ENRICO
GALLERIE D'ARTE

DAI MACCHIAIOLI AI DIVISIONISTI

Grandi Protagonisti nella Pittura Italiana dell'800

"L'idea che tutto è bello in natura
furono i primi entusiasmi
di una novella era artistica"

Adriano Cecioni

DAI MACCHIAIOLI AI DIVISIONISTI
Grandi Protagonisti nella Pittura Italiana dell'800

BIENNALE INTERNAZIONALE DELL'ANTIQUARIATO DI FIRENZE

Firenze, Palazzo Corsini
26 Settembre – 4 Ottobre 2015

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

Via Senato, 45 – Milano
9 Ottobre – 19 Dicembre 2015

Selezione delle opere e catalogo a cura di
Angelo Enrico

Saggi
Silvia Capponi
Dunia Grandi
Stella Seitun

Schede delle opere
Dunia Grandi (D.G.)
Giuditta Lojacono (G.L.)
Stella Seitun (S.S.)
Elisabetta Staudacher (E.S.)

Ricerche scientifiche e coordinamento mostra
Serafino Enrico

Progetto grafico
Ales Bonaccorsi

Distribuzione libraria
Antiga Edizioni

ISBN 978 88 977 84 791

© 2015
ENRICO • GALLERIE D'ARTE

MILANO
Via Senato, 45

GENOVA
Via Garibaldi, 11-13R

www.enricogallerie.com

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

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

DAI MACCHIAIOLI AI DIVISIONISTI

Grandi Protagonisti nella Pittura Italiana dell'800

a cura di
Angelo Enrico

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

A differenza delle edizioni precedenti, che si sono succedute nel corso della nostra ormai pluridecennale attività, in questa occasione la mostra si articola in tre sezioni distinte, rappresentate rispettivamente da dipinti di artisti Macchiaioli, da opere dei maggiori esponenti delle diverse scuole regionali e da un nucleo dedicato ai pittori divisionisti.

Questa nutrita ed eterogenea raccolta permette un'ampia panoramica sulla nostra pittura italiana che cronologicamente dagli inizi della seconda metà dell'800 ci accompagna fino ai primi decenni del XX secolo.
Certamente la nostra esposizione non vuole e non può essere esaustiva sui diversi movimenti artistici rappresentati, in quanto ognuno di essi meriterebbe chiaramente una mostra a sé stante; avendo avuto recentemente, però, l'occasione di raccogliere un rilevante *corpus* di opere molto significative, abbiamo ritenuto opportuno esporle e pubblicarle in un unico volume.
Questa nostra iniziativa ci ha permesso in primo luogo di ricostruire in modo preciso e puntuale la storia di due importanti dipinti quali *Il richiamo del contingente* di Odoardo Borrani e *Grandi manovre* di Giovanni Fattori e di correggere il percorso espositivo e bibliografico di *Via di campagna con cipressi* di Giuseppe Abbati che in passato è stato oggetto di diverse imprecisioni; ci ha fornito, inoltre, l'occasione di presentare *La piccola ballerina*, un capolavoro di Antonio Mancini mai esposto al pubblico, e di proporre opere di artisti di "caratura" internazionale, come Giovanni Boldini, Giuseppe de Nittis, Federico Zandomeneghi e Alberto Pasini, accanto ad alcuni tra i più prestigiosi interpreti della nostra pittura, quali, per esempio, Gerolamo e Domenico Induno, Luigi Nono, Giacomo Favretto, Luigi Conconi, Emilio Gola e Vittorio Matteo Corcos; ci ha dimostrato, infine, ancora una volta, quanto la storia della nostra pittura italiana sia stata ricca di forti e originali personalità, di proposte di rinnovamento formali e di contenuto, di linguaggi variegati ed eterogenei, dal *Realismo* al *Naturalismo*, dalla *Scapigliatura* all'*Impressionismo*, dal *Simbolismo* al *Divisionismo*, e di quanto ancora, come nel caso dei dipinti di Borrani e di Fattori, ci sia da scoprire e studiare.
A chiusura della nostra pubblicazione, la sezione sul Divisionismo, che è rappresentato da alcuni dei nomi più rilevanti e che annovera un sufficiente numero di opere tale da poter tracciare un percorso che da Vittore Grubicy, passando attraverso Gaetano Previati, Angelo Morbelli, Carlo Fornara, Plinio Nomellini ed Emilio Longoni, arriva a Cesare Maggi e Angelo Barabino, riuscendo così ad illustrare i molteplici approcci alla tecnica divisa che fu estremamente personale e condotta in maniera differente in base alla sensibilità di ciascun artista.

La speranza è che il frutto di questo nostro impegno, in questa tipologia di professione che si dimostra sempre più difficile e impegnativa, alla luce del difficile periodo storico che stiamo vivendo, non deluda le aspettative del nostro pubblico che in tutti questi anni di attività ci ha seguito costantemente e con affetto e che, dimostrandoci sempre grandi consensi per il nostro operato, ci ha spronato a continuare il nostro cammino attraverso la pittura dell'ottocento italiano.

Angelo Enrico

SOMMARIO

Macchiaioli: Pittori del vero
Stella Seitun …… 9

Schede delle Opere …… 21

Ottocento: una finestra sul panorama pittorico
Silvia Capponi …… 75

Schede delle Opere …… 89

Divisionismo: i Maestri della luce
Dunia Grandi …… 167

Schede delle Opere …… 185

Bibliografia generale…… 211

Indice degli autori …… 221

MACCHIAIOLI
Pittori del vero

I Macchiaioli: pittori del vero

Stella Seitun

A partire dagli anni cinquanta dell'ottocento, entro il processo di rinnovamento avviato dall'estetica del positivismo, il movimento dei pittori macchiaioli fu di "avanguardia europea" per la scoperta del "significato del fenomeno luminoso della pittura moderna"[1]. In tale contesto, il loro metodo d'analisi alla poetica dei quattrocentisti toscani, alla loro chiarezza formale e semplicità contenutistica, fa rinascere atmosfere "non contaminate dalla grigia praticità del presente ma rievocate, ricorrendo a colte citazioni o all'emulazione stilistica, con la cordiale sintonia consentita dagli strumenti letterari e artistici predisposti, in quegli anni, a letture e interpretazioni non convenzionali"[2]. Si trattava, quindi, di una disposizione ideologica espressa "attraverso uno stile elevato che, riferendosi ai modelli più solenni del quattrocento, intendeva stabilire il concetto della continuità dei valori pur nell'accettazione del dato contemporaneo"[3]. Nell'accoglimento di questa "memoria dell'antico", i macchiaioli vissero nondimeno nella modernità e "vollero essere testimoni del tempo presente"[4]. Specialmente la città di Firenze, loro luogo d'incontro, nel suo costante richiamo al passato artistico e letterario e nella sua vocazione alla conservazione e al recupero dei monumenti, "viene a collocarsi al crocevia dei due processi di definizione nazionale e di definizione regionale-cittadina, transitando di diritto nella sfera dei valori simbolici universali"[5].
Questa rassegna di considerevoli opere macchiaiole di recente ritrovate e qui in parte presentate per la prima volta, offre un *excursus* sulla storia d'Italia del secolo scorso, sul suo Risorgimento nazionale e sull'impegno degli artisti macchiaioli, innanzitutto patriottico, nel quale convergono partecipazione civile e vita interiore. Ma anche sul risvolto sociale del paese preunitario, intimistico e malinconico, con uno sguardo privato nella sfera domestica e nella vicinanza al sentimento della natura.
Datata 1861 e prima opera di questa rassegna, *La convalescente* di Vincenzo Cabianca (Verona 1827 – Roma 1902)[6] è esemplificativa delle novità apportate alla pittura macchiaiola dal pittore veronese, a distanza di sei anni dalle prime sperimentazioni sul vero con il gruppo toscano. Rispetto ai primi studi di quegli anni, risentiti ancora da una "macchia violenta di chiaroscuro"[7], a questa data Cabianca perviene alla definizione di una pittura che si fa ben definita, morbidamente chiaroscurata e sostenuta nei contrasti luminosi da una forte impressione cromatica. "Egli è un 'macchiaiolo' vero, senza esitanza, senza pentimenti; è emancipato dal pregiudizio della bella linea; quando essa gli capita sul vero, la riproduce tale e quale, ma non la cerca, non la inventa"[8]. Il suo accostamento alla pittura di genere parte dai modi lombardi e induniani delle sue prime opere apprezzate alle Promotrici fiorentine dal 1854, nonostante la stesura pittorica descrittiva "leccattissima e sbiadita"[9]. Conquista poi, come nel dipinto qui esposto, un'immediatezza sorprendente – analoga a quella della sua produzione grafica – e un saldo senso del colore che gli derivano, da una parte, dall'esperienza giovanile a contatto

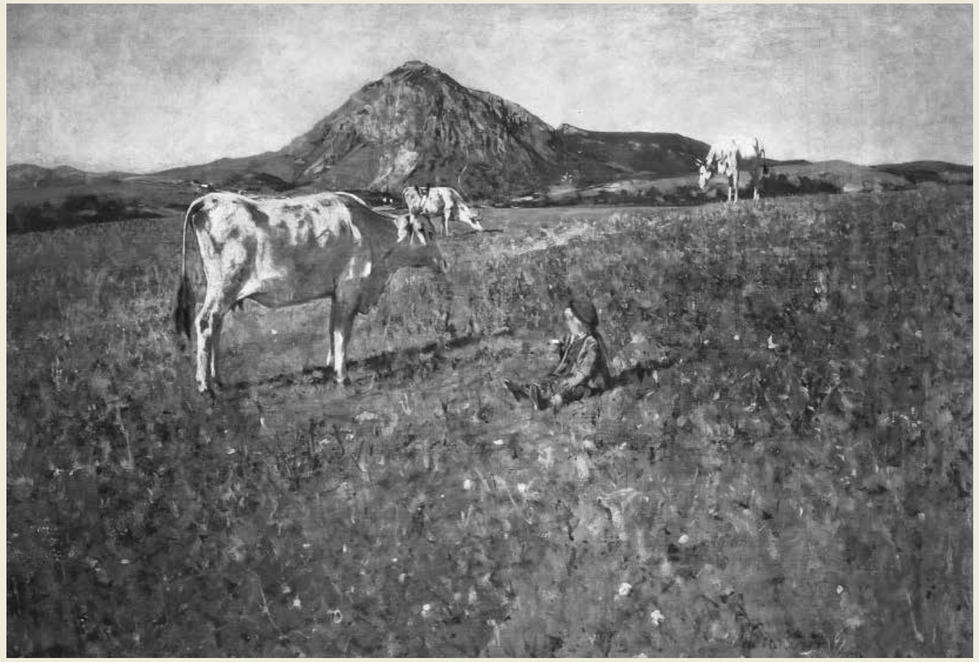
Vincenzo Cabianca, *L'abbandonata*, 1858, olio su tela, 98 x 115 cm. collezione privata.

con i grandi maestri veneziani, dall'altra, dalla conoscenza diretta della pittura francese approfondita durante il viaggio compiuto a Parigi nello stesso 1861, con Signorini e Banti. Qui, entra in contatto soprattutto con la pittura di Decamps, già ammirata a Firenze nella collezione Demidoff[10], il cui originale colorismo ottenuto con un intenso studio della luce lascerà una traccia profonda nei decisi contrasti chiaroscurali della sua produzione successiva.
Di un anno successive sono *Via di campagna con cipressi* di Giuseppe Abbati (Napoli, 1836 - Firenze, 1868)[11], e il suo bellissimo disegno preparatorio[12], opere entrambe da inserire tra i lavori più avanzati nell'ambio delle prime discussioni teorico-pittoriche macchiaiole. Siamo negli anni in cui il pittore napoletano trae ispirazione dai soggetti della realtà contemporanea, prediligendo i paesaggi e le ricerche *en plein-air* e applicandosi soprattutto a moderne sperimentazioni sui contrasti di luce e di ombra. Dapprima a Castiglioncello e a Piangetina, poi nelle colline fiorentine, nei pressi di Porta San Miniato, dove è certamente ambientato il soggetto delle nostre due opere e di una terza, ora alla Galleria nazionale d'arte moderna di Palazzo Pitti[13], scenario "di uno dei momenti poetici più alti" della sua arte[14]. Adriano Cecioni rievoca le loro esplorazioni nei dintorni di Firenze e l'abitudine di additarsi l'un l'altro gli scorci paesaggistici più interessanti: "Guarda Banti, la bellezza di quel bianco sul fondo!". "Guarda, Signorini, il tono delle ruote sul bianco della strada!" – "Guarda la forza degli sbattimenti [di luce]!" – "Pointeau, Borrani, venite qua". Bastava la vista di un bucato teso perché il bianco dei panni sul fondo grigio o verde gli [sic] facesse andare in frenesia. E gente che si entusiasmava alla vista di un bianco di pecore col sole in faccia, di un monte col sole dietro, di un mucchio di cipressi sull'aria; gente che andava quasi in delirio di faccia alla macchia che presentava un bove a pascere sul prato, o traversando la strada a mezzogiorno nel mese di luglio"[15].
L'opera qui esposta conferma questo nuovo indirizzo artistico e l'affermarsi, nella ricerca di Abbati, di una personale interpretazione della luce solare e dei potenti rapporti cromatici che da essa ne scaturiscano, con esiti di una pittura sintetica, "solida", "più unitaria e musicale"[16], ricollegabile sia alla semplicità formale e alla tersa lucentezza dei maestri del primo Rinascimento sia al pensiero positivista di un'arte capace "di cogliere un pensiero, un sentimento dentro una forma"[17]. Il valore cromatico assoluto della strada battuta dalla luce meridiana del sole, il plasticismo ricercato nel chiaroscuro, lo stacco più deciso tra luci e ombre ottenuto con un colore sempre più purificato e con una marcata modulazione tonale, sono soluzioni pittoriche che saranno codificate da Abbati nella cosiddetta "teoria dei bianchi" che diverrà, come intese sin da subito Diego Martelli, "una legge valida per tutti" i macchiaioli. La corrispondenza della scala cromatica del quadro con le zone massimali di luce e di ombra e il tentativo di rendere con "un tono più basso del vero (…) tutte le tonalità del vero", permisero al pittore napoletano di avviarsi "sempre più a dei risultati di colore stupendi dove con un'apparente parsimonia di mezzi e con sapere grandissimo otteneva luce, risparmio di crudità violente negli scuri e modestia grandissima di intonazione"[18].
L'esperienza di Abbati si accosta così alla formulazione di quella "intonazione pseudoscientifica" della macchia toscana che farà della "macchia di luce" il principio unificatore della propria poetica[19].
Di Telemaco Signorini (Firenze, 1835-1901) sono qui presentate due opere rese note già in importanti occasioni espositive, esemplificative del costante dialogo intrattenuto dall'artista fiorentino con quanto avveniva fuori d'Italia sul piano del dibattito estetico e sociale. La prima, *Sul sentiero a Combs-la-Ville*[20], è risultato degli studi compiuti in questa località, nella campagna dell'Île-de-France, dove il pittore soggiornò per alcuni mesi, dal giugno 1873, ospite dell'amico Giovanni Boldini. Fu De Nittis a convincerlo a ritornare per la seconda volta a Parigi. Il 7 aprile 1873, infatti, gli scriveva: "E tu quando verrai? Cosa fai? Perché non vieni? Non farti prendere dalle ciarle, perché, caro mio, credimi, non c'è per ora che un paese al mondo dove seriamente si comprende l'arte"[21]. Occasione che gli permise una revisione critica delle scelte culturali di indirizzo europeo maturate alla fine del decennio passato e, soprattutto, di confrontare gli stili artistici più alla moda e di cui il mercante Goupil

Giuseppe Abbati, *Cipressi e ulivi (Strada toscana)*, 1862, olio su tela, 28 x 37 cm. - Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

era il principale diffusore con i "valori delle proprie origini macchiaiole e toscane"[22]. Dalla sua recensione nelle pagine del "Giornale Artistico" del Salon parigino visitato in quell'anno, si avverte il suo disgusto per la pittura "à la mode", quella dei piccoli "*farçeurs*" imitatori di Meissonier, il riconoscimento della grandezza e della "serietà" della pittura di Courbet, l'importanza di Manet e soprattutto di Degas, con i quali strinse amicizia, nella cui pittura intravedeva "messaggi" lanciati verso il futuro, "l'elaborazioni di una nuova società in gestazione"[23]. Ma, soprattutto, l'apprezzamento per la pittura degli amici italiani residenti a Parigi, De Nittis e Boldini, con i quali poteva condividere "una visualità estroflessa, facilissima all'indugio descrittivo, fortunatamente frenata da quella 'tipologia' toscana che sarà il suo limite ma spesso anche la sua ancora di salvataggio"[24]. *Sul sentiero a Combs-la-Ville* esemplifica queste esperienze culturali e i nuovi apporti artistici assorbiti da questa vicinanza. Dal pittore barlettano comprese i modi di "una pittura disinibita e soprattutto infallibile nell'individuare i calibri del racconto, nel tendere gli spazi necessari al suo svolgimento"[25], e dal ferrarese l'intensità di una materia pittorica "investita da una sorta di concitazione"[26]. Tra i dipinti compiuti in questa località o elaborati successivamente in studio, alcuni saranno venduti a Parigi, tramite la Maison Goupil e il mercante tedesco Reitlinger, altri a Firenze, al suo ritorno, dove figurano alle Promotrici degli anni seguenti[27].

