagli Archivi Boldini. Schede*, Rizzoli, Milano 2000, n. 514, ill. (con il titolo *Signora con cintura rossa sulla bergère* e con le misure 170 x 114 cm); Ead., *Giovanni Boldini. Catalogo generale dagli Archivi Boldini. Dipinti*, Rizzoli, Milano 2000, tav. 514 (con il titolo *Signora con cintura rossa sulla bergère*); P. Dini - F. Dini, *Giovanni Boldini. 1842-1931. Catalogo ragionato*, vol. III, tomo II, Umberto Allemandi & C., Torino 2004, n. 888, pp. 465-466 ill.

Note

[1] B. Berenson, *Pagine di diario. Pellegrinaggi d'arte*, Electa Editrice, Milano 1958, p. 132.

[2] R. De Montesquieu, *Les peintres de la Femmes. Boldini*, in "Les Modes", a. I, n. 1, gennaio 1901, s.p.

[3] E. Camesasca, *Confessione sui peccati di Boldini*, in *Boldini*, catalogo della mostra, a cura di E. Camesasca, A. Borgogelli, (Milano, Palazzo della Permanente), Mazzotta, Milano 1989, p. 23.

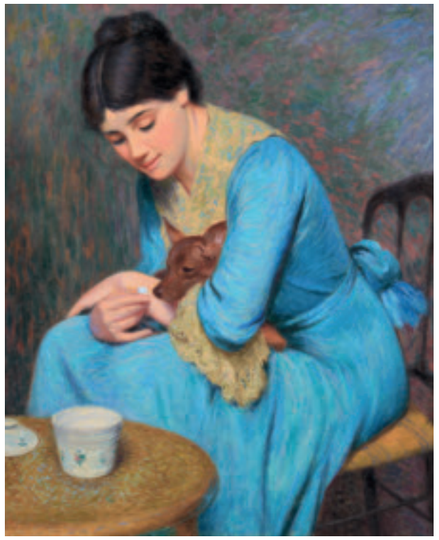
## 13. Federico Zandomeneghi
(Venezia, 1841 - Parigi, 1917)

### À MONTMARTRE, 1912
Olio su tela, 81 x 58 cm
Firmato e datato in basso a destra: "Zandomeneghi 12"

Se in *Femme faisant du crochet* (cat. 11) l'artista affronta il filone intimista delle figure femminili in interno, nel dipinto in esame Zandomeneghi sposta invece l'azione all'esterno, in una via animata della collina di Montmartre, sobborgo che dalla fine dell'Ottocento farà da sfondo, con le sue sale da ballo e i suoi locali, ai divertimenti parigini e che diventerà, nella realtà dei fatti e nel nostro immaginario comune, *terre libre des artistes*. Anche il pittore veneziano, negli anni Ottanta, stabilisce in questo quartiere la propria residenza, condividendo l'edificio al numero 7 di rue Tourlaque – nel cuore di Montmartre – con Henri de Toulouse-Lautrec, François Gauzi e la modella-pittrice Suzanne Valadon, madre di Maurice Utrillo.

In *À Montmartre* viene raffigurata in primo piano una donna in abito da passeggio colta con una naturalezza che ricorda quella di un'istantanea fotografica. Tra i passanti alle spalle della giovane scorgiamo una donna con un soprabito blu accompagnata da un cagnolino fulvo che abbiamo già incontrato in altre opere dell'artista come *Le morceau de sucre* (collezione privata, fig. 18) o *Femme caressant un petit chien* (collezione privata). Chiude la composizione sullo sfondo il negozio di un fiorista, i cui mazzi e vasi di fiori esposti all'esterno si sposano a quelli che decorano il cappellino e la camicia della donna, in un connubio cromatico e tematico – quello appunto dei fiori – che ricorre con frequenza nei dipinti di Zandomeneghi a partire dalla metà degli anni Novanta. In questo periodo si stringe infatti il rapporto commerciale con Paul Durand-Ruel, gallerista di riferimento degli impressionisti e primo proprietario del dipinto *À Montmartre*. L'opera, datata al 1912, è dunque esemplare della produzione tarda del pittore, ormai avviato verso la fine del suo percorso artistico che si interromperà con la morte avvenuta nel 1917. Il rapporto tra Zandomeneghi e il mercante francese nonostante le premesse iniziali – «avrebbe pensato a pagarmi i modelli a farmi riprendere un po' di coraggio e tante altre belle cose», scrive Zandò[1] – non fu dei più facili, complice anche l'animo irrequieto del pittore veneziano.