La nostra opera fu invece destinata al mercato inglese ed è probabilmente da identificare con quello "Studio di Combs le Ville" venduto al mercante Henry Wallis, direttore della French Gallery a Londra e già in rapporti commerciali con De Nittis e Boldini. Nel giugno di quell'anno, infatti, Signorini si recò per la prima volta a Londra con il pittore barlettano. In questa circostanza prese contatti con alcune gallerie d'arte, tra cui quella di Durand Ruel, e visitò l'International Exhibition di South Kensington[28]. È lo sesso Signorini a ricordarlo: "Nel 1873-74 fui a Parigi dal De Nittis e fui a Londra con lui la prima volta, poi tornato a Parigi, rimasi vari mesi nella campagna di Seine et Marne a Combs-La-Ville in compagnia di Boldini e dipinsi in quella campagna per i negozianti Goupil e Reitlinger"[29].
Pascoli a Pietramala, databile al 1889[30], si colloca invece in quella straordinaria stagione di sperimentazione sul paesaggio, dopo i proficui anni di Settignano, che spinge Signorini a ricercare nuovi soggetti d'ispirazione recandosi più volte in diversi luoghi della Toscana e della Liguria, come Pietramala, nel Mugello – dove è ambientata la nostra opera -, Piancastagnaio, in provincia di Siena, l'isola d'Elba e, per l'inedita intensità luminosa, La Spezia e i suoi dintorni, Riomaggiore e le Cinque Terre. La serie di opere compiute nei soggiorni estivi a Pietramala, nella vasta quiete delle sue alture e dei suoi pascoli, sono caratterizzate da una luce diffusa e limpida



Telemaco Signorini, *Pascoli a Pietramala (Siccità estiva)*, 1890-1891, olio su tela, 120 x 175 cm. - Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

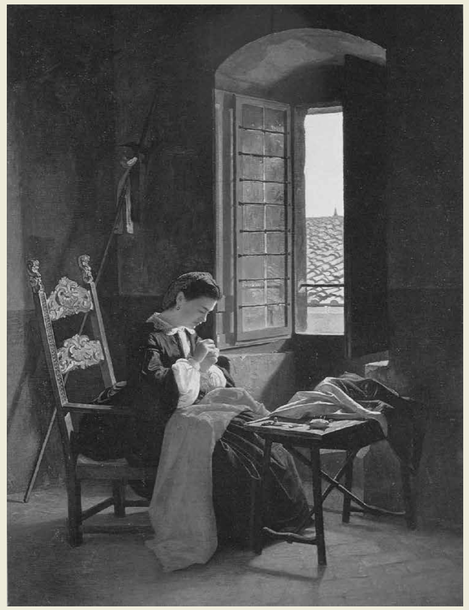
e da una stesura pittorica più libera e mossa che, da una parte, hanno fatto pensare a un'impronta più impressionista sulla sua opera, dall'altra, a un'influenza della coeva pittura divisionista e simbolista di Giovanni Segantini[31]. La nostra opera, confrontata con le altre sullo stesso soggetto, un bozzetto in collezione privata e una tela di grandi dimensioni, ora a Palazzo Pitti, dimostra in questi anni l'inflessibile ricerca di Signorini sull'interpretazione dei variabili effetti della luce sul motivo pittorico, che lo porta a raggiungere esiti del tutto inediti "per la libertà della composizione" e "per la rapidità – quasi aggressiva – della tecnica usata"[32]. Esito di una formula pittorica sempre più moderna per la quale, nello stesso 1889, veniva premiato all'Esposizione Universale di Parigi presieduta dall'amico Boldini con un dipinto che restituiva l'esattezza atmosferica di "un giorno di scirocco sul mare" dell'Isola d'Elba[33]. Nello stesso 1889, nel commento sulla pittura italiana all'esposizione parigina di quell'anno, rinnovava la sua convinzione del principio ruskiano secondo cui l'arte non dovesse essere una riproduzione, ma un'interpretazione personalissima della realtà "che esige dall'artista, non cultura storica, né talento immaginativo, ma osservazione coscienziosa ed esatta delle infinite forme e caratteri di questa natura, che vive contemporanea a noi e che trasmetteremo ai posteri come cronaca dei tempi che abbiamo vissuti"[34].
Ancora nel 1897, alla seconda Biennale di Venezia, Signorini veniva ricordato insieme ad altri macchiaioli come iniziatore di un movimento "agli albori dell'impressionismo", che avrà larga presa sui pittori della nuova generazione (tra gli altri, Ulvi Liegi, Plinio Nomelllini, Angelo Tommasi, Mario Puccini) e non solo toscani[35]. Contestualmente la sua opera veniva considerata come la dimostrazione più efficace di come egli fosse rimasto più "rivoluzionario" di altri[36].
Si inserisce ugualmente in una dimensione internazionale l'attività del pittore pesarese Vito D'Ancona (Pesaro, 1825-Firenze, 1884), il quale, dopo la frequentazione del gruppo dei macchiaioli sin dall'inizio degli anni cinquanta, in particolare a fianco di Telemaco Signorini, nel 1867 si trasferì a Parigi dove si trattenne fino al 1875, entrando in contatto con i pittori francesi e soprattutto con gli italiani lì residenti, Boldini, De Nittis e De Tivoli[37]. L'opera qui presentata, *Marchande d'oranges; costume sicilien*[38], fu esposta al Salon parigino del 1870 e fu successivamente destinata al mercato anglosassone a dimostrazione del fiorente gusto internazionale per i soggetti di genere in costume. L'opera è esemplificativa degli interessi culturali cosmopoliti del pittore pesarese maturati già prima di raggiungere Parigi. Attento soprattutto ai fatti letterari francesi, con una netta propensione per il realismo e il naturalismo francesi, tra cui Baudelaire, Champfleury, Flaubert, Maupassant e per il pensiero di Prudhon[39], la sua pittura fu sempre permeata dai modelli più schiettamente accademici a quelli dell'arte antica, specialmente del Seicento toscano e olandese, cui derivano l'impostazione carica di teatralità della figura e la visione intimistica della luce, quasi da accostarlo a "un Vermeer di Delft più acerbo ed improvviso"[40]. Sino a arrivare a elaborare quel modo d'interpretazione dell'immagine "più maturo" rispetto al quale ebbe merito di portare in Toscana al suo rientro da Parigi, nel 1875, "la corrente d'ispirazione che da Baudelaire si diffuse per l'Europa". Questa e altre sue opere più compiute, dove "l'avidità carnale si tempera d'ombrata

Silvestro Lega, *L'edera*, 1886-1887 ca, olio su tavola, Ø 41.5 cm.
Genova Nervi, Galleria d'Arte Moderna.

tristezza e mistero"[41], sono permeate di un carattere poetico vago e indecifrabile e collocano la pittura di D'Ancona al centro delle incertezze del pensiero moderno.
Di Silvestro Lega (Modigliana 1826 – Firenze 1895) sono qui presentate due opere della metà degli anni ottanta, uno straordinario ritratto del pittore Angiolo Tommasi mentre dipinge nel proprio giardino[42] e un duplice ritratto su maiolica delle sorelle Cecchini[43]. Dipinti riferibili il primo al periodo di Bellariva, il secondo a quello di San Prugnano, località della campagna fiorentina dove Lega si recava regolarmente. Entrambi, dimostrano l'evolversi del linguaggio del pittore di Modigliana verso quella "concitazione", quell'"impressionismo" aderente ai moderni principi del naturalismo europeo, in particolare francese[44], cui Lega perviene a quindici anni di distanza dall'esaurirsi dell'operosa stagione macchiaiola di Piagentina, ancora dominata dalla sintesi neoquattrocentesca del disegno e dalla massima essenzialità del mezzo pittorico. Diego Martelli comprese per primo, sin dal 1885, lo sviluppo poetico di questi dipinti nei quali vedeva arieggiare "molto alla serena gaiezza degli impressionisti francesi"[45]. Contribuirono a lasciare una viva impressione sul pittore sia le tele di Pontoise di Camille Pissarro esposte alla Promotrice fiorentina del 1878, sia quelle presentate alla Prima Esposizione Internazionale di Quadri Moderni, inaugurata a Firenze il 13 settembre 1880, che annoverava lavori di Edouard Manet, Armand Guillaumin, Henry Fantin-Latour, Alfred Stevens, Gustave Moreau e Marie Bracquemond, opere che certamente incisero "fortemente sull'evoluzione stilistica di Lega nel senso di una maggiore vivacità tonale e di una luminosità senza ombre"[46]. Superato l'approccio formale della macchia e il rigore metodologico del pensiero positivista, Lega può accostarsi a una più libera interpretazione soggettiva del visibile. Egli

sarà infatti visto come "il più lirico il più 'moderno' dei macchiaioli; il più indipendente da ogni influsso intellettuale o tradizionale"[47]. Con il *Piatto Riccomanni* qui esposto, oltre alla *touche* impressionista e a un'atmosfera luministica più vibrante propria della pittura su maiolica[48], Lega si inserisce ormai nel clima simbolista diffuso in quegli anni e qui evocato dall'edera sempreverde, allusiva alla tenacia degli affetti, che il pittore reinterpreterà con maggiore libertà espressiva in altre due opere, tra cui il capolavoro *L'edera* della Galleria d'arte moderna di Genova Nervi, datato 1886-1887[49].
Eseguita alla fine degli anni trascorsi a Piagentina, la piccola tela di Odoardo Borrani qui esposta coniuga fra loro i motivi fondamentali delle ricerche di quegli anni basate, da un punto di vista stilistico, sulla resa degli effetti luminosi, e da quello tematico, sull'illustrazione di interni soffusi di pacato lirismo. Tra questi, ricorda l'amico Cecioni, sono ricorrenti nella sua opera le vedute claustrali e le scene di vita monacale: "(…) ha dipinto anche degli interni che sono tra i suoi migliori lavori; quelli fatti dalle chiese sono assai belli, sono buoni per disegno, per intonazione e provano che il Borrani è un esperto prospettico"[50]. Temi che trovano origine nel romanzo naturalista e nella cultura figurativa romantica di primo Ottocento e nel gusto *revival* di tradizione fiamminga alla maniera di Granet, ma che in ambito macchiaiolo saranno reinterpretati con spirito nuovo[51]. Soprattutto in Cabianca, Abbati e nello stesso Borrani l'interesse non è

Odoardo Borrani, *La ricerca di documenti*, 1873, olio su tela, 70 x 49 cm. collezione privata.



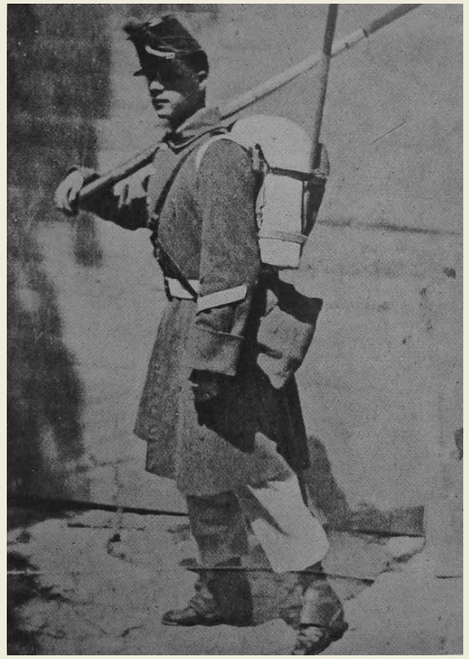
Odoardo Borrani, *Il 26 aprile 1859*, 1861, olio su tela, 75 x 58 cm. collezione privata.

tanto per l'esattezza filologica del luogo raffigurato ma "l'accento è posto proprio sulle figure che abitano quegli spazi testimoniando come - pur nell'aspirazione ad un'etica laica promossa dal governo dell'Italia unita - si avvertisse comunque il fascino sommesso di quelle esistenze lontane dal fragore dominante del vivere quotidiano e dalle passioni mondane"[52].
Una luce netta penetra nell'ambiente, lambisce sul primo piano e con medesima intensità gli oggetti e la figura del monaco, conferendo loro un carattere di accentuata monumentalità. Lo stile rigoroso e quasi iperrealista rievoca il purismo neocinquecentesco della pittura del seicento fiorentino, mentre l'unità metrica della luce è nutrita dell'interesse, così vivo tra i macchiaioli, per la pittura olandese di quel secolo. Se l'opera rivela ancora il gusto per il particolare aneddotico del racconto e il sentimentalismo di un passato spesso minacciato dalla distruzione, come nella serie dei quadri eseguiti ai tempi dei mutamenti urbanistici di Firenze, il tono elegiaco, intimo, è in sintonia con la dimensione sentimentale e privata propria dei pittori di Piagentina. La ricostruzione scenica, di pura fantasia, ricchissima di preziosi oggetti d'uso e ornamentali rievoca inoltre un gusto sostanzialmente derivato dal Meissonier e allora molto praticato in Europa, che già si ritrova ne *La ricerca di documenti* presentato alla promotrice fiorentina del 1871. Entrambe le opere si caricherebbero di un significato rousseauiano, anti materialistico, secondo il quale l'"ammasso confuso di resti dell'arte del passato" potrebbe mostrare "come negativa quella storia positivista dell'arte, che sotto l'accumulo di materiali faceva dimenticare (…) *"La philosophie des choses"*[53].
Già dal 1861, con modernità precorritrice, Borrani affrontava i grandi scenari del campo di battaglia ponendo in primo piano non le anonime file degli eserciti ma il popolo che componeva dentro le mura domestiche l'identità ideologica unitaria. Così aveva fatto nel dipinto *26 aprile 1859*, dove la cacciata dei Lorena da Firenze è più che altro evocata dalla giovane donna intenta a cucire una bandiera tricolore[54].
Mentre le spedizioni di Garibaldi, dai Mille ad Aspromonte, erano state ricordate attraverso la partecipazione femminile e la confezione di camicie rosse per i garibaldini nelle *Cucitrici di camicie rosse* del 1863[55]. La notizia della morte del Re, ultimo protagonista dell'unificazione, è infine ambientata nell'intimo lume di un interno domestico sul quale cala un funereo sipario in *Il dispaccio della sera del 9 gennaio 1878*[56].
Ne *Il richiamo del contingente*, opera recentemente ritrovata, datata 1879 e qui riproposta per la prima volta[57], l'universo femminile ritorna prevalente rispetto alle altre due varianti sul soggetto[58] e si raccoglie intorno all'episodio centrale del commiato del soldato. Modello di educazione familiare e di silenziosa partecipazione ai moti risorgimentali, la donna è anche esempio di impegno patriottico, secondo principi che in Borrani, come ha dimostrato Carlo Del Bravo, discendendo dal pensiero di Jean-Jacques Rousseau divulgato in Italia negli anni preunitari[59].
Con quest'opera estrema, a otto anni dalla fine dell'epopea risorgimentale, Borrani propone per l'ultima volta un canto elegiaco agli ideali e ai valori dell'indipendenza e dell'unità e l'appassionata commozione di un popolo in lotta per la libertà del Regno d'Italia. Il racconto ha struttura monumentale, per le pose studiatissime dei personaggi, ed è avvolto da una luce veristica, dove alla rigogliosa gamma cromatica di ascendenza primocinquecentesca – foriera di speranza – si unisce per immedesimazione la straordinaria vitalità descrittiva della vita quotidiana sino ai suoi minuti dettagli. Il nitore disegnativo di Borrani, principale "alfabeto" dell'artista[60], ha radice nella tradizione toscana e purista tre-quattrocentesca. Nella "geometria pura" delle case rurali di Piagentina – dove è ambientata quest'opera e le altre sullo stesso soggetto (un casolare[61] e il sagrato di una chiesuola[62]) – Borrani ricerca il "simbolo di un vivere armonico" e "naturalmente accordato

Gerolamo Induno, *Imbarco a Genova del generale Giuseppe Garibaldi*, 1860, olio su tela, 106 x 146 cm. - Milano, Museo del Risorgimento.

Gerolamo Induno, *La partenza del coscritto*, 1862, olio su tela, 51 x 65 cm. Torino, Galleria d'Arte Moderna.

alla «struttura matematica delle cose», che finora la civiltà contadina aveva saputo ricreare in architetture dolcemente integrate nel morbido paesaggio della campagna toscana"[63] . In quest'opera, tuttavia, il contorno durissimo del suo abituale intarsio disegnativo si scioglie verso un effetto pittorico vibrato e quasi frammentato, che sembra dimostrare - in sintonia con Signorini e Martelli - un apprezzamento per gli impressionisti francesi, in particolare per Camille Pissarro, cui i giovani toscani ne cominciavano a seguire l'esempio. L'opera è innovativa anche dal punto di vista tematico. Borrani non solo riconduce i sentimenti umani, patriottici e famigliari su un piano universale, dove una visione certamente triste ma comunque positiva della storia "è animata dalla fiducia nel futuro riscatto garantita dalla semplice sommatoria dei valori individuali"[64]. Ma concentra anche le attese di un intero paese che andava a ricomporsi nella figura dei "bravi soldati", che, "ignorati o indistinti dai più nelle congiunture della vita ordinaria, giganteggiano improvvisamente sul campo di battaglia, e si rivelano eroi"[65].
Il tema della partenza del soldato, e il suo corollario di episodi, come il ritorno del coscritto, è ricorrente nella pittura epica italiana ma ancora prima in quella napoleonica francese a partire dalla battaglia d'Eylau del 1807, come ad esempio nelle opere di Jacques Sablet e Nicolas-Antoine Taunay[66].
Esso rinvia ai modelli dell'epica classica, agli archetipi mitici, come Achille, Diomede ma soprattutto Ettore. Nel libro VI dell'Iliade così è descritto il momento del commiato dell'eroe greco dalla moglie Andromaca e dal figlio Astianatte: *"e subito Ettore illustre si tolse l'elmo di testa / e poi baciò il caro figlio, lo sollevò fra le braccia… / Dopo che disse così, mise in braccio alla sposa il figlio suo; ed ella lo strinse al seno odoroso, sorridendo fra il pianto"*. Questo *topos* entra nel repertorio della letteratura e della musica popolare sentimentale del Risorgimento. Soprattutto le parole di Ettore sono ricalcate nei versi risorgimentali, come nel celebre inno del fiorentino Carlo Alberto Bosi, il cui testo, adattato all'aria di un'antica nenia toscana, assunse grande popolarità già durante la prima guerra di indipendenza italiana: *"Addio, mia bella, addio, / l'armata se ne va;/ se non partissi anch'io / sarebbe una viltà ! / Non pianger, mio tesoro, / forse ritornerò; / ma se in battaglia io moro, / in ciel ti rivedrò"*[67]. Dal punto di vista iconografico il commiato del soldato trova nel romanticismo heyeziano de *Il bacio*, esposto nel 1859 a Brera in occasione dell'ingresso di Vittorio Emanuele II e Napoleone III a Milano, la sua prima trattazione simbolica dei fatti risorgimentali. Subito dopo sarà Induno a trasporlo, insieme all'atto straziante del pianto, sul piano dell'attualità storica in opere che sembrano essere precorritrici della nostra, in particolare l'*Imbarco a Genova del generale Giuseppe Garibaldi* (1860, Milano, Civiche Raccolte Storiche), *La partenza del coscritto* (1862, in due versioni: Torino, Galleria d'Arte Moderna e Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi) e *La partenza del soldato* (1866, Collezione privata, già Enrico



Odoardo Borrani durante la seconda guerra di indipendenza nel 1859.

Gallerie d'Arte)[68].
Con quest'opera Borrani intende narrare non solo il risvolto non violento della guerra ma anche gli episodi più intimi del doloroso e eroico Risorgimento per cui anch'egli si arruolò volontario, nel 1859. I suoi ricordi patriottici lo segnarono a tal punto da lasciarne memoria in un taccuino appartenuto alla collezione fiorentina di Mario Gelli. Nelle sue pagine, oltre ad alcuni studi dal vero di soldati[69], alla descrizione dell'"itinerario da Firenze ad Asola" compiuto con gli amici arruolati volontari e a "un elenco di morti sul campo", si può cogliere il suo amore per gli ideali risorgimentali nella citazione epigrafica dalla poesia *All'Italia* di Giacomo Leopardi: *"Alma terra natia, / la vita che mi desti ecco ti rendo"*[70].
La nostra rassegna si chiude con una significativa opera della fase estrema di Nino Costa (Roma, 1826 - Marina di Pisa 1903), figura carismatica che più di ogni altra fu decisiva per la futura evoluzione della macchia[71]. Sin dal '59, anno del suo trasferimento a Firenze dopo la seconda guerra di indipendenza, e nei decenni successivi, Costa era stato capace di infondere "nuova energia" e sollecitare "nuove questioni" tra gli artisti macchiaioli[72]. "Quel romano" che "aveva molto discusso e molto viaggiato" aveva di fatto "abbandonato il soggetto" e così indirizzato gli artisti macchiaioli verso l'autonomia dell'espressione figurativa, finalmente svincolata da connotati contenutistici[73].
Questo paesaggio, probabilmente ambientato sul verdeggiante litorale tra Bocca d'Arno - dove nel 1885 il pittore aveva acquistato una casa - e San Rossore, è esemplificativo di quel passaggio alle nuove tendenze estetiche internazionali che avanzavano già da qualche tempo in direzione del superamento del verismo. Se l'impronta pittorica è marcatamente naturalistica, allo stesso tempo è velata da un impulso di trasfigurazione idealistica del paesaggio. Nell'ambito romano delle poetiche simboliste, e in sintonia con Nino Costa, Gabriele D'Annunzio affermava la crisi del verismo stesso. La pittura di paesaggio "non deve essere fotografia, nel paese oltre all'aspetto delle cose io cerco altro, cerco un significato (…) l'espressione della natura"[74]. È stato osservato come i motivi di questo rinnovato interesse per la natura e per i suoi aspetti più soggettivi siano "da collegare al venir meno dell'atteggiamento scientista del positivismo che aveva sostanziato le correnti realiste di tutta Europa". Nella pittura di paesaggio ne conseguì un "progressivo distacco dal reale" e il farsi strada dell'"esigenza di una corrispondenza soggettiva con la natura mediante affinità e analogie"[75]. In quest'ottica si inseriscono le sperimentazioni pittoriche e i fondamenti teorici che Nino Costa elabora per circa un decennio nell'ambito delle esposizioni della Scuola Etrusca e, dal 1886, della società In Arte Libertas, di cui era l'ispiratore[76]. Tramite queste iniziative, che costituirono il primo tentativo di aprire l'interesse della cultura italiana verso un orizzonte europeo (in largo anticipo rispetto alla prima Esposizione internazionale di Venezia), Costa svolgerà la "sua funzione di ponte di passaggio fra l'Italia e il resto d'Europa"[77]. All'amore della natura, del "vero" studiato attraverso "il sentimento del pensiero"[78], univa quello dei maestri del tre-quattrocento italiano, della "maniera veneziana della sottopittura" condotta con il grigio[79] e di una sorta di spiritualismo francescano, riscoperti sia tramite i regolari soggiorni di studio nella campagna umbra e toscana e in Veneto, sia attraverso

Odoardo Borrani, *Studio di un soldato*, matita su carta bianca, 325 x 125 mm. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

la conoscenza dei pittori preraffaelliti e degli scritti dell'amico John Ruskin sugli *early masters* che diffonderanno, in Inghilterra prima ancora che in Italia, il gusto dei "primitivi"[80]. La loro perfetta semplicità è evocata nella natura sempre più arcaicizzante dei dipinti di paesaggio di questi anni, ridotti nella loro essenza pittorica priva di ogni elemento narrativo secondario. I suoi paesaggi furono apprezzati anche in Inghilterra per il delicato senso atmosferico, la bellezza delle lontananze, il senso di mistero e di quiete[81] e per quel "deep poetic feeling, that sense of the apartness and solemn and silent grandeur of nature which he so deeply felt, and which the nobility of line characteristic of that scenery emphasizes"[82]. Scriveva a tale proposito Adriano Cecioni: "il colorito non è mai brutale, né urtante, ma delicato, singolare e sobrio, qualche volta strano, ma sempre armonioso, e di un'armonia che dà riposo alla vista"[83].

NOTE AL TESTO

[1] D. Durbé, *I Macchiaioli, pittori della vita italiana,* in *I Macchiaioli e l'America* 1992, p. 54.
[2] C. Sisi, *Giuseppe Abbati e le «melanconie del suo pensiero»,* in Dini-Sisi 2001, p. 46.
[3] Id., *Terra promessa*, in Dini 2003, p. 40.
[4] A. Paolucci, *Silvestro Lega e il Quattrocento*, in Matteucci-Mazzocca-Paolucci 2007, p. 29.
[5] C. Sisi, *Giuseppe Abbati cit.*, p. 48.
[6] Torino 1867, n. 281; Ojetti s.d. [1933], n. 73, tav. 148.
[7] A. Marabottini, *Origine e affermazione della macchia (1856-1870 c.)*, in Marabottini-Quercioli 2000, p. 14.
[8] Cecioni 1932, pp.
[9] D. Martelli, *Su l'Arte* [1877], in *Scritti d'arte* 1952, p. 77.
[10] Signorini [1893] 1952, pp. 14-15. Sulla collezione Demidoff cfr. Dandolo 1863.
[11] Battistelli 1914, n. 149, tav. VI; Dini 1987, p. 263, n. 79 (con erronea indicazione della collocazione); *I Macchiatoli e l'America* 1992, p. 255, n. 85, tav. LXI; Dini-Sisi 2001, n. 23.
[12] *I Macchiatoli e l'America* 1992, p. 269; Dini-Sisi 2001, p. 75, n. 22.
[13] Dini 1987, p. 263, n. 78, con erronea indicazione della collocazione; Dini-Sisi 2001, n. 21; Vial-Julia-Avanzi-Fernández 2013, pp. 183, 232, n. 110.
[14] F. Dini, *Giuseppe Abbati, una retrospettiva*, in Dini-Sisi 2001, p. 29.
[15] Cecioni 1932, pp. 170-171.
[16] Baldaccini 1947, p. 39.
[17] Secondo il principio dell'arte in Proudhon, evocato nel *Du principe de l'art et de sa destination sociale* noto a Abbati e ai compagni macchiaioli, per il quale "l'artista come il letterato deve appartenere al suo tempo; è solo a questa condizione che le sue opere passeranno ai posteri", cfr. P. J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Garneris Frères, Parigi 1865, pp. 39-40 e anche F. Dini cit., pp. 18-19.
[18] D. Martelli, *Giuseppe Abbati*, in *Scritti d'arte* 1952, pp. 215-225.
[19] D. Durbé, *I Macchiaioli. Pittori della vita italiana*, in *I Macchiaioli e l'America* 1992, p. 46.
[20] Dini 1987[a], n. 30, tav. XVIII ; G. Pistone in Dini-Matteucci-Monti-Pistone-Spalletti 1997, p. 94, n. 60; R. Campana in Dini 2005, pp. 162-163, n. 42; R. Campana in Dini 2007[a], p. 210, n. 82; R. Campana in Dini 2007[b], p. 247, n. 90; R. Campana in Dini 2009, pp. 106-107, n. 21.
[21] Lettera di Giuseppe De Nittis a Telemaco Signorini, Parigi, 7 aprile 1873, in Cecioni 1905, p. 392.
[22] Monti 1984, p. 98.
[23] Lo Gnorri, *Esposizione del Salon*, in "Il Giornale Artistico", n. 5, 1 maggio 1873, trasc. in Monti 1984, pp. 102-106; cfr. anche E. Spalletti, *Signorini critico d'arte: lo 'Zibaldone' della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, in Dini-Matteucci-Monti-Pistone-Spalletti 1997, p. 241.
[24] R. Monti, *L'occhio di Signorini*, in Dini-Matteucci-Monti-Pistone-Spalletti 1997, p. 24.
[25] Monti 1984, p. 108.
[26] R. Monti, *L'occhio cit.*, p. 24.
[27] Bacci 1969, pp. 210, 212, 216, nn. 79, 83, 141, 153, 154, 261.
[28] Lo Gnorri, *Esposizione cit.*
[29] Somaré 1926, p. 278.
[30] S. Regonelli, *Tra Pietramala e l'Elba*, in Matteucci-Mazzocca-Sisi-Spalletti 2009, pp. 190, 230, n. 105.
[31] Ibid., p. 190.
[32] R. Monti, *L'occhio cit.*, p. 28.
[33] T. Signorini. *L'arte che Firenze ha inviato a Parigi*, in "Lettere e Arti", n. 154, 4 maggio 1889, p. 16; un breve estratto è in E. Somaré, *Signorini*, L'Esame, Milano 1926, p. 262 e in E. Spalletti, *Signorini critico d'arte: lo 'Zibaldone' della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, in Dini-Matteucci-Monti-Pistone-Spalletti 1997, p. 241.
[34] Ibid.
[35] Monti 1984, pp. 132, 172.
[36] Didacus, *L'esposizione di Venezia. Gl'italiani*, in "Il Don Chisciotte", 7 settembre 1897.
[37] Ciseri 1996, pp. 19-28.
[38] *Explication des ouvrages* 1870, p. 92, n. 710 *(Marchande d'oranges; costume sicilien); 5th Winter Exhibition* 1871, n. 50 (*The Sicilian Orange Seller, £* 80); Royal Glasgow Institute of Fine Arts, 1873, n. 412 (*The Sicilian Orange Seller, £* 50); Billcliff 1946.
[39] Spalletti 1985, pp. 134-135. Nella capitale francese approfondì in seguito la conoscenza della pittura francese del Secondo Impero, dagli eleganti modelli femminili di Thèodore Chassèriau, Alexandre Cabanel e Jean-Jacques Henner ai tagli insoliti, quasi fotografici, di alcuni interni vicini a quelli usati da Edgar Degaso o da Berhe Morisot, cfr. F. Marini, *Il recupero dei grandi del passato in alcune opere di Vito D'Ancona*, in Panconi-Gavioli-Marini 2001, pp. 32-33.
[40] Cecchi 1927, p. 299; cfr. anche F. Marini, *Il recupero dei grandi del passato in alcune opere di Vito D'Ancona*, in Panconi-Gavioli-Marini 2001, pp. 26-36.
[41] Cecchi cit., p. 304.
[42] Carandente 1956, n. 188; Mazzariol-Pignatti 1961, p. 406; Maestri dell'Ottocento 1965, n. 28; *Catalogo Bolaffi* 1970, p. 282; *Asta* 1971, n. 82; *Mostra* 1971, n. 21; *Maestri italiani* 1971; *Pittura toscana* 1972, n. 25, tav. 25; Durbè 1973, n. 73; Mesirca 1975, p. 94; *Toskanische Impressionen* 1975, n. 223; Durbè 1976, p. 239; Daddi 1978, p. 42; Durbè 1978, p. 256, fig. 116; Monneret 1978, p. 325; Distel-Durbè 1978, n. 123; Monneret 1979, p. 9; Gramiccia 1979, n. 123; Matteucci 1981, n. 28; Quinsac-Yamawaki 1983, n. 44; Monti 1985, p. 19, fig. 20; Boime-Durbé-Tonelli 1986, n. 151; Matteucci 1987, II, n. 192; Broude 1990, ill. 228, p. 181; *I Macchiaioli e l'America* 1992, n. 147; Dini 2003, n. 16; Dali-Chun 2008, pp. 6-7; Enrico Gallerie d'Arte 2013.
[43] *Raccolta d'arte* 1941, n. 73, tav. 5; Giardelli 1965, p. 177, tav. 40; Daddi 1978, pp. 22, 23, 39, fig. 14; Matteucci 1987, II, n. 258.
[44] F. Dini, *L'ultimo Lega*, in Dini 2003, p. 29.
[45] Martelli 1885, p. 10.
[46] F. Dini, *L'ultimo Lega* cit., p. 29.
[47] Tinti 1922.
[48] Martelli 1885; Tinti 1926.
[49] Matteucci 1987, II, nn. nn. 251 e 253.
[50] Cecioni 1905, pp. 341-342.
[51] Su questa tematica in ambito macchiaiolo cfr. C. Sisi, *Speranze perdute*, in Dini 2007, pp. 47-53.
[52] L. Lombardi in Mazzocca-Sisi 2003, p. 219, n. 72.
[53] Del Bravo 2001, p. 157.
[54] Dini 1981, p. 233, n. 18, tav. III.
[55] Id., p. 245, n. 40, tav. XVI.
[56] Id., p. 291, n. 124.
[57] Milano 1879, n. 224 *(Il richiamo del contingente)*; Galleria Geri 1916, n. 813, tav. 32 *(La partenza del richiamato)*; Dini 1981, p. 257, n. 62 (*Il richiamo del contingente*, con datazione e letteratura espositiva errate).
[58] A. Villari in Balloni-Villari 2012, pp. 60-61, n. 14; Dini cit., p. 283, n. 111, erroneamente datato e identificato con il dipinto esposto a Milano nel 1879; L. Lombardi in Matteucci-Mazzocca-Paolucci 2007, pp. 156-157, n. 28, erroneamente identificato con il dipinto esposto a Milano nel 1879 anziché con quello esposto a Genova nel 1870.
[59] Del Bravo cit., pp. 154-163.
[60] Id., p. 155.
[61] Dini 1981, p. 375, n. 301.
[62] Id., pp. 283, 432, nn. 110, 452-453.
[63] S. Balloni, *La mutazione della "macchia" a San Marcello Pistoiese. La maturità del vedere a Castiglioncello e Piagentina.* *L'elegia della Firenze scomparsa, i «giorni sensibili» nella valle dell'Arno e del Mugnone*, in Balloni-Villari 2012, p. 21.
[64] Fedi 1984, p. 127.
[65] *Il figlio del reggimento*, in De Amicis 1869, p. 100.
[66] Hopkin 2003.
[67] Calisi-Rocchi 1961, pp. 280-281.
[68] Vedi anche *Un grande sacrificio* (1860, Milano, Pinacoteca di Brera) e la più tarda *La partenza dei coscritti nel 1866* (1878, Milano, Museo del Risorgimento, deposito della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio).
[69] Dini 1981, pp. 387-389, nn. 333-339.
[70] Cecchi 1926.
[71] Si veda, a tale proposito, S. Bartoletti, *Costa in Toscana: i macchiaioli*, in Dini-Frezzotti 2009, p. 141.
[72] D. Martelli, *Su l'arte* [1877], in *Scritti d'arte* 1952, p. 93.
[73] Id., *Romanticismo e realismo nelle arti rappresentative* [1895], in *Scritti d'arte* 1952, p. 208.
[74] G. D'Annunzio, *I paesisti*, in "Fanfulla della Domenica", 11 febbraio 1883, ora in *Gabriele D'Annunzio* 1996, I, p. 109.
[75] S. Frezzotti, *L'ultimo Nino Costa. Le battaglie per l'arte*, in Dini-Frezzotti 2009, p. 54.
[76] S. Frezzotti cit., pp. 54-60; R. Leopardi, *La Scuola Etrusca*, in Dini-Frezzotti 2009, p. 207.
[77] Cecchi 1922, p. 673.
[78] Costa 1927, p. 121.
[79] N. Costa, *Note su Lord Leighton*, in "Cornhill Magazine", vol. II, Londra, gennaio-giugno 1897, trasc. in Dini-Frezzotti 2009, p. 315.
[80] S. Frezzotti cit., p. 55.
[81] J. Cartwright, *Giovanni Costa. Patriot and Painter*, in "The Magazine of Art", 1883, pp. 24-31; cfr. anche P. Nicholls, *Nino Costa e il collezionismo inglese*, in Dini-Frezzotti 2009, pp.83-87.
[82] Rossetti Agresti 1904, p. 232.
[83] A. Cecioni, *Arte moderna e arte di moda*, in Cecioni 1905, p. 322.