Dalla galleria di Durand-Ruel l'opera passa in seguito nella collezione di Angelo Sommaruga, gallerista ed editore impegnato a far conoscere la figura di Zandomeneghi al pubblico italiano, volontà che trova il suo compimento durante la Biennale di Venezia del 1914. Con la curatela di Vittorio Pica – autore nel 1908 del fondamentale *Gli impressionisti francesi* – nel-



18. Federico Zandomeneghi
*Le morceau de sucre*
1898-1905 circa
olio su tela, 61 x 50 cm
collezione privata

la prestigiosa cornice internazionale della mostra veneziana viene quindi organizzata una personale dedicata al Nostro, dove *À Montmartre* viene esposto insieme a una raccolta significativa – tra olii, pastelli e disegni – di altre quaranta opere dell'artista. In un articolo che compare sulla rivista "Emporium" nel 1914 sempre Pica sottolinea come anche le tele eseguite da Zandomeneghi dopo i settant'anni – tra cui *À Montmartre*, *Il mercato di fiori* e *Tra due specchi* – possiedano il «dono, oltremodo prezioso, di una perpetua giovinezza estetica»[2] e chiude osservando: «Del resto, se il fascino maggiore dei quadri ad olio e dei pastelli del pittore veneziano deriva senza dubbio dalle mirabili sue doti di colorista vivace e gradevole e di disegnatore preciso e nervoso, una contemplazione più lunga e più attenta rivela inoltre in lui pregi non comuni di analizzatore acuto della fisionomia umana, di descrittore delicato delle scene di campagna sotto il vario giuoco della luce e dietro il velo avvolgente dell'atmosfera nonché di osservatore chiaroveggente ed esatto e di rievocatore agile disinvolto ed accorto della vita movimentata delle grandi città moderne»[3]. Di controcanto la recensione severa a firma di Enrico Thovez per "La Stampa"– che lo liquida come un epigono di Renoir[4] – attesta quanto la scoperta in patria di Zandomeneghi sarà un processo lungo e faticoso, che riconoscerà, grazie a Sommaruga, a Pica e a Enrico Piceni, i primi importanti risultati solo nel corso degli anni Trenta.

*Silvia Capponi*

Note
[1] P. Dini, *Dal Caffè Michelangiolo al Caffè Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi*, catalogo della mostra, (Montecatini Terme, Assessorato alla Cultura - Torino, Mole Antonelliana), Umberto Allemandi & C., Torino 1986.
[2] V. Pica, *Artisti contemporanei: Federico Zandomeneghi*, in "Emporium", vol. XL, n. 235, luglio 1914, p. 10.
[3] *Ivi*, pp. 15-16.
[4] E. Thovez, *La XI Esposizione d'Arte di Venezia che si inaugura oggi*, in "La Stampa", a. XLVIII, n. 112, 23 aprile 1914, p. 3.





Provenienza: Parigi, Durand-Ruel; Parigi, coll. Angelo Sommaruga; Varese, coll. privata; Milano, Galleria Sacerdoti; coll. privata.

Esposizioni: 1914, Venezia, Giardini Pubblici, *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala 7, n. 10; 1973, Milano, Galleria Sacerdoti, *Viaggio nell'universo dell'arte*; 1977, Milano, Galleria Sacerdoti, *Zandomeneghi*, n. 12.

Bibliografia: *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. 1914. Catalogo*, catalogo della mostra, (Venezia, Giardini Pubblici), Premiato Stabilimento Carlo Ferrari, Venezia 1914, p. 40, tav. 6; *Le mostre individuali. Pittori italiani. Federico Zandomeneghi*, in "La XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia", aprile - ottobre 1914, s.p.; V. Pica, *Artisti contemporanei: Federico Zandomeneghi*, in "Emporium", vol. XL, n. 235, luglio 1914, pp. 5 ill., 10, 14; E. Piceni, *Zandomeneghi*, Bramante Editrice, Milano 1967, n. 554, tav. 554; M. Monteverdi, *Viaggio nell'universo dell'arte*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Sacerdoti), Galleria Sacerdoti, Milano 1973; *Zandomeneghi*, catalogo della mostra, (Milano, Galleria Sacerdoti), IGIS, Milano 1977, tav. 12; E. Somaré, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Giacomo A. Caula Editore, Torino 1984, tav. 6; E. Piceni, *Zandomeneghi*, Bramante Editrice, Busto Arsizio 1991, n. 554, tav. 554; *Federico Zandomeneghi. Catalogo generale*, Libri Scheiwiller, Milano 2006, n. 787, pp. 175 ill., 368 ill., tav. XCIX.

## 14. Ottone Rosai
(Firenze, 1895 - Ivrea, 1957)

**CONVERSAZIONE**, 1920
Olio su tela, 19 x 24 cm
Firmato in basso a destra: "O. Rosai"

Il dipinto, sebbene non datato, risale certamente al biennio tra il 1919 e il 1920, anno, quest'ultimo, in cui *Conversazione* risulta tra le opere selezionate per la mostra personale di Rosai allestita nelle sale di Palazzo Capponi a Firenze. Questa esposizione sancisce, dopo la cesura della Prima Guerra Mondiale, un "ritorno all'ordine" nella vicenda espressiva del pittore fiorentino, soprattutto se confrontata alla fase del suo percorso artistico legata all'interesse nei confronti del Futurismo. È in relazione a questa stagione che va letta la prestigiosa provenienza dell'opera in esame, la quale figurava nella collezione di Giovanni Papini. Lo scrittore, negli anni che seguono le esperienze legate a "Il Leonardo" e a "La Voce", è infatti impegnato nella direzione della rivista "Lacerba", privilegiato organo di diffusione del movimento fondato da Marinetti. A fianco di Papini in questa nuova avventura editoriale ci sarà anche Ardengo Soffici, che ricoprirà un ruolo fondamentale nella biografia di un giovane Ottone Rosai, già "teppista" insofferente alle regole, come lui stesso si definisce in diverse occasioni. Tra i due nasce un'intensa amicizia – interrotta bruscamente nel 1931 – in cui il più anziano Soffici «spinge Rosai a entrare nei musei e a leggere libri d'arte, lo aiuta a capire che la pittura è una questione di idee, non solo d'istinto, e soprattutto gli offre una profusione di consigli, indicazioni, correzioni che uniscono alla schiettezza dell'amico l'incoraggiamento del fratello maggiore»[1]. Questo aspetto del loro rapporto, almeno così come si configura agli inizi, traspare chiaramente in uno scambio di lettere datate tra il novembre e il dicembre del 1920 che hanno come oggetto un lusinghiero articolo di Soffici sulla personale di Rosai a Palazzo Capponi.

Il soggetto di *Conversazione* – rielaborato dall'artista in altre versioni (fig. 19) – rientra nella narrazione di quell'umanità caratteristica della poetica rosaiana a partire dal dopoguerra, che Carlo Ludovico Ragghianti ha definito «quella di più alta e quasi trascendente serenità dell'espressione di Rosai»[2]. Che siano quattro figure intente a parlare tra loro – come nel caso del dipinto in esame – piuttosto che giocatori di toppa o di briscola, delle donne di via Toscanella, dei suonatori di orchestrina o degli avventori di un caffè o di un'osteria, gli "omini" di Rosai sono i protagonisti eletti di una Firenze rionale e periferica, lontana dalla ribalta dell'intellettualismo urbano. Sono il traslato pittorico di un'umanità umile, malinconica e scevra di qualsiasi ornato retorico, che viene raccontata con la cognizione di chi da quell'ambiente proviene e ne fa

19. Ottone Rosai, *I filosofi*, 1920
olio su tela, 52,5 x 50,5 cm
Milano, Museo del Novecento

parte, senza l'intenzionalità della critica sociale. Nell'articolo *Difesa* che compare sulla rivista "Il Frontespizio" nel 1936 è lo stesso Rosai a illustrare, con il piglio polemico che lo caratterizza, il significato degli "omini": «Nelle mie tele appaiono di frequente figure di poveri, di gente dimessa, d'esseri a cui duole il mondo nell'anima […]. In un albero, in un mendicante, in un'alba, in un povero "omino" insomma, c'è indubbiamente un maggior contenuto, una più gran somma di mondo, di Dio, di questa vita, della nostra tragedia di povere creature. Non siamo su questa terra per portare una divisa perfetta, una pettinatura specchiante, un paio di pantaloni ancor caldi del ferro sapiente del sarto. Le grandi opere d'arte, nella pittura come nella poesia contengono un'umanità molto diversa: voci con suono d'abisso»[3]. E queste «voci con suono d'abisso», lungi dall'essere "macchiette", saranno presenze ricorrenti nelle tele che Rosai esegue nell'intero arco della sua produzione.

In *Conversazione* notiamo quanto la composizione sia sostenuta da uno stile essenziale e sintetico che non può non richiamare alla mente la personale rielaborazione dei grandi modelli della tradizione fiorentina. La tavolozza parca, giocata su tonalità blu e terrose, sottolinea l'essenza antirealistica del colore utilizzato dall'artista, che è tanto lirico e immaginato da sottrarre al presente quegli "omini" seduti intorno a un tavolo. «Ogni quadro di Otto Rosai» scriverà nel 1925 sulle colonne de "L'Ambrosiano" Carlo Carrà «ha una sua chiave tonale che lo governa. Spesso però è la gamma fredda che predomina. Alle volte sembra voglia ripudiare il colore e tutte le giocondità ottiche che il colore può suggerire per dar maggior rilievo ai caratteri dei suoi personaggi. Tuttavia la sua pittura ci appare ricca di risonanze misteriose e solida»[4].

*Silvia Capponi*

Note

[1] E. Pontiggia, *Rosai e Soffici. Storia di un'amicizia*, in Ead. (a cura di), *Ottone Rosai Ardengo Soffici. Carteggio (1914-1951)*, Abscondita, Milano 2010, p. 95.

[2] C.L. Ragghianti, in *Ottone Rosai. Opere dal 1911 al 1957*, catalogo della mostra, a cura di P.C. Santini, (Torino, Circolo degli Artisti, Palazzo Graneri - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna), Vallecchi, Firenze 1983, p. 19.

[3] O. Rosai, *Difesa*, in "Il Frontespizio", a. VIII, n. 3, marzo 1936, pp. 8-9.

[4] C. Carrà, *Artisti toscani. Ottone Rosai*, in "L'Ambrosiano", a. IV, n. 224, 21 settembre 1925, p. 3.





Sul verso della tela reca la scritta: "ROSAI [...]5 -7-920"; sul verso del telaio reca 2 volte la scritta: "Papini" e l'etichetta: "Onoranze a Ottone Rosai sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica. Mostra dell'opera di Ottone Rosai. Firenze Palazzo Strozzi. Maggio Giugno 1960. Titolo: Conversazione. Materia: olio su tela. Dimensioni: cm. 19x24. Proprietario: Papini Paskowsky Viola. Indirizzo del Proprietario: Lungarno Guicciardini Firenze. N. 32".