MACCHIAIOLI
Schede delle opere

1.

GIUSEPPE ABBATI (1836 – 1868)

Via di campagna con cipressi - 1862
Olio su cartone
cm. 28 x 38.5

PROVENIENZA
Firenze, Ugolino Panichi.
Firenze, Collezione De Piccolellis.

ESPOSIZIONI
Collezione del dott. Panichi di Firenze: quadri moderni; macchiaiuoli toscani..., Casa di vendite Luigi Battistelli, Palazzo Mancini, Firenze, 1914.
I Macchiatoli e l'America, Palazzo Ducale, Genova, 1992.
Giuseppe Abbati 1836-1868, Centro per l'arte Diego Martelli - Castello Pasquini, Castiglioncello, 2001.

BIBLIOGRAFIA
Collezione del dott. Panichi di Firenze: quadri moderni; macchiaiuoli toscani..., Firenze, Casa di vendite Luigi Battistelli, Milano, 1914, n. 149, tav. VI.
P. Dini, *Giuseppe Abbati. L'opera completa*, Torino, 1987, num. 79, pag. 263 (con erronea indicazione della collocazione).
P. e F. Dini, D. Durbè, *I Macchiatoli e l'America*, Genova, 1992, num. 85, tav. LXI, pag. 255.
F. Dini e C. Sisi, *Giuseppe Abbati 1836-1868*, Torino, 2001, num. 23.

Già affermato alle esposizioni pubbliche come pittore di interni monumentali, dopo la partecipazione alla campagna del 1859 che lo priverà dell'uso di un occhio e a tre anni dal suo trasferimento a Firenze, Abbati compie i suoi primi studi *en plein air* insieme al "piccolo e studioso cenacolo" di Castiglioncello e di Piagentina, di cui facevano parte gli amici Borrani, Sernesi, Lega, Signorini e Martelli, suo interlocutore privilegiato. A partire dal 1862, data riferibile alle opere in esame, il pittore napoletano comincia "a studiare all'aperto" nelle immediate colline fiorentine[1], da cui scaturiranno i primi motivi pittorici che esporrà l'anno seguente alla promotrice fiorentina e a quella torinese[2]. Predilige le strade del colle di Montughi, di Monte alle Croci o la campagna fuori Porta San Miniato, nei pressi della sua abitazione, dove quasi certamente sono ambientati la *Via di campagna con cipressi* qui esposta e il bellissimo studio a matita preparatorio qui riprodotto[3]. Proprio dalla sua abitazione, ricorda l'amico Martelli, partivano abitualmente le incursioni con gli amici macchiaioli nella vicina Chiesa di San Miniato e nei suoi verdi dintorni[4].
In questa piccola veduta, concentra attorno a un semplice motivo atmosferico-luminoso, Abbati trascura "ogni implicazione narrativa del tema, per soffermarsi eminentemente su problemi formali" [5]. Il taglio compositivo è il medesimo utilizzato in alcuni capolavori di questi anni, precursori addirittura di certe "soluzioni novecentesche" [6], come la *Stradina al sole* del 1862 e le sue varianti[7]. Protagonista è sempre l'obliqua strada sterrata su cui sono posti, o la quinta del muro assolato, o la linea prospettica dei filari di cipressi e ulivi. La natura è ora vista soprattutto nella sua solenne veste architettonica. La scansione lineare dei tronchi di albero e quella delle fronde dei cipressi, da cui scaturiscono arcate quasi a tutto sesto, le ombre oblique sul suolo, la superficie triangolare del cielo a cui corrispondono quelle speculari della strada e della macchia collinare sullo sfondo, sono interpretati con lo stesso rigore geometrico che Abbati ricercava nella fuga delle colonne marmoree e nell'articolata orditura di ombre dei suoi interni chiesastici[8]. Entrambi i motivi, l'architettura e il paesaggio, sotto la forte impressione luministica offrivano ad Abbati non solo "il vantaggio di avere davanti a sé delle masse ben definite e dei contrasti decisi e quasi dirò elementari di colore e di chiaro scuro", ma anche la possibilità di ricondurre su un livello unitario di sintesi pittorica l'impressione dei valori formali e cromatici suggeriti dal soggetto[9]. Scriverà Marabottini, infatti, come Abbati, "grazie alla sua precedente grande esperienza di internista, riesce a vedere la natura come una solenne, statica architettura, sulla quale riversa il proprio solitario, malinconico e forte sentire" [10].
Nella rigorosa resa formale per meditate scansioni cromatiche e chiaroscurali, Abbati riconduce l'impressione sul motivo paesaggistico sul piano di un'astrazione mentale. La luce solare è la nota dominante del dipinto, da cui sono regolati i rapporti di tono e di atmosfera. La scandita scala cromatica passa dalle masse più scure dei cipressi, a quelle grigio-argentee degli ulivi, al nitore purissimo del cielo sino ai caldi ocra della strada in terra battuta, dove si concentra la massima intensità luminosa, come negli arenili delle marine di Castiglioncello[11] o nelle pietre arse dal sole lungo le rive del Mugnone alle Cure[12]. La stesura relativamente trasparente per effetto della luce sembra pure coinvolgere le zone d'ombra proiettate sul suolo,

motivo poetico del soggetto che anziché inspessirsi nella materia pittorica è toccato da rapide macchie cromatiche. La correttezza del disegno, la sintesi formale per geometrie nitide e l'inclinazione cromatica di smaltata lucentezza rimandano ancora una volta all'antico, alla tradizione purista quattrocentesca e a "quella dolce serenità che ritroviamo nelle spirituali tavolette dell'Angelico e di Domenico Veneziano" [13].
Lo studio analitico della luce, senza l'utilizzo della massima rilevanza luminosa del bianco di foglio, è ricercato pure nel disegno qui esposto, datato 1862. L'intera griglia tonale della veduta paesaggistica è infatti ridotta dal fondo uniforme della carta marroncina, entro cui la luce è sensibilmente misurata nei rialzi o abbassamenti tonali del segno. Il controllo assoluto del tratteggio a matita nera, a lungo meditato più che abbozzato, restituisce non solo la notazione cromatica dell'insieme – come la trasparenza del cielo, con brevissimi tratti appena spolverati -, ma anche la veridicità plastica di tutti gli elementi. Per questo, il segno si intensifica uniformemente nelle zone d'ombra per poi diramarsi in tratti più isolati e acuti sotto la pressione luminosa, fino a sfociare nel quasi impercettibile sfumato delle fronde degli ulivi che ne restituisce l'esattezza dei riflessi argentei.
Sia il dipinto sia il disegno dimostrano come in Abbati la verità di visione da tradurre in macchia dovesse essere "un'elaborazione meditata nello studio e non una suggestione *d'après nature*" [14]. Tale era l'idea dell'arte secondo il presupposto concettuale, anti contenutistico riguardo al genere del paesaggio, dell'amico e critico Martelli: "una concezione della mente tale che, teoricamente parlando, si possa fare piuttosto di maniera che copiando, ma con tanta dose di sapere che la natura non venga mai sacrificata, per modo che l'opera apparisca evidente e commovente quanto la realtà stessa" [15].
Il disegno qui esposto, e altri dedicati a questo soggetto, provengono dalla collezione dello scrittore e critico letterario Renzo Levi Naim, figlio del pittore Ulvi Liegi, come riporta la nota del catalogo di vendita del nostro dipinto[16].
Quest'ultimo, dalla collezione dello scultore Ugolino Panichi passò probabilmente nel 1914 tramite la casa di vendite Luigi Battistelli di Firenze[17] alla raccolta di opere macchiaiole del violoncellista e direttore d'orchestra Ottavio De Piccolellis, di cui conserva ancora sul retro l'etichetta di provenienza. Una variante di questo soggetto, di dimensioni di poco inferiori e formalmente identica alla nostra se non fosse per la tenue riduzione dei contrasti luministici, pervenne alla Galleria nazionale d'arte moderna di Palazzo Pitti attraverso il legato di Leone Ambron[18].

S.S.

Retro dell'opera.

G. Abbati, *Via di campagna con cipressi*, 1862, matita su carta bruna, 187 x 250 mm. - collezione privata.

[1] *Diego Martelli, l'amico dei macchiaioli e degli impressionisti*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli - Castello Pasquini, 3 agosto - 31 ottobre 1996) a cura di P. e F. Dini, Firenze, 1996, p. 89.
[2] P. Dini, *Giuseppe Abbati. L'opera completa*, Allemandi, Torino 1987, p. 71, nota 1.
[3] F. Dini, *Giuseppe Abbati, una retrospettiva*, in *Giuseppe Abbati 1836-1868*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli - Castello Pasquini, 14 luglio-14 ottobre 2001) a cura di F. Dini e C. Sisi, Umberto Allemandi, Torino, 2001, p. 29).
[4] *Diego Martelli*, 1996, p. 94.
[5] S. Bietoletti, in *Silvestro Lega: i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio - 24 giugno 2007) a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca e A. Paolucci, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2007, p. 150, n. 25.
[6] F. Dini, 2001, cit., p. 30.
[7] P. Dini, 1987, pp. 250-253, nn. 60-62.
[8] Ibid., pp. 226, 231, 247, 259, nn. 12-15, 23, 53, 72.
[9] *Diego Martelli*, 1996, p. 91.
[10] *I Macchiaioli. Origine e affermazione della macchia: 1856-1870*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso, 16 maggio-24 settembre 2000) a cura di A. Marabottini e V. Quercioli, De Luca editore, Roma 2000, p. 31.
[11] P. Dini, 1987, pp. 266-269, nn. 87-89.
[12] P. Dini, 1987, p. 297, n. 135.
[13] R. Baldaccini, *Giuseppe Abbati*, Cya Editore, Firenze 1947, p. 25.
[14] C. Sisi, *Giuseppe Abbati e le «melanconie del suo pensiero»*, in Dini-Sisi, 2001, p. 46.
[15] *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Sansoni, Firenze 1952, pp. 210-211.
[16] *Collezione del dott. Panichi di Firenze: quadri moderni; macchiaiuoli toscani...*, Firenze, Palazzo Mancini, Casa di vendite Luigi Battistelli, 18-20 maggio 1914, Tip. E. Balzaretti, Milano 1914, n. 149.
[17] Ibid.
[18] P. Dini, 1987, p. 263, n. 78, con erronea indicazione della collocazione; Dini-Sisi, 2001, n. 21; *Les macchiaioli. Des Impressionistes italiens?*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 10 aprile-22 luglio 2013; Madrid, Fondación MAPFRE, 20 settembre 2013-5 gennaio 2014) a cura di M.-P. Vial, I. Julia, B. Avanzi, M. L. Fernández, Skira Flammarion, Milano-Parigi 2013, pp. 183, 232, n. 110.

2.

ODOARDO BORRANI (1833 – 1905)

Il richiamo del contingente - 1879
Olio su tavola
cm. 62 x 42

Firmato e datato in basso a destra: *OBorrani 1879*.

PROVENIENZA
Collezione privata.

ESPOSIZIONI
Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera. Anno 1879, Palazzo di Brera, Milano, 1879.
Grande collezione macchiaioli toscani del cav. Cesare Frosecchi: la più vasta e la più completa che abbia esistito in Firenze, Galleria Geri, Milano, 1916.

BIBLIOGRAFIA
Catalogo dell'Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera. Anno 1879, Milano, 1879, n. 224 *(Il richiamo del contingente).*
Grande collezione macchiaioli toscani del cav. Cesare Frosecchi: la più vasta e la più completa che abbia esistito in Firenze, Milano, 1916, num. 813, tav. 32 *(La partenza del richiamato).*
D. Durbè e P. Dini, *Contributo a Borrani,* Roma, 1981, num. 62, pag. 257 (*Il richiamo del contingente,* con datazione e letteratura espositiva errate).

Opera di recente ritrovata e qui presentata per la prima volta, *Il richiamo del contingente* è tra le più significative della piena maturità pittorica del maestro pisano e culmine delle più avanzate ricerche della stagione macchiaiola. Eseguita alla fine del periodo trascorso a Castiglioncello e a Piagentina (1863-1877), ne esemplifica al contempo i traguardi che hanno aperto in modo significativo "la strada a quel *realismo migliore*" della macchia[1], per una sensibile adesione al vero e una ricerca del tutto personale di una sintesi pittorica quasi astraente.
Sin dal 1861, anno della raggiunta unificazione nazionale, con il celebre *Il 26 aprile 1859* Borrani aveva aperto, insieme ai fratelli Induno, un nuovo filone della pittura di genere legato alle vicende risorgimentali. Da allora e con una nuova sensibilità di narrazione egli preferirà ai concitati avvenimenti storici il loro risvolto più intimo e privato nella quieta dimensione degli affetti famigliari.
L'opera in esame dipinta a olio su tavola, è datata 1879 e fu presentata in quell'anno all'Esposizione di Belle Arti nel Palazzo di Brera[2]. Il soggetto, il commiato di un soldato in partenza per il fronte, riprende su un differente registro compositivo quello già affrontato in due tele di grandi dimensioni accolte favorevolmente dalla critica. La prima, datata 1868 e recentemente ritrovata in collezione privata, fu esposta in quell'anno a Torino[3]. La seconda, attualmente di proprietà dell'Ente Cassa di Risparmio di Firenze, fu dipinta su un telaio di dimensioni ancora maggiori nel 1869, quando fu presentata a Firenze e poi ancora l'anno successivo a Parma e a Genova[4].
Rispetto a queste due precedenti versioni, d'impianto monumentale e dall'intonazione cromatica crepuscolare, in questa tavola Borrani concentra la narrazione del soggetto entro lo spazio ricercato di un portico colonico da cui filtra una chiarissima luce meridiana. Il pittore immerge la scena non più in un "malinconico lirismo" [5], ma in un'atmosfera rarefatta e sospesa di antica memoria. Il gruppo famigliare saluta il nuovo coscritto alla terza guerra di Indipendenza - a cui parteciparono volontari, tra gli altri, gli amici Abbati e Sernesi -, appena fuori l'uscio della sua modesta dimora di campagna. Nei gesti di ciascuna figura la dimensione corale dell'episodio è restituita entro due distinti moti d'animo: da una parte le figure quasi dimesse dell'anziana contadina e delle giovani donne con i loro bambini, dall'altra, l'acme sentimentale del bacio di addio del coscritto al figlio e il pianto struggente della giovane moglie, desunto fedelmente dalla prima redazione del soggetto del 1868.
Il tema dell'addio, ovvero della partenza del volontario o coscritto, è ricorrente nella pittura epica italiana ma ancora prima francese, a partire dalla battaglia d'Eylau del 1807, entrando pure nel repertorio della letterature e della musica popolare sentimentale del Risorgimento. Esso rinvia ai modelli dell'epica classica, agli archetipi mitici, come Achille ma anche Ettore, Diomede e altri eroi. I canoni sono gli stessi e sono incentrati sulle figure che simboleggiano la famiglia. In ciascuna di esse Borrani propone un corollario di *topos* estetici e letterari.
La figura della madre, con le mani portate al volto dalla disperazione, era già stata interpretata con estremo naturalismo nel piccolo dipinto *Alla fonte* del 1872[6]. La figura solenne, ben piantata a terra, evoca i rituali di un mondo contadino, testimone di un vivere antico portatore di valori etici e resistenti alle lacerazioni delle guerre di

O. Borrani, *Alla fonte*, 1872, olio su tavola, 26 x 18 cm. - collezione privata.

Indipendenza, all'indomani dell'Unità d'Italia. Il senso di dramma, di evento ultimo e di concentrazione della tragedia nel gesto di questa figura non è dissimile da quello dei progenitori di Masaccio nella Cappella Brancacci della Chiesa del Carmine a Firenze, tra i maestri più studiati da Borrani sin dalla sua gioventù[7].
Anche il bacio d'addio del coscritto al figlio richiama modelli antichi. Ancora una volta Borrani sembra guardare alla dolcezza impressa nel Quattrocento fiorentino e soprattutto all'intensità affettiva di Donatello, così come nessuno aveva mai osato rappresentare. I volti si avvicinano teneramente e con dolce intimità ma l'espressione del loro contatto è priva di gioia. Se il bambino inconsapevole, avvolto nella candida veste, è colpito dalla luce diagonale che penetra nel portico, il padre nella sua uniforme di fanteria - con il cappotto in panno di lana color grigio-azzurro, il berretto da fatica, lo zaino e il tascapane a tracolla in tela grezza - resta nella penombra, riflesso dell'imminente sorte cui va incontro.
Il gruppo di queste tre figure ricalca con minime variazioni quello dipinto nella prima versione del soggetto e così commentato positivamente dalla critica del tempo: "Quel soldato che si stringe al petto il bimbo e quella fanciulla che si cela il viso lagrimoso sono la più bella parte del quadro, e questo solo basterebbe per dare grande pregio all'opera del Sig. Borrani" [8].
Il tema del bacio, largamente ripreso nel romanticismo italiano, assunse la connotazione di simbolo dell'epopea risorgimentale con Hayez, a partire da *Il bacio* del 1859, più volte replicato, ultimo e appassionato saluto d'amore che precede la partenza del soldato per la battaglia, atto eroico che riconsegnerà l'Italia unita. Poco dopo sarà Gerolamo Induno a riportare il tema nell'ambientazione attuale degli avvenimenti risorgimentali in opere che sembrano essere i precedenti diretti di quella in esame, tra cui l'*Imbarco a Genova del generale Giuseppe Garibaldi* (1860, Milano, Civiche Raccolte Storiche), con l'episodio marginale del bacio affettuoso al figlio da parte del volontario garibaldino in partenza, e le due versioni de *La partenza del coscritto* (1862, Torino, Galleria d'Arte Moderna e Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi), con il pianto straziante della donna nel momento del commiato dal soldato di leva appena arruolato. Un bacio che in quest'opera può simbolicamente caricarsi del triste significato di un saluto estremo, dato che nello stesso 1879 Borrani aveva perso il figlio Ugo, di soli sette anni[9].
La scena è ambientata nello stesso portico di una casa colonica nella campagna di Piagentina, lungo l'Arno, sotto cui sosta la trecciaiola al sole dipinta in una tavoletta appartenuta alla collezione romana di Vincenzo Giustiniani intorno al 1865[10]. Sono noti, inoltre, uno studio preparatorio del bambino in piedi, con il cappello di paglia

O. Borrani, *Il richiamo del contingente*, 1869, olio su tela, 123 x 183 cm. - Firenze, collezione Ente Cassa di Risparmio.

O. Borrani, *Il richiamo dei contingenti*, 1868, olio su tela, 83 x 132 cm. - collezione privata.

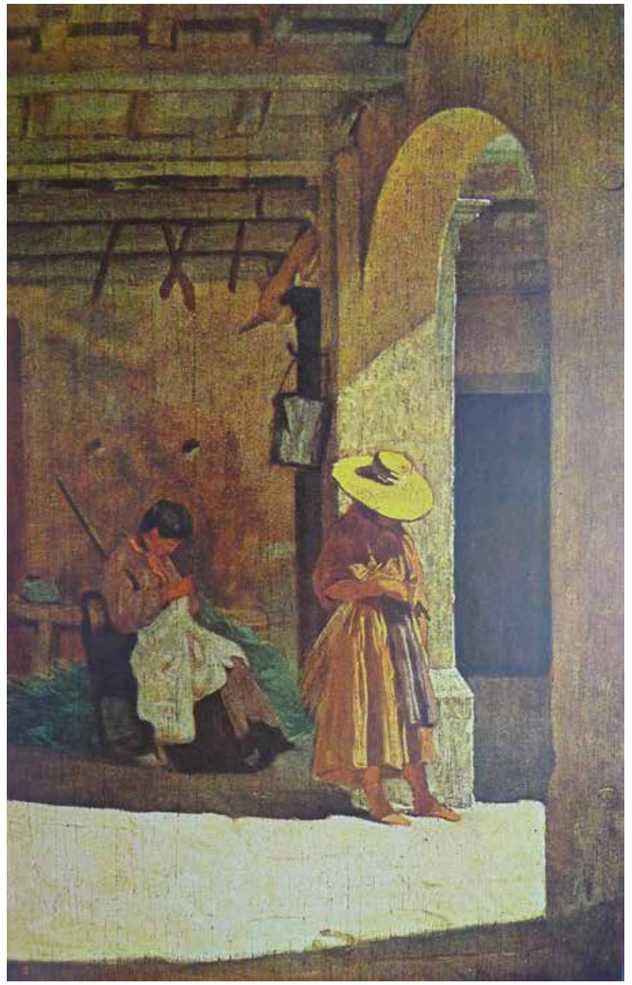
e il viso rivolto verso l'alto, e un bellissimo abbozzo della gallina vista di scorcio sul primo piano, entrambi già utilizzati per la seconda versione del soggetto e databili intorno al 1867[11]. La figura del soldato può essere invece confrontata con i disegni eseguiti dal vero durante la campagna della seconda guerra d'indipendenza, cui lo stesso pittore prese parte[12].
I criteri di composizione dell'opera dimostrano quanto Borrani abbia saputo unire alle nuove idee macchiaiole le suggestioni per l'arte antica, da cui sarà "costantemente influenzato"[13].
L'impianto compositivo, giocato sulla riduzione degli elementi narrativi, è impostato all'interno di una chiara scatola prospettica. Il volume cubico entro cui è inserita la scena e gli elementi geometrici dell'architettura - le partiture rettangolari delle porte sullo sfondo e l'arco a tutto sesto del portico – evocano alcuni caratteri fondamentali del linguaggio figurativo rinascimentale[14], in particolare i suoi risultati più astratti, come nell'opera di Paolo Uccello. Al pittore trecentesco, studiato a lungo nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella[15], sembra rimandare il rigore prospettico dato dalla visuale centrale e dalle linee convergenti delle pietre del selciato e delle travi del soffitto. Le chiare partiture cromatiche evocano invece le atmosfere rarefatte della pittura pierfrancescana, dove la luce si fa più riflessiva e mentale, come già negli anni di Piagentina.
In quest'opera convergono non solo la tradizione antica e i valori innovativi del linguaggio macchiaiolo, ma anche una sensibilità agli effetti luminosi che dimostra una tempestiva comprensione delle tendenze impressioniste. Il fascio di luce fortissima che ricade sul primo piano e che fa da proscenio all'episodio spinge i valori formali e cromatici oltre i limiti possibili della loro veridicità. Borrani risolve questa situazione luministica estrema, affrontata raramente nella sua opera e con esiti differenti[16], sciogliendo il suo abituale "eccesso nella definizione disegnativa"[17] con una pittura più corsiva e sfaldata sull'esempio, forse, delle opere che Camille Pissarro, tramite l'amico fiorentino Diego Martelli, inviò nel 1878 all'esposizione fiorentina suscitando vivo interesse tra i macchiaioli[18].

S.S.

Masaccio, *La cacciata dei progenitori dall'Eden*, 1424/25, affresco - Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine.

[1] *Contributo a Borrani*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, 8 aprile-4 maggio 1981) a cura di D. Durbé e P. Dini, De Luca, Roma, 1981, p. 57.
[2] *Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera. Anno 1879*, Tipografia di Allessandro Lombardi, Milano, 1879, n. 224; in *Odoardo Borrani*, a cura di P. Dini, Edizioni «Il Torchio», Firenze, 1981, p. 257, n. 62 opera è erroneamente datata al 1868.
[3] *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXVII Esposizione aperta il 18 aprile 1868 nell'edificio della Società*, Società Promotrice delle Belle Arti di Torino, Torino, 1868, p. 19, n. 277, Lire 850; A. Villari in *Borrani al di là della Macchia. Opere celebri e riscoperte*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 1 luglio – 4 novembre 2012) a cura di S. Balloni e A. Villari, Galli Thierry, Milano, 2012, pp. 60-61, n. 14.
[4] *Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze, nell'anno 1869*, Tipografia G. Mariani, Firenze, 1869, Lire 1500; *Catalogo delle opere esposte nella mostra italiana d'arti belle in Parma*, Tipografia di Pietro Grazioli, Parma, 1870, p. 35, n. 639, Lire 1500; *Società Promotrice di Belle Arti in Genova. Esposizione XIX, anno 1870. Catalogo degli oggetti d'arte ammessi*, Tipografia G. Schenone, Genova, 1870, L. 1500; Dini cit., p. 283, n. 111, erroneamente datato e identificato con il dipinto esposto a Milano nel 1879; L. Lombardi in *Silvestro Lega: i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio - 24 giugno 2007) a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca e A. Paolucci, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2007, pp. 156-157, n. 28, erroneamente identificato con il dipinto esposto a Milano nel 1879 anziché con quello esposto a Genova nel 1870.
[5] A. Villari cit., p. 61.
[6] A. Villari cit., pp. 62-63, n. 15.
[7] A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, a cura di G. Uzielli, Tipografia Domenicana, Firenze, 1905, pp. 337-345.
[8] *Belle arti. Esposizione della Società Promotrice Torinese*, in "Gazzetta Piemontese", a. II, n. 132, 12 maggio 1868, pp. 1-2, trasc. in A. Villari cit., p. 60.
[9] Dini cit., pp. 15, 97.
[10] Ibid., p. 258, n. 64, tav. XXIII.
[11] Ibid., pp. 433, 468, nn. 454, 541.
[12] Ibid., pp. 6, 387-389, nn. 333-339.
[13] Ibid., p. 4.
[14] C. Del Bravo, *Odoardo e Julie,* in "Artista. Critica d'arte in Toscana", a. XIII, 2001, p. 160.
[15] Cecioni cit., p. 339.
[16] Dini cit., pp. 233, 247, 299, nn. 18, 42-43, 139.
[17] E. Cecchi, *Odoardo Borrani,* in "Dedalo", a. VI, vol. III, fasc. X, marzo 1926, pp. 658-681.
[18] P. Dini, *Lettere inedite dei Macchiaioli,* Il Torchio, Firenze, 1975, p. 190; P. Dini, *Diego Martelli e gli impressionisti*, Il Torchio, Firenze, 1979, p. 15.

O. Borrani, *Studi di tre galline*, 1867 ca., matita su carta, 80 x 150 mm. - collezione privata.



O. Borrani, *Trecciaiola al sole*, 1865 ca., olio su tavola, 28 x 18 cm. - collezione privata.

O. Borrani, *Bambino in piedi*, 1867 ca.,
matita su carta, 165 x 105 mm.
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

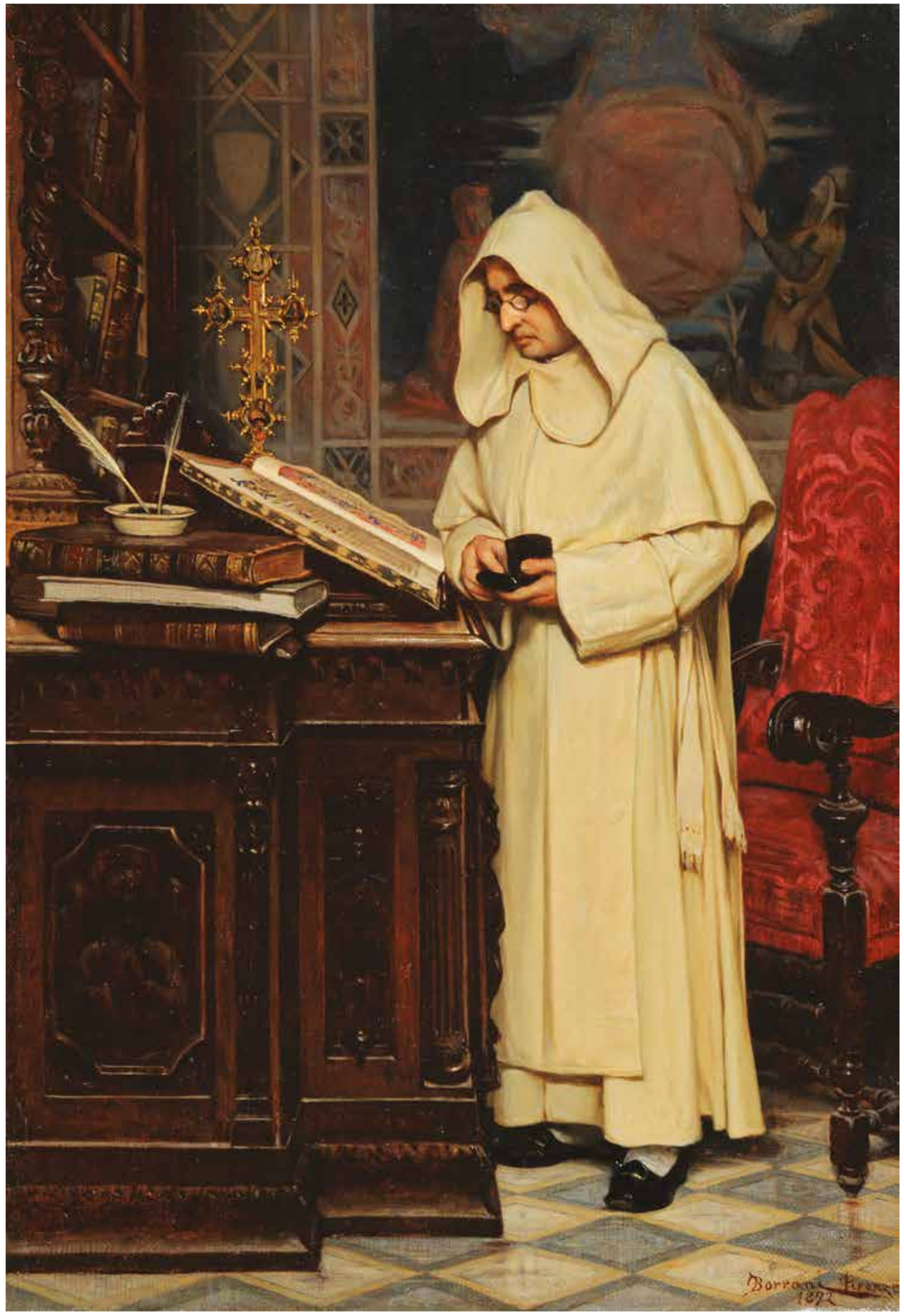
3.