Provenienza: Firenze, coll. Giovanni Papini; Firenze, Galleria Spinetti.

Esposizioni: 1920, Firenze, Palazzo Capponi, *Ottone Rosai*, n. 22; 1922, Roma, Casa d'Arte Bragaglia, *Mostra personale del pittore fiorentino Ottone Rosai*, n. 12; 1945, Firenze, Galleria Il Fiore, *Mostra personale di Ottone Rosai*, n. 2; 1952, Venezia, Giardini Pubblici, *XXVI Biennale*, Sala 10, n. 18; 1953, Firenze, Galleria La Strozzina, *Omaggio a Rosai*, n. 22; 1960, Firenze, Palazzo Strozzi, *Mostra dell'opera di Ottone Rosai. 1911-1957*, n. 32.

Bibliografia: *Ottone Rosai*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Capponi), 1920; A. Soffici, *Ottone Rosai*, in "Il Nuovo Giornale", 16 dicembre 1920; *Inaugurazione della mostra personale del pittore fiorentino Ottone Rosai. Catalogo ed invito*, catalogo della mostra, (Roma, Casa d'Arte Bragaglia), Vallecchi, Firenze 1922; C. Carrà, *Artisti toscani. Ottone Rosai*, in "L'Ambrosiano", a. IV, n. 224, 21 settembre 1925, p. 3 ill.; S. Volta, *Il viaggiatore di pittura. Rosai*, in "L'Italia Letteraria", a. I, n. 24, 15 settembre 1929, p. 4; Id., *Ottone Rosai. 32 riproduzioni*, Officine Grafiche "Esperia", Milano 1931, tav. s.n.; V. Villa, *Rosai pittore*, in "Corriere di Alessandria", 5 marzo 1932; "Incontro", 10 marzo 1940; A. Gatto, *Ottone Rosai*, Vallecchi Editore, Firenze 1941, p. 20, tav. s.n.; A. Parronchi, *Ottone Rosai. 33 tavole*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1941, tav. VI; *Ottone Rosai*, catalogo della mostra, (Firenze, Galleria Il Fiore), 1945; *XXVI Biennale di Venezia. Catalogo*, catalogo della mostra, (Venezia, Giardini Pubblici), Alfieri Editore, Venezia 1952, p. 85; *Omaggio a Rosai*, catalogo della mostra, (Firenze, Galleria La Strozzina), 1953; P.C. Santini (a cura di), *O. Rosai*, Centro Culturale Olivetti, Ivrea 1957, pp. 21 ill., 28; "La Voce Repubblicana", 14 giugno 1960; *Mostra dell'opera di Ottone Rosai. 1911-1957. Catalogo*, catalogo della mostra, a cura di P.C. Santini, (Firenze, Palazzo Strozzi), Vallecchi Editore, Firenze 1960, p. 17; P.C. Santini, *Rosai*, Vallecchi, Firenze 1960, n. 66, pp. 68, 150, tav. 66.

## 15. Adolfo Wildt
(Milano, 1868-1931)

**LA PROTEZIONE DEI PARGOLI**, 1920
Marmo, 22,6 x 25,2 x 5,2 cm
su fondo in legno 30,3 x 29,7 x 6,5 cm

Nel novembre 1918 Wildt presentava all'Esposizione Nazionale di Belle Arti a Brera il rilievo in marmo *Maria dà luce ai pargoli cristiani.* Straordinaria invenzione tecnica e formale, la grande tavola era altrettanto eccentrica sul piano dell'iconografia, mettendo in scena per la prima e forse unica volta nella Storia dell'Arte, e nell'apparente fusione di modelli tradizionali (dal medioevale *Sogno della Vergine* alla quattrocentesca *Madonna del velo*), una Vergine Madre non della sola Prima Persona ma dell'intera Trinità.

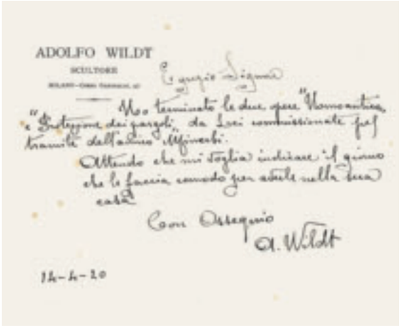
Nel febbraio 1919, aggiornato sulle operazioni di ritaglio della scultura europea da Rosso a Rodin, Wildt presentava da Lino Pesaro a Milano il bassorilievo intero e i due frammenti resi autonomi della testa della *Vergine* e del gruppo trinitario, prudentemente chiamato *La protezione dei bambini*.

In seguito l'opera fu esposta alla Biennale di Venezia del 1922 (n. 19 di catalogo), poi a Livorno, Bottega d'Arte, nell'aprile del 1924, e alla Biennale romana del 1925. L'opera è pubblicata nella grande raccolta di tavole edita da Bestetti e Tumminelli nel 1926 e curata dallo stesso Wildt (tav. n. 26).

Il modello in gesso è, con il complesso della gipsoteca wildtiana, alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia, dono degli eredi Wildt e Scheiwiller.

Come attestano una cartolina e tre biglietti autografi tuttora conservati dagli eredi Vercelli, e registrati nell'archivio Wildt, Attilio Vercelli, commerciante di tessuti, amatore d'arte e collezionista milanese, acquistava nel giugno 1919, direttamente da Wildt, la testa in marmo dell'*Uomo antico* che lo scultore aveva nello studio, e all'inizio di settembre – sei mesi dopo dunque la prima esposizione – il marmo dei *Pargoli.*

L'anno successivo, nel 1920, Vercelli commissionava a Wildt, tramite lo scultore Arrigo Minerbi, due altri esemplari delle medesime opere, l'*Uomo antico* e i *Pargoli,* che risultano terminate nell'aprile 1920, secondo le date apposte sugli ultimi due biglietti autografi di Wildt a Vercelli. Questo secondo *Uomo antico* fu donato nello stesso anno 1920 alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, dove tuttora si trova. Il secondo marmo dei *Pargoli* è probabilmente questo esemplare, per l'analogia nella trattazione della superficie con *l'Uomo antico* della Gam, lasciata in entrambi i casi nel colore naturale del marmo,


ADOLFO WILDT
SCULTORE

Egregio Signore

Ho terminato le due opere "Uomo antico" e "Protezione dei pargoli" da Lei commissionate per tramite dell'amico Affinati.

Attendo che mi voglia indicare il giorno che le farebbe comodo per venire nella Sua casa.

Con Ossequio
A. Wildt

14-4-20

ADOLFO WILDT
SCULTORE

Egregio Sig. Attilio Vercelli

Rinnovando i miei caldi saluti e ringraziamenti per la somma di £ 8000 a saldo per le cedute opere "Uomo antico" e "Protezione pargoli".

senza la patinatura avorio. Tra gli altri esemplari dei *Pargoli* sono noti un marmo coevo intorno al 1919-20, già nella collezione Guido Rossi e ora al Museo della Scienza e della Tecnica di Milano, uno attualmente ai Civici Musei di Forlì acquistato dal Marchese Raniero Paulucci di Calboli nel 1925, e due altri provenienti dagli eredi Wildt e Scheiwiller ora in collezioni private.

Per la qualità dell'opera, l'autenticità della documentazione autografa che l'accompagna e la diretta provenienza, questo marmo è opera originale autentica di Adolfo Wildt, documentata tra i primissimi esemplari.

*Paola Mola*

Provenienza: eredi Attilio Vercelli, Milano.

Note

[1] A proposito della coltissima soluzione iconografica, sul filo dell'eresia, si veda P. Mola, *Miscellanea wildtiana,* in "Storia dell'Arte lombarda" 2-3-4, 1995, pp. 155-156; per una bibliografia generale dell'opera, della tavola intera e dei particolari, si veda P. Mola, *Adolfo Wildt 1868-1931,* catalogo della mostra alla Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro a Venezia, dicembre 1989 - marzo 1990, Mondadori, Milano 1989, pp. 171-172.

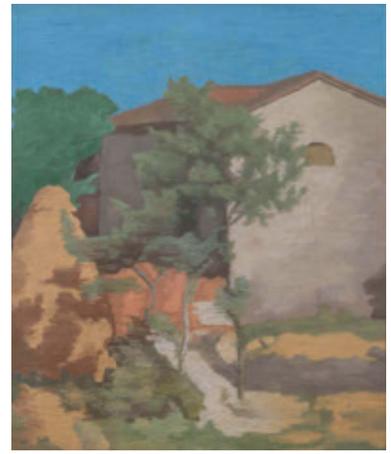
[2] Cfr. *Mostre individuali dei pittori Ambrogio Alciati, Giuseppe Biasi, Aroldo Bonzagni, Guido Cinotti* e *dello scultore Adolfo Wildt,* catalogo della Mostra alla Galleria Pesaro, Milano 1919, cat. n. 201, p. 20.

## 16. Giorgio Morandi
(Bologna, 1890-1964)

PAESAGGIO, 1928
Olio su tela, 51,5 x 46 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: “Morandi 928”