ODOARDO BORRANI (1833 – 1905)

Nel convento - 1872
Olio su tela
cm. 37 x 25.4

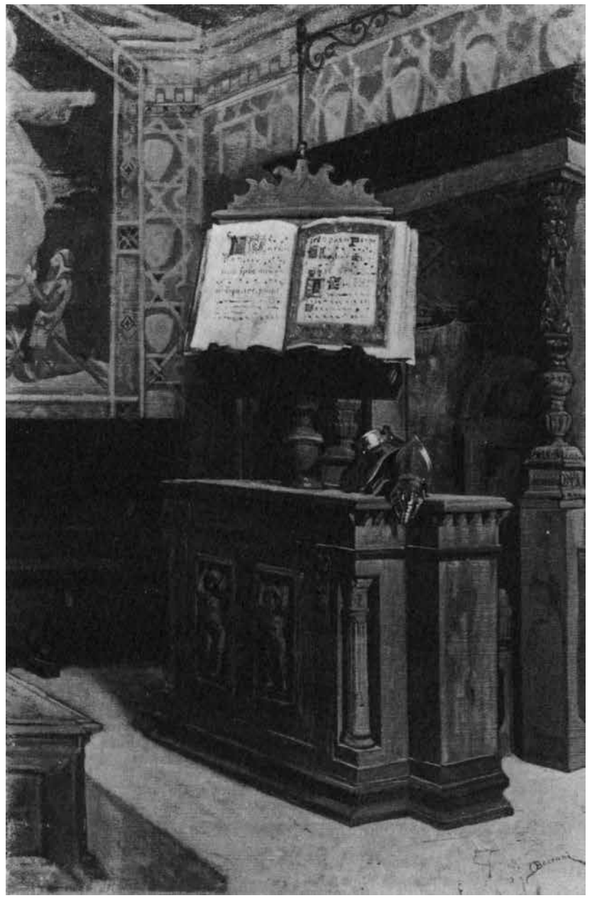
Firmato e datato in basso a destra: *OBorrani Firenze - 1872.*

Ricorrente nell'opera di Odoardo Borrani, soprattutto negli anni 1865-1872, è la pittura di interni religiosi colti nella quieta dimensione del chiostro o della vita monastica. Genere suggestivo e di larga diffusione nella pittura ottocentesca proprio in virtù delle sue variegate e possibili implicazioni sociali e letterarie[1]. In ambito macchiaiolo, e particolarmente nel nostro pittore, segna il trapasso da certi modi romantici al rinnovamento più strettamente realista delle nuove ricerche.
In questa piccola tela datata 1872 e qui presentata per la prima volta, al carattere di solenne monumentalità dell'immagine, per visuale ravvicinata e rigore disegnativo, fa da contrappunto una ricerca pittorica nella luce che, con suggestivi effetti tonali, contribuisce allo sviluppo narrativo del soggetto. Qui, Borrani sembra guardare con un occhio all'eleganza formale dei primitivi e al purismo neocinquecentesco del seicento fiorentino e con l'altro all'unità metrica della luce nei maestri del seicento olandese, da Vermeer a De Hooch, al centro del dibattito critico europeo di quegli anni e anche oggetto di studio di altri amici macchiaioli, soprattutto Signorini, Lega e D'Ancona[2].
Elemento unificante dell'intera scena è la luce. Nel complesso delle sue moltiplicazioni e rifrangenze si smaterializzata in una nitida scansione prospettica infondendo agli oggetti e alla figura la medesima incisività realistica che ne determina e ne esprime la corporeità. Con soffusa dolcezza ricade sui marmi del pavimento e sui profili torniti della libreria e del banco del leggio per poi fermarsi nei minuti bagliori metallici delle decorazioni gotiche della croce dorata. Lo studio dei bianchi, così vari tra loro per tonalità e impasto pittorico, delle penne del calamaio, delle pagine aperte del codice liturgico e della tonaca monacale, definisce il grado di massima intensità luminosa del dipinto e ne sottolinea la purezza di forma e la delicatezza di toni diventando il vero e proprio *leit motiv* della composizione.
Questa maniera di intendere gli effetti luminosi, risparmiando forti contrasti chiaroscurali, non è dissimile dalle ricerche sulla luce portate avanti dall'amico Giuseppe Abbati, in particolare dalla sua "teoria dei bianchi" subito condivisa dagli altri realisti toscani[3]. Un ultimo colpo di luce, quasi impercettibile, suggerisce la presenza del rosario all'interno della custodia che il monaco tiene nelle mani.
Questa figura, concentrata a capo chino nella preghiera, è riproposta fedelmente in una tavoletta già nella raccolta fiorentina di Alessandro Corradini[4]. Essa è da mettere in relazione agli studi sulla vita monacale fiorentina che Borrani esegue dal vero soprattutto nei conventi domenicani di Santa Croce e Maria Novella, in quello olivetano di San Miniato e in quello agostiniano di Santa Monica e che caratterizzeranno la sua intera opera pittorica[5]. L'ambientazione della scena è anch'essa riconoscibile in altre opere del pittore pisano: una tela costruita intorno al grande messale aperto sul leggio[6], anteriore al 1868, quando appare nella parete dell'abitazione del pittore in *Giochi in famiglia*[7], e altre due più tarde incentrate, invece, sul gioco di controluce della bifora che fa da sfondo a una figura in costume trecentesco[8] o alla bottega di un antiquario cui si rivolgono curiose due eleganti dame[9]. Piuttosto che al coro della chiesa di San Marco[10], la decorazione tardo gotica della scena sembra rinviare a un'opera di pura fantasia. Vi si riconoscono, infatti, elementi di invenzione quali le cornici a losanghe con scudi araldici e i riquadri a soggetto religioso più volte ripresi da Borrani per connotare in modo suggestivo,



e non certo filologico, gli interni del Palazzo del Bargello[11] o del convento di Santa Monica, come già nel celebre *Speranze perdute*, dipinto nel 1866 e poi replicato nel 1874[12].
In quest'opera Borrani restituisce nell'umile devozione di un momento quotidiano non il "contenuto rozzamente romantico ed esteriore del Pollastrini o del Sanesi" ma il sentimento più profondo del tempo contemporaneo, pervaso da una "purità lirica e plastica" e da una "tendenza intimista" cui appartiene un "commosso sentimento del passato"[13]. Tuttavia, il prezioso affastellamento di arredi sacri e di suppellettili liturgiche fa pensare al gusto descrittivo e trionfante alla Meissonier e alla Fortuny allora molto praticato in Europa, che ritroviamo pure in quella *Visita al mio studio* accolta favorevolmente dalla critica a Brera nello stesso 1872[14].

S.S.



O. Borrani, *Coro della chiesa di San Marco a Firenze*, olio su tela, 49 x 31.5 cm. - collezione privata.

[1] *Disegni italiani del XIX secolo*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) a cura di C. Del Bravo, L. S. Olschki, Firenze, 1971; *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, luglio-agosto 1972) a cura di S. Pinto, Centro Di, Firenze, 1972.
[2] F. Mazzocca, *Lega, i Macchiaioli e la fortuna dei Primitivi tra Purismo e Novecento*, in *Silvestro Lega: i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio - 24 giugno 2007) a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca e A. Paolucci, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2007, pp. 65-66
[3] Cfr., per soggetti simili al nostro, P. Dini, *Giuseppe Abbati. L'opera completa*, Allemandi, Torino, 1987, pp. 292-296, nn. 128-133.
[4] *Odoardo Borrani*, a cura di P. Dini, Edizioni «Il Torchio», Firenze, 1981, p. 275, n. 94.
[5] Ibid., pp. 254-255, 262-263, 274-275, 278, 292, 299, 314, nn. 56, 57, 71-74, 92-95, 100, 125, 140, 169; A. Villari in *Borrani al di là della Macchia. Opere celebri e riscoperte*, catalogo della mostra (Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, 1 luglio – 4 novembre 2012) a cura di S. Balloni e A. Villari, Galli Thierry, Milano, 2012, pp. 66-67, 70-73, nn. 16, 18, 19.
[6] P. Dini, 1981, p. 255, n. 58, tav. XLVIII.
[7] Ibid., p. 259, n. 65, tav. XXI.
[8] *Dipinti del XIX secolo: asta 1031*, Milano, 16 dicembre 1997, Finarte casa d'aste, Milano, 1997, p. 58, n. 133.
[9] P. Dini, 1981, p. 273, n. 90, tav. L.
[10] *Catalogo n. 109. Collezione del dott. Panichi di Firenze: quadri moderni; macchiaiuoli toscani...*,Casa di vendite Luigi Battistelli, Asta tenuta a Firenze, 18-20 maggio 1914, Tip. E. Balzaretti, Milano, 1914, n. 139.
[11] P. Dini, 1981, p. 250, n. 47.
[12] Ibid., p. 262, n. 72, tav. XLIX.
[13] E. Cecchi, *Piaceri della pittura: saggi e note di critica d'arte*, Neri Pozza Editore, Venezia, 1960, p. 134.
[14] A. Villari in Balloni-Villari, cit., 2012, pp. 82-83, n. 23.

Retro dell'opera.

4.

VINCENZO CABIANCA (1827 – 1902)

La convalescente - 1861
Olio su tavola
cm. 77 x 96

Firmato e datato in basso a destra: *V. Cabianca 1861.*

PROVENIENZA
Milano, Raccolta Giuseppe Peretti.
Milano, Galleria Scopinich.
Milano, Collezione Ingegnoli.
Milano, Galleria Pesaro.

ESPOSIZIONI
Esposizione Solenne, Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1867.
Poesia d'interni. Angoli di vita nell'arte dell'800 italiano, Palazzo Imperiale, Innsbruck, 2010.

BIBLIOGRAFIA
Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXVI Esposizione aperta il 27 aprile 1867, Torino, 1867, num. 281.
La Raccota Peretti, Galleria Scopinich, Milano, 1930, num. 58, tav. LXVII.
Ugo Ojetti, *La Galleria Ingegnoli,* Milano, 1935, num. 73, tav. 148.
E. Somarè, *La pittura italiana dell'800*, Novara, 1944, pag. 23.
C. Maltese, *Il momento unitario della pittura italiana dell'Ottocento*, in «Bollettino d'Arte», a. XXXIX, serie IV, num. 1, Roma, 1954, pag. 59.
Antonio D'Amico, *Poesia d'interni. Angoli di vita nell'arte dell'800 italiano*, Milano, 2010, pag. 50.

Con *La convalescente*, datata 1861, Vincenzo Cabianca ritorna sul genere della pittura di interni con il quale si distinse subito tra i giovani progressisti toscani al suo arrivo a Firenze, nel 1853. Ai macchiaioli piacque la sua pittura perché era "ricamata all'uso di Induno", descrittiva e ottenuta "con dei biaccolini e polpettine di colore che [il pittore] metteva via via colla punta del pennello sulla tela". Signorini e Borrani "lo guardavano stupefatti, quando era col pennello in mano, essendo quella per loro una maniera di dipingere affatto nuova"[1].
Dinanzi a una finestra aperta nella quieta atmosfera della sua modesta stanza, la luce chiarissima di un mattino di sole riscalda il corpo di una giovane donna, ancora convalescente, adagiata languidamente sui cuscini di una poltrona. Assorta nei suoi pensieri, non sembra badare alle affabili cure che le rivolgono la donna più giovane che le sta accanto, intenta a leggerle un libro, e l'anziana premurosa alle sue spalle. Nello studio dal vero di questa figura, eseguito a matita nera su carta bruna[2], i caratteri del volto sono rapidamente tratteggiati in uno scorcio ardito di grande intensità realistica, mentre le parti illuminate dai raggi radenti del sole sono ottenute con vigorosi rialzi a biacca vergati a pennello che danno risalto ai bianchi splendenti delle pieghe profonde e ordinate della veste e del candido cuscino.
Rispetto alle prime opere su questo genere, che partivano dai modi dei lombardi Induno e del toscano Giuseppe Moricci e che venivano giudicate ancora troppo didascaliche per la maniera "scolastica"[3], "leccattissima e sbiadita"[4], risentita da una "macchia violenta di chiaroscuro"[5], Cabianca ora perviene alla definizione di una pittura che si fa ben definita, morbidamente chiaroscurata e sostenuta nei contrasti luminosi da una forte impressione cromatica. Pur nella marcata costruzione del disegno di derivazione fiorentina, il saldo controllo sul colore dimostra, da una parte, l'esperienza giovanile a contatto con i grandi maestri veneziani, dall'altra, il "vero progresso" maturato sugli studi degli "effetti di sole" eseguiti in quegli anni in Liguria e nella campagna toscana con gli amici Banti e Signorini[6] e poi verificati con loro a Parigi, dove si recherà nello stesso 1861. Qui, Cabianca rifletterà soprattutto sulla pittura di Decamps, ammirata ancor prima Firenze nella collezione Demidoff[7], di cui assorbirà l'importanza del *ton gris* e l'originale colorismo ottenuto con un intenso studio della luce che lascerà una traccia profonda nei decisi contrasti chiaroscurali della sua produzione successiva[8].
Il registro patetico del soggetto, ottenuto dall'effetto luministico del fascio di luce che investe il candore perlaceo della donna affranta "con una soluzione formalmente teatrale"[9], rievoca quello della sfortunata fanciulla abbandonata dal suo amante nel dipinto omonimo presentato alla Promotrice fiorentina del 1858 con unanime consenso di pubblico e critica, poi ripreso in una variante di ridotte dimensioni[10]. Il tema, nondimeno, è diffuso nelle poetiche del vero dagli anni cinquanta dell'Ottocento e ugualmente correlato alla coeva letteratura[11].
Oltre il mero riferimento all'aneddoto narrato, la scena mesta e la figura, nella sua dolcezza malinconica, potrebbero evocare un'immagine di meditazione sul doloroso presente dell'Italia, come già le malinconiche eroine patriottiche di Hayez e Induno che meditavano, in veste tragica ma eroica, sulle sorti del paese all'indomani dei primi fatti risorgimentali[12]. I simboli di un brano di storia italiana sono ora visti entro il fragile guscio degli affetti domestici: la mano che si avvicina

al mento in un gesto di affranta malinconia e al contempo di fiduciosa attesa e l'altra, adagiata mollemente su un mazzolino di fiori, lo sguardo trasognato che non vede perché guarda dentro sé stesso, il fascio di lettere che si scorge nel cassetto semiaperto e che evoca la sfera degli affetti e, alla destra, i colori della bandiera nazionale ricomposti idealmente dal verde e dal bianco delle stoffe avvolte presso la scatola rossa del cucito. Un'immagine pervasa da un senso di meditazione sui valori spirituali e sul vissuto patriottico di una borghesia di lontana e fiera origine giacobina che, con la recente annessione della Toscana al governo piemontese e la proclamazione del Regno, nel 1861, si era vista mettere da parte nella guida di un paese non ancora unito ma teso nella speranza verso il prossimo futuro. Opera tanto più densa di significato se i pensieri di Cabianca, lettore coltissimo e instancabile, erano un riflesso delle sue meditazioni sugli scritti di Paul Janet e di altri spiritualisti francesi[13].
Dall'aprile al giugno 1867 l'opera fu presentata alla Società Promotrice delle Belle Arti di Torino. Un tempo appartenuta alla collezione milanese di Giuseppe Peretti insieme al disegno preparatorio qui riprodotto, pervenne poi alla raccolta dell'industriale Paolo Ingegnoli e con questa, tramite la Galleria Pesaro, fu venduta nel 1933 e riprodotta in catalogo[14].

S.S.

[1] A. Cecioni, *Vincenzo Cabianca*, in Cecioni 1932, p. 185.
[2] S. Bietoletti in Dini 2007, pp. 94-95, n. I.11.
[3] A. Cecioni cit., p. 185.
[4] D. Martelli, *Su l'Arte* [1877], in *Scritti d'arte* 1952, p. 77.
[5] A. Marabottini, *Origine e affermazione della macchia (1856-1870 c.)*, in Marabottini-Quercioli 2000, p. 14.
[6] A. Cecioni cit., p. 188.
[7] Signorini [1893] 1952, pp. 14-15. Sulla collezione Demidoff cfr. Dandolo 1863.
[8] F. Dini, *Contributo a Cabianca*, in Dini 2007, pp. 17-18.
[9] Spalletti 1985, p. 149.
[10] S. Bietoletti in Dini 2007, pp. 90-93, n. I.9 e I.10.
[11] Telemaco Signorini, *La convalescente*, 1855, cfr. J. A. Rusconi, *La mostra di Telemaco Signorini*, in "Emporium", 1927, vol. LXV, n. 385, p. 4; Domenico Induno, *Profughi da un villaggio incendiato*, 1851 e *Al cader delle foglie*, 1858, cfr. L. Pini in Agliati Ruggia-Rebora 2002, pp. 64-65, 82-83, nn. 4 e 13; Odoardo Borrani, *La convalescenza della monaca (Speranze perdute)*, datato 1866 e replicato nel 1874, cfr. Dini 1981, p. 262, n. 72, tav. XLIX.
[12] Si vedano di Francesco Hayez *la Malinconia*, 1841, *Un pensiero malinconico*, 1842 e le due versioni della *Meditazione*, 1850 e 1851, cfr. Mazzocca 1994, pp. 269-270, 306, nn. 249, 251, 297 e 298, di Domenico Induno, *Malinconia*, 1849 circa, cfr. L. Pini in Agliati Ruggia-Rebora 2002, pp. 148-149, n. 46.
[13] Del Bravo 2003.
[14] Torino 1867, n. 281; Ojetti s.d. [1933], n. 73, tav. 148.

V. Cabianca, *La convalescente (studio)*, 1861 ca., matita su carta, 312 x 244 mm. - collezione privata.

V. Cabianca, *L'abbandonata*, 50 x 43,5 cm. - collezione privata.

5.

GIOVANNI COSTA detto NINO (1826 – 1903)

Paesaggio a San Rossore - 1885 ca.
Olio su tela
cm. 19 x 41

Siglato in basso a sinistra: *G. C.*

BIBLIOGRAFIA
AA.VV., *OTTOCENTO - Catalogo dell'Arte Italiana dell'Ottocento*, numero 37, Milano, 2008, tavola a colori.