Nel 1942 Cesare Brandi, riprendendo un suo articolo del 1939 pubblicato sulla rivista “Le Arti”[1], dedica all’amico Giorgio Morandi una monografia che rimarrà tra le più autorevoli nel panorama dei numerosi studi dedicati all’artista bolognese. Tra le 59 tavole che corredano il testo compare anche il *Paesaggio* in esame, in cui la superficie pittorica è quasi interamente occupata dalla mole dell’abitazione, la cui facciata – quasi cieca, senza porte né finestre, ad eccezione di un’arcata accennata – è inframezzata dalle chiome degli alberi. In queste pagine Brandi ribadisce l’importanza dell’approccio che Morandi instaura con il paesaggio, che non va considerato come genere subordinato rispetto alle ben più famose nature morte eseguite dal pittore: «I Paesaggi non costituiscono una testimonianza meno importante nell’arte di Morandi. E qui si può anzi seguire, passo passo, la relazione, non mai mimetica, che lo lega al modello, alla natura. Certamente questo modello risulta indispensabile al distacco della fantasia dell’artista: è l’*occasione* dell’opera. […] E qui si deve vedere lo spunto, tenacemente ripreso, per una selezione interna severissima: questa riduzione al fantasma pittorico intraveduto, ed a cui Morandi vuole arrivare mantenendo la *trama* del paese preso a prestito, così come un poeta vuole attenersi alla trama tradizionale di un mito. […] Egli si muove allora come su una tormentosa, rigida, intelaiatura metrica; ma se le ombre vengono del tutto risolte in un colore saturo di luce, se l’evocazione luminosa è intensissima, non vi è peraltro nessuna precisa complementarità, che potrebbe aiutare la presentazione a zone, a macchia, a dare l’istantanea del dipinto. E, in realtà, da quei Paesaggi mai si avrà il senso del momento colto e sottratto alla natura, come nella fotografia o nella pittura macchiaiola: quel senso che non è di immagine, ma di documentario. La *subitaneità* dell’apparizione, qui come nelle Nature morte, non è *istantaneità*. La durata di questi paesi è infinita: la loro immagine si forma ad un fuoco impreciso, è prima di tutto un’immagine mentale conservata e riattivata nella memoria»[2].

Anche nel paesaggio dunque, così come nella natura morta, Morandi attua quel personalissimo processo formale di trasfigurazione del reale in un nuovo oggetto, che in questa metamorfosi, lontana dall’istantaneità cui si riferisce Brandi, attaglia al dato concreto l’afflato di un lirismo intimo e raccolto. È quello scavare «dentro e attraverso la forma» che permette di «riescire alla luce del sentimento più integro e puro» indicato da Roberto Longhi in quello stes-



20. Giorgio Morandi
*Il Poggio al mattino*, 1928
acquaforte su zinco

21. Giorgio Morandi
*Paesaggio*, 1928
olio su tela, 46 x 40 cm
collezione privata

so torno di anni[3], o ancora quel toccare «tutte le categorie dell'eroismo poetico e della tristezza intellettuale» cui accenna Giuseppe Raimondi[4]. È poi attraverso il genere del paesaggio che si dispiega la prima tappa del percorso artistico morandiano. Al 1910 si datano infatti *Paesaggio* e *Nevicata* entrambi in collezione privata, mentre all'anno successivo, il 1911, risale il noto *Paesaggio* che Franco Solmi descrive «come sospeso in tonalità incredibilmente tese di grigi spenti, di verdi lievi d'argento e di labili azzurri»[5]. Del 1913 è invece il *Paesaggio* che aveva preso parte alla celebre mostra futurista allestita all'Hotel Baglioni di Bologna. Sono gli anni in cui Morandi, come molti giovani della sua generazione, segue con attenzione la rivoluzione futurista anche attraverso il dibattito che si sviluppa sulla rivista "Lacerba", che l'artista conosceva e leggeva. Tra i suoi fondatori va annoverato anche Attilio Vallecchi, una delle voci più importanti della tipografia e dell'editoria fiorentina di quel periodo, nonché proprietario del *Paesaggio* del 1928. L'opera sarà tra quelle presentate in occasione della *Mostra delle collezioni d'arte contemporanea* che si svolge a Cortina d'Ampezzo nell'agosto del 1941, sotto gli auspici del ministro Bottai. A fianco della ricca raccolta di Mario Rimoldi – figura centrale nella promozione turistica della cittadina nonché ideatore della mostra – si collocano venti collezioni, che figurano, negli intenti dei promotori, tra le più interessanti nel panorama privato dell'arte contemporanea di quegli anni. Tra queste rientra appunto la collezione di Attilio Vallecchi, rappresentata in particolar modo da artisti che avevano gravitato intorno al clima culturale di "Strapaese" e della rivista "Il Selvaggio": Ottone Rosai, Ardengo Soffici, Achille Lega, Guido Peyron, Giovanni Vignetti e Giorgio Morandi, una delle cui nature morte sarà insignita del "Premio Cortina" di 5.000 lire[6].

Dopo la guerra verrà per Morandi l'esperienza a fianco di Mario Broglio e degli animatori della rivista "Valori Plastici", *in primis* Carlo Carrà e Giorgio De Chirico. Tra il 1918 e il 1919 si dispiega dunque la stagione più strettamente metafisica del pittore bolognese, che, all'affacciarsi degli anni Venti, mostra evidenti i segni di nuovi esiti e aperture. Da questo momento inizia per Morandi un percorso compiuto individualmente, la cui solitudine non corrisponde però alla chiusura nei confronti del panorama artistico italiano di quegli anni – che anzi continua intenso – quanto piuttosto a un mancato coinvolgimento attivo in gruppi come il "Novecento italiano" di Margherita Sarfatti. Allo stesso modo la collaborazione con "L'Italiano" di Leo Longanesi e con "Il Selvaggio" di Mino Maccari non si tradurrà nell'aperta adesione al titolo di "strapaesano della prima ora"[7], su cui insistono a più riprese i due direttori delle riviste. Di Morandi ammirano una sobrietà e un approccio alla pittura in cui l'artista sa raggiungere «con grande semplicità e sicurezza […] ciò che gli altri cercano con pericolosi salti mortali sui trapezi cubo-primitivi»[8].

In questo senso va quindi letta la partecipazione di Morandi a due esposizioni che si svolgono nel 1926: la *I Mostra del Novecento Italiano* e la *I Mostra d'arte del gruppo del "Selvaggio"*. L'analisi della rivista di Maccari – stampata e pubblicata proprio da Attilio Vallecchi – ci fornisce lo spunto per mettere a fuoco alcuni aspetti della produzione di Morandi nella seconda metà degli anni Venti e, di conseguenza, di meglio contestualizzare il clima culturale in cui nasce il *Paesaggio* in esame. Se da una parte Cézanne e i primitivi italiani paiono cedere il passo, nel corso degli anni Venti, a Corot e Chardin, dall'altra parte la fase "strapaesana" di Morandi introduce nella critica il dubbio che questa produzione – che ha il "sentore di Ottocento"[9] – possa corrispondere, come scrive Solmi, alla «possibilità di caduta naturalistica»[10]. È quanto ricorda in uno dei suoi fondamentali contributi Marilena Pasquali, che sottolinea anche come i dipinti e le acqueforti del momento "strapaesano" di Morandi possano essere considerate come «esperienze volute dall'artista per verificare fino in fondo le possibilità espressive del registro naturalistico, che dal 1929 viene non tanto abbandonato quanto riassorbito all'interno di quella che si va formando come "visione totale" dell'artista»[11].

Proprio tra le pagine de "Il Selvaggio" appaiono svariate riproduzioni di opere di Morandi, di cui una parte consistente afferisce al nucleo dei paesaggi che l'artista esegue dalla casa di Grizzana, paese sull'Appennino tosco-emiliano. Le riproduzioni proposte dalla rivista "strapaesana" sono soprattutto tratte da incisioni all'acquaforte, tecnica frequentata da Morandi fin dagli esordi della sua carriera artistica, ma ripresa con rinnovato vigore tra il 1927 e il 1934, periodo in cui la pratica incisoria supera quella pittorica. Tale impegno gli varrà la nomina, nel 1930, a professore d'incisione presso quell'Accademia di Belle Arti di Bologna dove si era formato da ragazzo. Come è stato a più riprese e giustamente sottolineato dalla critica, in questa fase della produzione morandiana pittura e incisione instaurano un dialogo reciproco, atto a fornirci la misura della ricerca dell'artista bolognese a quest'altezza cronologica. All'opera già in collezione Vallecchi possiamo quindi affiancare tre incisioni all'acquaforte[12] (fig. 20), ma anche un secondo *Paesaggio* (fig. 21), datato anch'esso al 1928 e caratterizzato da una composizione

ne che differisce per poche varianti[13]. Il confronto fra le due tele esemplifica perfettamente il procedimento adottato da Morandi a partire dal dato reale, una veduta del Poggio, località del citato paese di Grizzana. Nel *Paesaggio* già collezione Vallecchi la luce investe e permea l'intera abitazione così come la vegetazione circostante, unite e amalgamate dalla tavolozza che gioca a chiasmo sui toni dell'ocra, del marrone e del verde. Nel suo *pendant* il sole batte invece da destra – bagnando solo una facciata della casa – e creando «una sinfonia pierfrancescana che fa da contrappunto ai timbri luministici, ora più accesi del paesaggio che la circonda»[14]. Il discorso si completa ulteriormente andando ad analizzare i risultati ottenuti dall'artista attraverso l'acquaforte, dove la casa del Poggio è incisa in controparte rispetto a come appare nei due dipinti. La prima incisione, datata al 1927, precede l'esecuzione delle tele, mentre le altre due, intitolate entrambe *Il Poggio al mattino*, vengono eseguite dall'artista nel 1928. Così come avviene nei due olii, Morandi, attraverso il sapiente tratteggio e l'alternanza di spazi bianchi e neri, riesce a rendere le differenti definizioni tonali di quella porzione di campagna bolognese. Combinazione di segno e pennellata, colore e pratica del bianco e nero da cui «ogni cosa esce rinnovata, ricostituita, come da un bagno di giovinezza»[15].

*Silvia Capponi*

Note

[1] C. Brandi, *Cammino di Morandi*, in "Le Arti", a. I, fasc. III, febbraio - marzo 1939, pp. 245-263.

[2] C. Brandi, *Morandi*, Le Monnier, Firenze 1942, pp. 24-25.

[3] R. Longhi, *Giorgio Morandi*, catalogo della mostra, (Firenze, Il Fiore Galleria d'Arte Moderna), Firenze 1945, ora in Id., *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966 (Opere complete, XIV)*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 93-97.

[4] G. Raimondi, *Armonia di Morandi*, in "Primato", a. III, n. 9, 1 maggio 1942, p. 187.

[5] F. Solmi, *Dagli esordi alla metafisica*, in *Morandi e il suo tempo*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna), Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1985, p. 25.

[6] A questo proposito si veda almeno: D. Giacon, *Cortina 1941. La Mostra delle collezioni d'arte contemporanea*, in «L'Uomo Nero», a. II, n. 3, settembre 2005, pp. 51-68.