Quest'opera, collocabile nella tarda attività di Nino Costa compresa nel decennio 1880-1890, riprende il caratteristico taglio orizzontale individuato nei diversi piani di lontananza che il pittore sviluppò a partire dagli anni cinquanta negli studi di paesaggio sulla desolata campagna romana o sulle verdeggianti rive dell'Arno, distaccandosi progressivamente dalla veduta paesistica di matrice neoclassica ed elaborando fin d'allora il suo metodo di lavoro e la sua poetica: "far prima sul vero un bozzetto d'impressione il più rapidamente possibile; e poi fare dal vero studi e particolari. Finalmente abbozzare il quadro, stando attaccato al concetto del bozzetto, non togliendo mai le pupille dall'eterno bozzetto. Lo chiamo eterno perché ispirato dall'amore all'eterno vero"[1].
La struttura di questi primi motivi paesaggistici, regolati da una scansione di elementi longitudinali per "piani" prospettici, come li chiamava il pittore, è soprattutto ripresa in questi anni nelle vedute costiere tra Porta d'Anzio, Ardea e Pratica di Mare o tra Castiglioncello, Bocca d'Arno - dove nel 1885 il pittore aveva acquistato una casa - e San Rossore, dove probabilmente è ambientato il nostro quadro. Tale era, per il pittore, la visione poetica di questi luoghi nei pressi di Marina di Pisa, sulla riva destra della foce dell'Arno: "Ha al primo piano una distesa di steppa cespugliata e paludosa, al secondo piano la oscura massa della pineta di San Rossore. E nel fondo, vera ragione del quadro, le maestose apuane tagliate sul cielo multicolore al sorgere della primissima alba."[2].
La visuale rialzata e aperta sul paesaggio è interrotta dal motivo poetico della vegetazione oltre la quale le colline degradano verso il mare. L'apparente casualità nell'individuazione della scena, priva di elementi narrativi e abitata solo da una minuscola figurina tra gli arbusti con il suo cane, risponde a quel principio di appartenenza al reale sempre presente nelle sue opere: "i suo lavori non rappresentano il vero idealizzato né abbellito"[3]. Così, anche la stesura pittorica rapida e ricca di trasparenze e di riflessi - come i raggi del sole splendenti sul tratto di mare argenteo seminascosto dagli alberi, al centro della tela, e schiarito di tono rispetto ai bianchi nugoli del cielo - è tale da mantenere la freschezza dell'impressione naturalistica. A tale proposto vi è una sua nota in un disegno: "L'acqua è più chiara del cielo perché riflette la parte superiore del nuvolo dove dietro è il sole"[4]. L'intonazione cromatica quasi autunnale, giocata su variabili tonalità verdi-azzurre scaldate da un'impressione luminosa diffusa, senza ombre percepibili, si compiace di riscoprire procedimenti in uso fra i pittori del primo rinascimento, da lui stesso puntualmente descritti[5]. Proprio in questo decennio Costa compiva frequenti soggiorni in Umbria e in Toscana, in compagnia di Leighton, Richmond e altri amici inglesi e italiani, alla riscoperta della pittura del tre-quattrocento e della spiritualità francescana: "[con Leighton, io] o era a Firenze, dove Masaccio al Carmine aveva sempre una nostra visita, od era a Siena per Pinturicchio e per Duccio; era a Mantova per il Mantegna, era l'Umbria, Orvieto, Venezia…"[6]. L'amore per i primitivi, il fascino del misticismo francescano, si fondono con un'impronta del tutto moderna che si apre, in questa fase estrema, verso una progressiva trasfigurazione lirica del paesaggio. Sono infatti di questi anni alcuni soggetti mitologici inseriti in paesaggi di ampio respiro, come la celebre *Leda col cigno*[7], che esprimono un sentire caratteristico nell'ambito di In Arte Libertas e,

G. Costa, *Tra l'estate e l'autunno*, 1885, olio su tavola, 16 x 68.5 cm. - York, Castle Howard.

in generale, del simbolismo internazionale assorbito grazie ai proficui scambi con artisti inglesi, tedeschi e francesi[8]. Già Cecchi aveva individuato nell'opera di Costa la "sua funzione di ponte di passaggio fra l'Italia e il resto d'Europa"[9]. In questa direzione potrebbe essere letta anche la "tendenza alla astratta geometrizzazione delle forme"[10] che si ripresenta proprio in questo tardo periodo e che sembra riscoprire certe soluzioni degli anni sessanta portate al limite della veridicità, maturate, forse, a contatto con la pittura macchiaiola più sintetica e analitica.

S.S.

G. Howard, *Costa che dipinge nel paesaggio a Haworth*, 1882 - York, Castle Howard.

[1] N. Costa, *Quel che vidi e quel che intesi,* Treves, Milano, 1927, p. 120.
[2] Ibid, p. 178.
[3] A. Cecioni, *Giovanni Costa*, in "La Domenica Letteraria", a. III, n. 35, 31 agosto 1884, ora in A. Cecioni *Scritti e ricordi*, a cura di G. Uzielli, Tipografia domenicana, Firenze, 1905, p. 322.
[4] A. Marabottini, *Nino Costa*, Umberto Allemandi, Torino, 1990, p. 112, n. 40.
[5] S. Frezzotti e A. M. Osti Guerazzi, *Scritti giornalistici*, in *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, catalogo della mostra (Catiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli – Castello Pasquini, 19 luglio-1 novembre 2009) a cura di F. Dini e S. Frezzotti, Skira, Milano, 2009, p. 315.
[6] Costa cit., p. 225.
[7] M. Piccioni in Dini-Frezzotti cit., pp. 280-281, n. 89.
[8] S. Frezzotti, *L'ultimo Nino Costa. Le battaglie per l'arte*, in Dini-Frezzotti cit., pp. 47-61.
[9] E. Cecchi, *Nino Costa*, in "Dedalo", II, fasc. X, marzo 1922, pp. 665-684, p. 673.
[10] Marabottini cit., p. 114, n. 62.

G. Costa, *Leda col cigno*, 1900, olio su tela, 38 x 99 cm. - collezione privata.

6.

VITO D'ANCONA (1825 – 1884)

Marchande d'oranges; costume sicilien - 1870
Olio su tela
cm. 73.5 x 60

Firmato e datato al centro a destra: *V. D'Ancona – 1870.*
Sul retro reca cartiglio manoscritto: *The Sicilian (…)nge /Seller by V. D'Ancona/£ 50/Care of S. De Tivoli/58 Gt. Russel St./Bloomsbury.*

ESPOSIZIONI

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans Exsposé au Palais des Champs-Elysées le 1er Mai 1870, Charles de Mourgues fréres, successeurs de Vinchon, Parigi 1870.
5th Winter Exhibition of Cabinet Pictures in Oil, Dudley Gallery, Londra, 1871.
Glasgow, Royal Glasgow Institute of Fine Arts, 1873.

BIBLIOGRAFIA

Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans Exsposé au Palais des Champs-Elysées le 1er Mai 1870, Parigi 1870, num. 710, pag. 92 *(Marchande d'oranges; costume sicilien).*
5th Winter Exhibition of Cabinet Pictures in Oil, Dudley Gallery, Londra, 1871, num. 50 (*The Sicilian Orange Seller, £* 80).
Royal Glasgow Institute of Fine Arts, 1873, num. 412 (*The Sicilian Orange Seller, £* 50).
R. Billbliff, *The Royal Glasgow Institute of the Fine Arts, 1861-1989. A Dictionary of Exhibitors at the Annual Exhibitions,* Glasgow 1946, vol. I, *ad vocem.*

Eseguita durante il suo temporaneo trasferimento a Parigi, dove si trovava dal 1865, e certamente compiuta entro il maggio 1870, quando fu esposta al Salon parigino con il titolo *Marchande d'oranges; costume sicilien*[1], l'opera s'inserisce nel repertorio di immagini femminili, mondane o popolari, cui Vito D'Ancona si dedicò per tutta la sua vita. A figura intera o a mezzo busto, in pose classiche o disinvolte, avvolte ora in un'atmosfera di pacata intimità, ora da un alone di raffinatezza sensuale. Il tema, ispirato ai soggetti di genere in costume, nelle preferenze della committenza e del mecenatismo ottocentesco segna il recupero della curiosità illuministica diffusa in tutta Europa e confluita all'interno di una consolidata tradizione letteraria e illustrativa che portò a un rinnovato interesse per l'inedito, il pittoresco, l'esotico.
La figura, a mezzo busto e di tre quarti, è isolata al centro della tela. Il taglio frontale e ravvicinato, la purezza disegnativa e l'ambientazione immersa in uno spazio scuro e indefinito, rinviano alle prime esperienze di matrice accademica del pittore pesarese. In particolare ad alcune opere giovanili[2], esito di una profonda meditazione sui modelli antichi studiati a fianco di Giuseppe Bezzuoli e di Samuele Jesi e ora riletti con accenti di introspezione finissima propri del realismo moderno. L'attenzione psicologica per il soggetto e l'interesse per il linguaggio narrativo di ambito seicentesco saranno caratteri costanti in tutte le varianti sul tema[3]. Sembra riecheggiare la "dimensione teatrale, e perciò fisica e figurativa" delle gestualità della pittura fiorentina di quel secolo il cesto di arance, posto in piena luce sul primo piano e parzialmente fuoriuscente dalla scena, quasi un pretesto per introdurre la figura della giovane venditrice siciliana, colta in posa rilassata ma pienamente meditata[4]. Mentre l'eleganza della stesura pittorica, che accosta ai sottili tocchi di luce sui ricami della veste bianca i variabilissimi effetti luminosi sulle sontuose sete e sui damaschi orientali intrecciati al costume popolare della figura, rievoca l'interesse per la "luce chiusa, profonda" di antica tradizione fiamminga, studiata a lungo dall'artista prima a Firenze, poi nei grandi musei francesi[5]. La preziosità pittorica dell'insieme, con improvvise accensioni cromatiche di rossi, blu e ocra anche se saldamente modulati nel registro tonale di tradizione macchiaiola, mostra quanto la pittura di D'Ancona sia improntata dalla sensualità della tradizione pittorica veneta approfondita durante il soggiorno a Venezia, nel 1856, da cui derivò la sua inconfondibile maniera di esecuzione "larga" e "grandiosa"[6].
La commistione di naturalezza e classicismo, cui corrispondono ideali estetici e umani, e il carattere psicologico moderno quasi indecifrabile che traspare dal volto, penetrato da un'incerta espressione di ironia nel sorriso e da un senso di velata malinconia nello sguardo, sembrano pure improntarsi alla ritrattistica tarda di Ingres. Per questi connotati e la sua data di esecuzione, prossima alla breccia di porta Pia che sancì l'annessione di Roma al Regno d'Italia, questa *Marchande d'oranges* potrebbe rinviare a quel difficile sentimento di unificazione nazionale, culturale prima ancora che politica, propagandato dall'ideologia risorgimentale che vedeva nel senso di appartenenza alla nazione l'orgoglio e l'identità di un popolo (Mazzini [1841] 1915). Per contro, nell'immaginario del Grand Tour si stava affermando proprio il suo carattere più popolare e esotico: "È assai strano che, persino i più piccoli paesi, in Italia si differenzino tanto l'uno dall'altro sia nel costume che nel carattere e nel modo di vestire, come delle piccole repubbliche. Così ogni cittadina costruita sia sui

V. D'Ancona, *Ciociara con cesto di frutti*, 1876 - ubicazione ignota.

monti che lungo il mare, forma un popolo a sé"[7].
L'opera ha una importante storia espositiva. Dopo il Salon del 1870 – dove la partecipazione di D'Ancona è attestata con orgoglio da un articolo dell'amico Diego Martelli inviato da Parigi al periodico fiorentino "Rivista Europea"[8] – nel 1871 venne presentata all'"esposizioni d'inverno di Piccadilly", precisamente alla Dudley Gallery, come ricorda in una lettera lo stesso D'Ancona[9]. Ancora nel 1873 venne esposta a Glasgow, sempre attraverso la mediazione dell'amico Serafino De Tivoli residente a Londra, al Royal Institute of the Fine Arts, di recente fondazione[10]. Durante il suo breve soggiorno londinese, tra l'inverno 1870 e i primi mesi dell'anno successivo, D'Ancona realizzò a quattro mani, insieme a De Tivoli, altre due versioni del soggetto, di evidente fascino per il mercato internazionale. La prima fu acquistata da Alexandre Dumas, figlio dell'omonimo scrittore, mentre la seconda fu venduta tramite la mediazione di un certo Merton[11].

S.S.

[1] *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans Exsposé au Palais des Champs-Elysées le 1er Mai 1870*, Charles de Mourgues fréres, successeurs de Vinchon, Parigi, 1870, p. 92, n. 710.
[2] I. Ciseri, *Vito D'Ancona*, Edizioni del Soncino, Soncino, 1996, pp. 36-37, 102-103, nn. 1 e 34.
[3] I. Ciseri cit., p. 23, nn. 11-14, 31, tavv. 28-30; F. Marini, *Il recupero dei grandi del passato in alcune opere di Vito D'Ancona*, in *Vito D'Ancona. La pittura storica*, a cura di T. Panconi, V. Gavioli e F. Marini, Pacini Editore, Pisa, 2001, pp. 26-36.
[4] M. Gregori, *Tradizione e novità nella genesi della pittura fiorentina del Seicento,* in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987) a cura di G. Guidi e D. Marcucci, I, Cantini, Firenze, 1986, p. 25.
[5] E. Cecchi, *Vito D'Ancona*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", VI, 1927, pp. 219-304, p. 298.
[6] T. Signorini, *Vito D'Ancona*, in "Il Fieramosca", 18 gennaio 1884.
[7] F. Gregorovius, *Passeggiate Romane*, Franco Spinosi Editore, Roma, 1965, p. 371.
[8] P. Dini, *Diego Martelli e gli impressionisti*, Il Torchio, Firenze, 1979, pp. 89-95.
[9] I. Ciseri cit. p. 26; *5th Winter Exhibition of Cabinet Pictures in Oil*, Londra, Dudley Gallery, London 1871, n. 50.
[10] Royal Glasgow Institute of Fine Arts, 1873, n. 412.
[11] I. Ciseri cit. pp. 25-27.

V. D'Ancona, *La ciociara*, olio su tela, 50 x 71 cm. - collezione privata.

7.

GIOVANNI FATTORI (1825 – 1908)

Grandi manovre - 1885 ca.
Olio su tavola
cm. 30 x 46.5

Firmato in basso a sinistra: *Gio. Fattori.*
Sul retro cartiglio con i dati autografi, titolo e prezzo di lire 350.
In basso a destra reca i resti del cartiglio della Promotrice fiorentina del 1886.

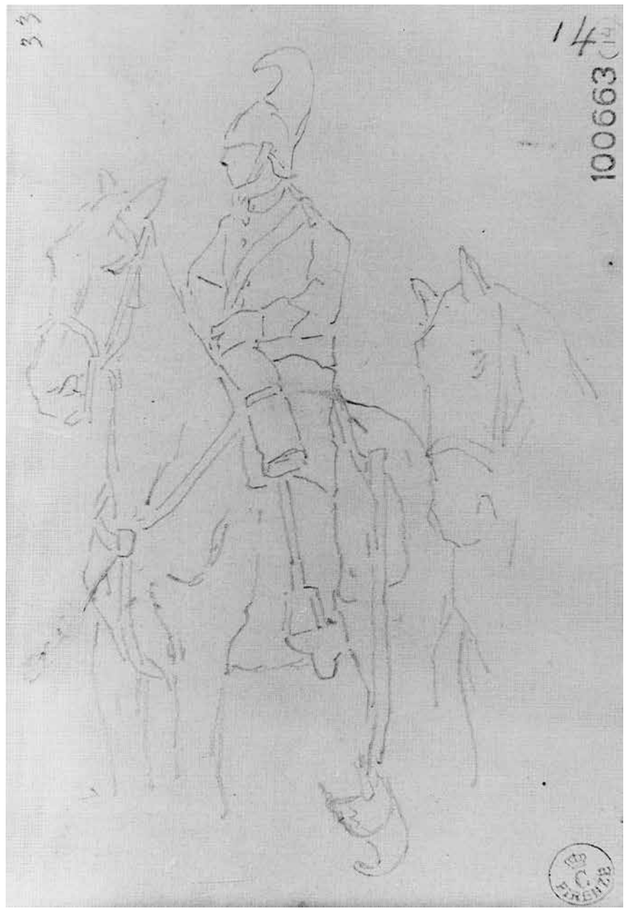
ESPOSIZIONI
Esposizione Solenne, Società Promotrice di Belle Arti, Firenze, 1886.
Esposizione Artistica dell'Anno Sociale XXVIII-IX, Società Promotrice, Verona, 1888.
Il Bel Paese. L'Italia dal Risorgimento alla Grande Guerra dai Macchiaioli ai Futuristi, Museo d'Arte della Città di Ravenna, Ravenna, 2015.

BIBLIOGRAFIA
Catalogo delle opere ammesse all'Esposizione Solenne, Firenze, 1886, num. 158, pag. 16.
Esposizione Artistica dell'Anno Sociale XXVIII-IX. Catalogo Ufficiale, Verona, 1888, num. 51.
Claudio Spadoni, *Il Bel Paese. L'Italia dal Risorgimento alla Grande Guerra dai Macchiaioli ai Futuristi,* Ravenna, 2015, num. 8, pag. 116.