[7] "Il Selvaggio", a. VI, n. 24, 30 dicembre 1929, p. 1.

[8] L. Longanesi, *Morandi*, in "L'Italiano", a. III, n. 16-17, 31 dicembre 1928, p. 3.

[9] F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino 1981, p. 157.

[10] F. Solmi, *Morandi: storia e leggenda*, Grafis, Bologna 1978, p. 77.

[11] M. Pasquali, *"Quelle sabbie portate a vibrare…". La trasformazione dell'immagine morandiana tra il 1925 e il 1929*, in *Morandi e il suo tempo*... cit., pp. 54-55.

[12] Per la scheda tecnica delle incisioni si veda: M. Cordaro (a cura di), *Morandi. Incisioni. Catalogo generale*, Electa, Milano 1991, pp. 37, 51.

[13] Cfr. L. Vitali (a cura di), *Morandi. Catalogo generale*, tomo II, Electa, Milano 1977, n. 134.

[14] S. Seitun (scheda), in *Giorgio Morandi 1890-1964*, catalogo della mostra, a cura di M.C. Bandera, (Roma, Complesso del Vittoriano), Skira, Milano 2015, p. 98.

[15] Brandi, *Morandi*… cit., p. 26.





Sul verso reca le etichette: "La Biennale de Venise. Exposition d'art italien moderne a Stockholm et dans le Nord de l'Europe. Prénom et nom Morandi Giorgio. Titre de l'œuvre Paese. Prix de vente [...]. Proprietaire Enrico Vallecchi. Adresse Firenze", "Studio d'Arte La Medusa Via del Babuino, 124 - Tel. 680850 Roma. Autore Giorgio Morandi. Titolo dell'Opera Paesaggio. Proprietario Enrico Vallecchi. La presente opera è stata esposta [...] novembre 1955 Omaggio a Mo[randi]", "La Biennale di Venezia XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1966 Giorgio Morandi "Paesaggio, 1928" Dott. E. Vallecchi [...]" e un'etichetta della mostra di Cortina d'Ampezzo del 1941; i cartellini: "Non vendibile Pas a vendre Inte till salu Not for sale", "17/480/142" e "XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia - 1966 346"; le scritte: "Vallecchi", "Riprodotto a colori nella monografia di Franc. Arcangeli delle Edizioni del Milione 1960" e "[...] 19,5"; sul verso della cornice reca la scritta: "Bisonte".

Provenienza: Firenze, coll. Attilio Vallecchi; Firenze, coll. Enrico Vallecchi.

Esposizioni: 1941, Cortina d'Ampezzo, Municipio, *Mostra d'arte moderna italiana dalla Raccolta Rimoldi*; 1954, Stoccolma e Nord Europa, *Arte Italiana Moderna*; 1955, Roma, La Medusa Studio d'Arte, *Omaggio a Morandi*; 1955-1956, Roma, Palazzo delle Esposizioni, *VII Quadriennale Nazionale d'Arte*, Sala A, n. 69; 1966, Venezia, Giardini Pubblici, *XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Sale 12-19 - Morandi, n. 25; 1966, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, *L'opera di Giorgio Morandi*, Dipinti, n. 34; 1967, Firenze, Palazzo Strozzi, *Arte moderna in Italia. 1915-1935*, n. 1211.

Bibliografia: *Catalogo della mostra delle collezioni d'arte contemporanea*, catalogo della mostra, (Cortina d'Ampezzo, Municipio), Cooperativa Anonima Poligrafica, Cortina d'Ampezzo [1941]; C. Brandi, *Morandi*, Le Monnier, Firenze 1942, tav. XXXII; Id., *Morandi*, Le Monnier, Firenze [1952], p. 60, tav. XXXIII; *Omaggio a Morandi*, depliant della mostra, (Roma, La Medusa Studio d'Arte), Roma 1955; *VII Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle Esposizioni), De Luca Editore, Roma 1955, p. 58; G. Castelfranco - M. Valsecchi, *Pittura e scultura italiane dal 1910 al 1930*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo delle Esposizioni), De Luca Editore, Roma 1956, p. 81, tav. XL; M. Valsecchi, *Presentazione critica della mostra*, *ivi*, p. 61; L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Edizioni del Milione, Milano 1964, tav. 76; *Catalogo della XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Venezia*, catalogo della mostra, a cura di U. Apollonio, (Venezia, Giardini Pubblici), Ente Autonomo «La Biennale di Venezia», Venezia 1966, p. 27; *L'opera di Giorgio Morandi. Catalogo della mostra*, catalogo della mostra, (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio), Edizioni Alfa, Bologna 1966, pp. 23, 74, tav. 34; *Arte moderna in Italia. 1915-1935*, catalogo della mostra, (Firenze, Palazzo Strozzi), Marchi e Bertolli Editori, Firenze 1967, p. XL; G. Giuffrè, *Giorgio Morandi*, Sansoni Editore, Firenze 1970, tav. 16; L. Vitali, *Morandi. Dipinti. Catalogo generale. 1913/1947*, vol. I, Electa, Milano 1994, n. 132.