Alla Galleria d'Arte Moderna di Milano è conservato un quadretto di Giovanni Fattori raffigurante una pattuglia di dragoni italiani a cavallo tra i boschi. Si tratta di un dipinto esposto a Brera nel 1885 con il titolo *Pellustrazioni*, ceduto in quella circostanza alla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente per 150 lire[1].
Fattori non amava considerare i suoi quadri come fonte di guadagno, per questo era solito darli a cifre equiparabili a quelle richieste dai suoi colleghi a inizio carriera. Infatti a metà degli anni Ottanta, a sessant'anni di vita, dopo aver percorso parecchia strada, proponeva al pubblico il dipinto qui studiato, *Grandi manovre*, al prezzo alquanto contenuto di 350 lire.
Coevo al quadro delle civiche raccolte milanesi, e come quello caratterizzato da una coppia di lancieri a cavallo in primo piano, questo lavoro con un titolo più volte scelto dal pittore per i soggetti raffiguranti le attività militari, è realizzato con quella pittura asciutta e schietta tipica di Fattori, senza leziosità e studiata ricercatezza.
I due soldati sono fermi sulla strada sterrata e controllano da una postazione privilegiata quello che succede nell'accampamento alla loro destra, sul prato e oltre il declivio che porta alla zona pianeggiante circondata da campi e da alberi. Alle loro spalle, altri due militari sopraggiungono a cavallo. Le veloci pennellate con cui sono dipinte le zampe degli animali danno un notevole senso di movimento.
Quadro inedito fino alla recente apparizione alla rassegna di Ravenna, l'assenza dal catalogo dell'archivio Malesci – l'allievo ed erede del pittore -, e il titolo, come già notato, di uso ricorrente nella produzione di Fattori, non ne hanno agevolato l'identificazione tra le varie opere presentate dal pittore alle esposizioni tenutesi sul territorio nazionale nella seconda metà degli anni Ottanta. Non dimentichiamo inoltre che l'artista era solito proporre più volte lo stesso quadro in città differenti. Sia il titolo che il prezzo riportati nel cartiglio sul retro della tela corrispondono alle informazioni pubblicate nel catalogo dell'esposizione annuale organizzata dalla Società Promotrice di Firenze del 1886, mentre il cartellino con il numero 64 rimanda a un dipinto esposto presso la Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano nel 1887. Registrato in catalogo con questo numero e con il prezzo di vendita coincidente alla cifra indicata sul cartiglio, tuttavia il quadro è pubblicato con il titolo *Alto!*. È anche vero che per Fattori non sempre il modo in cui intitolava i suoi lavori era determinante, egli stesso in un'altra circostanza aveva scritto al segretario della Permanente Federico Buzzi: «sarei a pregarla a correggere caso mai avessi sbagliato i titoli ovvero soggetti di miei quadretti»[2].
Se la partecipazione alla citata Promotrice fiorentina è sicuramente un valido elemento nella ricostruzione espositiva del quadro, è anche vero che tra il 1885 e il 1886 solo a Milano Fattori presenta ben tre opere che in catalogo risultano come *Grandi manovre*. La prima, esposta a Brera nel 1885, potrebbe essere quella presentata pochi mesi prima alla Società Promotrice di Torino e là rimasta invenduta.
Sappiamo che invece la rassegna braidense sarà più fortunata visto che il pittore vi troverà un acquirente[3]. È quindi da escludere che si tratti della versione poi esposta a Firenze. Stesso discorso vale per il quadro inviato da Fattori alla mostra inaugurale del Palazzo della Permanente tenutasi nel capoluogo lombardo nella primavera del 1886 perché è quello custodito nella Raccolta Grassi presso Galleria d'Arte Moderna di Milano. Potrebbe invece trattarsi del terzo caso, il dipinto esposto,

sempre nel 1886, alla mostra annuale di Brera, magari dopo l'apparizione a Firenze e prima della Promotrice veronese due anni più tardi. Ci sono infatti alcuni dati legati alla provenienza del lavoro ora studiato che ci portano a Verona, dove il pittore, presente proprio in quegli anni ad alcune edizioni della Società Promotrice, nel 1888 vende per 300 lire un quadro dal titolo *Grandi manovre* (opera n. 51 del catalogo)[4]. La diminuzione del prezzo potrebbe essere giustificata dalla difficoltà riscontrata nel vendere la tela, già proposta in altre città, a 50 lire in più. L'acquirente è l'ingegnere veronese Agostino Zorzi, assiduo frequentatore delle mostre scaligere e noto per essere un raccoglitore non solo di quadri veneti, ma anche di vari altri artisti italiani dell'Ottocento tra cui Giovanni Fattori[5].

E.S.



G. Fattori, *Soldato a cavallo*, matita su carta, 122 x 85 mm. - Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi.

[1] 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, Milano 2013, pp. 45-46.
[2] Id., *ivi*, p. 47.
[3] Chirtani, pseudonimo dello scrittore e critico Luigi Archinti, parla di un «quadretto di piccole dimensioni e di pregio grande; pieno di movimento, e di verità nella distribuzione delle masse, di ruvidezza soldatesca, nei tipi un po' eccessiva ma caratteristica». L. Chirtani, *Acquisti all'Esposizione di Belle Arti a Brera*, in "Il Corriere della Sera", a. X, n. 256, 18-19 settembre 1885.
[4] B. Meneghello, *Annali della Società di Belle Arti di Verona, 1858-1921*, a cura di L. Romin Meneghello, Verona 1986, pp. 142-143.
[5] E. Casotto, *Gallerie, mercato, collezionismo. Verona*, in *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, a cura di G. Pavanello, N. Stringa, II, Electa, Milano 2008, p. 592.

G. Fattori, *Dragoni italiani in perlustrazione (Pellustrazioni)* - Milano, Galleria d'Arte Moderna.

8.

SILVESTRO LEGA (1826 – 1895)

Il pittore Angiolo Tommasi che dipinge in giardino - 1885
Olio su tela
cm. 37.3 x 27.5

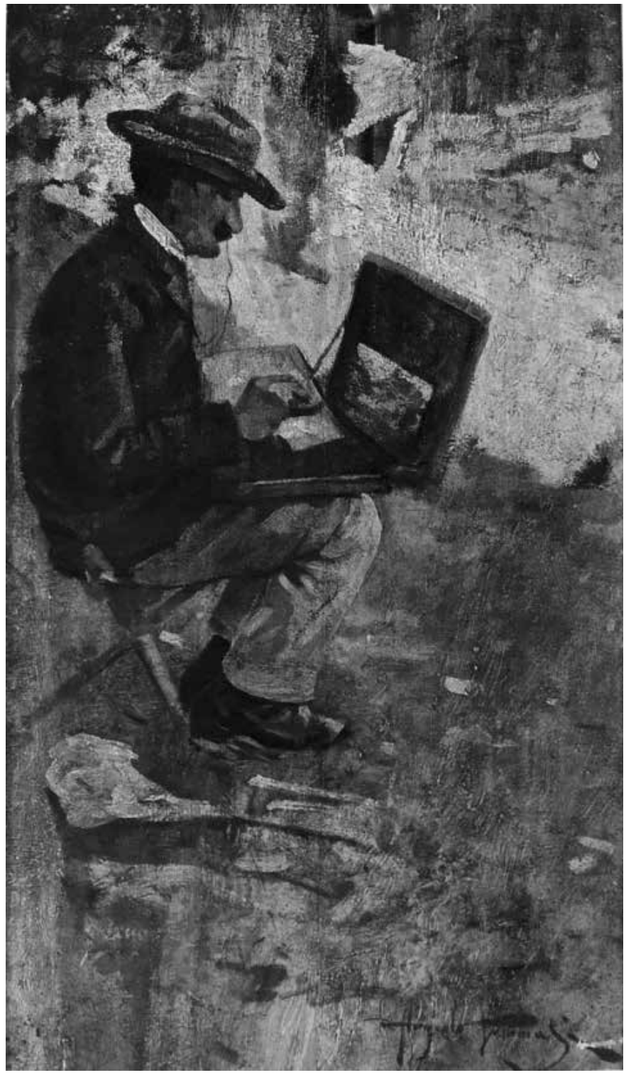
Sul verso, a penna: *1885 - Il sottoscritto dichiara che questo dipinto è opera del defunto pittore Silvestro Lega fatto nel mio giardino a Bellariva in mia presenza. L. Tommasi,* e a matita: *Villa dei Tommasi a Bellariva. Ritratto di Angiolo fatto da Lega.*

PROVENIENZA
Livorno, famiglia Tommasi, doc. 1885.
Genova, Bartolomeo Pellerano, doc. 1956.
Mondial Gallery, Milano, 1965.
Cortina d'Ampezzo, Centro d'Arte Dolomiti, 1971.
Milano, Galleria Carini, 1971.
Montecatini Terme, Bottega d'Arte, 1971.
Firenze, Galleria d'Arte Spinetti, 1972.
Montecatini Terme, Piero Dini, doc. 1973.
Collezione privata.

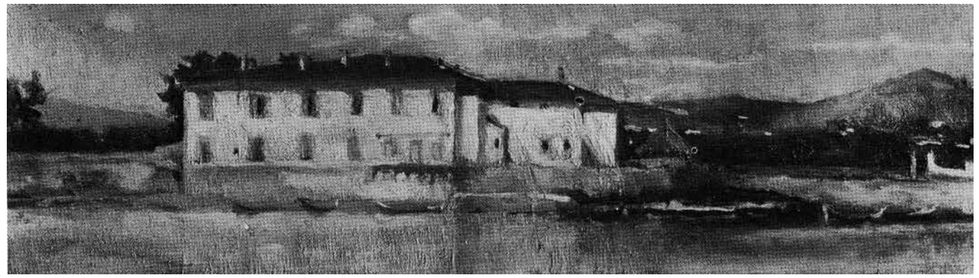
ESPOSIZIONI
I Macchiaioli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1956.
Silvestro Lega (1826 – 1895), Museo Civico, Bologna, 1973.
Toskanische Impressionen. Der Beitrag der Macchiaioli zum europäischen Realismus, Haus der Kunst, Monaco di Baviera, 1976.
I Macchiaioli, Forte di Belvedere, Firenze, 1976.
I macchiaioli peintres en Toscane après 1850, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Parigi, 1978.
I macchiaioli. Pittori toscani del secondo Ottocento, Museo Civico di Belle Arti, Lugano, 1979.
Silvestro Lega (1826 - 1895), Musée des Beaux-Arts, Lyon, 1981.
The Rediscovery of Nature. An Anthology of 19th Century Landscape Painting in the West, The Museum of Modern Art, Hyogo (Giappone), 1983.
The Macchiaioli painters of Italian life 1850 – 1900, University of California, Frederick S. Wight Art Gallery, Los Angeles, 1986.
The Macchiaioli painters of Italian life 1850 – 1900, Harvard University Art Museums, Cambridge, 1986.
I Macchiatoli e l'America, Palazzo Ducale, Genova, 1992.
Silvestro Lega. Da Bellariva al Gabbro, Centro per l'Arte Diego Martelli, Castiglioncello, 2003.

L'opera raffigura il giovane pittore Angiolo Tommasi (1858-1923) intento a dipingere nel giardino della villa di famiglia "La Casaccia" a Bellariva, nei pressi di Firenze, come attesta la dichiarazione del fratello Ludovico apposta sul verso della tela. Lega vi soggiorna per lunghi periodi, lavorando e insegnando ai tre giovani pittori livornesi Tommasi: i fratelli Angiolo e Ludovico e il loro cugino Adolfo. Un vero e proprio cenacolo intellettuale e artistico frequentato, tra gli altri, da Carducci, Fattori e Signorini, nel quale il pittore ritrova un rinnovato clima familiare e un luogo privilegiato per la sua ricerca artistica dal 1880 al 1886. Questo momento, come ricordano Signorini e Martelli, segna la rinascita del Lega dopo un lungo periodo di inattività e di afflizione esistenziale per alcune perdite familiari e per l'aggravarsi di una forma di congiuntivite cronica (dal 1874 al 1878 cessa di dipingere e di prendere parte a mostre ufficiali). Proprio a Bellariva, a quindici anni di distanza dall'esaurirsi dell'operosa stagione macchiaiola di Piagentina dominata dalla sintesi neoquattrocentesca del disegno e dalla massima essenzialità del mezzo pittorico, Lega sperimenta alcuni esiti più "impressionistici" aderenti ai moderni principi del naturalismo europeo, in particolare francese, che le giovani generazioni avvertivano ormai necessari. Sin dal 1878, infatti, il pittore romagnolo è tra i pochi in grado di capire e apprezzare le due tele di Pontoise di Camille Pissarro esposte alla Promotrice fiorentina. Due anni più tardi, alla Prima Esposizione Internazionale di Quadri Moderni, due dipinti di Lega sono a diretto confronto con altri della scuola francese, da Ingres a Delacroix, da Corot a Manet, dimostrandosi in perfetta sintonia con il gusto del tardo naturalismo internazionale. Orientamento che trova aderenza nell'intima frequentazione di artisti dall'esperienza cosmopolita come Telemaco Signorini, Francesco Gioli e, soprattutto, Diego Martelli, per l'acuta e fondamentale lettura critica della vita artistica nella capitale francese.
Nella piccola tela qui esposta, Lega ritrae il giovane allievo con un'immediatezza percettiva colta *sur le motif*, privilegiando la scioltezza di una tecnica esecutiva che lascia alla tela la spontaneità di un rapido abbozzo. Fa da contrappunto un taglio compositivo impostato su una partitura meditata e ferma, scandita in profondità dal susseguirsi parallelo dei tronchi d'albero e dalle fughe prospettiche del vialetto e dell'ombrellone messo di traverso. Nella penombra del giardino, la sobria intonazione cromatica è vibrata da innumerevoli punteggiature di luce filtrate dalle fronde degli alberi che scandiscono in rapporti luministici la composizione, con un generale effetto di "macchia" multiforme. Ad essi si accordano i fulcri cromatici dell'immagine, il bianco della blusa di Tommasi e l'ocra dell'ombrellone, rialzati da un inspessimento materico. Nella scelta del soggetto Lega ricerca valori di più immediata presa visiva, mutando il concetto del ritratto con un raddoppiamento dell'immagine, il 'quadro nel quadro' e 'l'artista nel quadro', come già sperimentato in alcune opere impressioniste degli inizi degli anni sessanta dove fulcro della rappresentazione è il punto di vista soggettivo del pittore che, come dietro le quinte, instaura una complessità spaziale consapevole dei rapporti tra artefice, realtà e osservatore.
Diego Martelli, non mancando di rilevare la mutata maniera di dipingere dell'artista nel breve giro di questi anni, avrebbe scritto come Lega, dall'inizio degli anni ottanta, lavori "accanitamente", seppur tormentato da una malattia agli occhi che

BIBLIOGRAFIA
G. Carandente, *I Macchiaioli,* Roma, 1956, n. 188.
G. Mazzariol e T. Pignatti, *Storia dell'Arte Italiana. Dal Cinquecento ai nostri giorni,* vol. III, Milano 1961, pag. 406.
Maestri dell'Ottocento, Mondial Gallery, Milano, 1965, num. 28.
Asta di cento dipinti di maestri dell'800, Centro d'Arte Dolomiti, Cortina d'Ampezzo, 4 gennaio 1971, num. 82.
Mostra vendita di dipinti dell'800, Galleria Carini, Milano, 1971, num. 21.
Pittura toscana dell'Ottocento, Galleria d'Arte Spinetti, Firenze, 1972, n. 25, tav. 25.
D. Durbè, *Silvestro Lega (1826 - 1895),* Bologna, 1973, num. 73.
G. Mesirca, *Mi pareva d'esser vecchio senza anni,* Cittadella (Padova) 1975, pag. 94.
AA.VV., *Toskanische Impressionen. Der Beitrag der Macchiaioli zum europäischen Realismus,* Monaco di Baviera, 1975, n. 223.
D. Durbè, *I Macchiaioli,* Firenze, 1976, p. 239.
G. Daddi, *Silvestro Lega: spunti e appunti,* "I quaderni dell'Ottocento toscano", num. 1, Oggiono, 1978, pag. 42.
D. Durbé, *I macchiaioli,* Roma, 1978, fig. 116, pag. 256.
S. Monneret, *L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire International Illustré,* vol. I, Parigi, 1978, pag. 325.
A. Distel e D. Durbè, *I macchiaioli peintres en Toscane après 1850,* Parigi, 1978, num. 123.
S. Monneret, *L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire International Illustré,* vol. II, Parigi, 1979, pag. 9.
A. Gramiccia, *I macchiaioli. Pittori toscani del secondo Ottocento*, Roma, 1979, num. 123.
G. Matteucci, *Silvestro Lega (1826 - 1895),* Roma, 1981, num. 28.
A. P. Quinsac e K. Yamawaki, *The Rediscovery of Nature. An Anthology of 19th Century Landscape Painting in the West,* Hyogo, 1983, num. 44.
R. Monti, *Le mutazioni della "macchia"*, Roma, 1985, fig. 20, pag. 19.
A. Boime, D. Durbé e E. A. Tonelli, *The Macchiaioli painters of Italian life 1850 – 1900,* Los Angeles, 1986, num. 151.
G. Matteucci, Lega. *L'opera completa,* Firenze, 1987, vol. II, num. 192.
N. Broude, *Impressionismi. Il movimento internazionale 1860 – 1920*, Milano, 1990, ill. 228, pag. 181.
F. Fini, P. Dini e D. Durbè, *I Macchiatoli e l'America*, Genova, 1992, num. 147.
F. Dini, *Silvestro Lega. Da Bellariva al Gabbro*, Firenze, 2003, num. 16.
S. Dali e D. Chun, *Silvestro Lega*, Milano, 2008, pagg. 6-7.



A. Tommasi, *Lega che dipinge*, olio su tavola, 30.8 x 19 cm. - collezione privata.



S. Lega, *L'Arno alla Casaccia - Cofanetto Tommasi*, 1884 ca., olio su tavola, 7 x 23.5 cm. - collezione privata.

tuttavia "non gli offende menomamente la visione delle masse, né dello splendore colore; tantoché ne' suoi studi arieggia molto alla serena gaiezza degli impressionisti francesi"[1]. L'atmosfera è addirittura "tanto placida e raccolta che il nome di Corot viene spontaneo"[2].
L'opera in esame, come dimostra la sua lunga storia espositiva in Italia e all'estero, è tra le più significative di quel "processo di liberazione dell'estro geniale dalle limitazioni della ragione"[3], di quell'"impeto inatteso"[4], di quella "maniera concitata"[5] che caratterizzerà l'ultima fase pittorica di Lega, esemplare anche per gli sviluppi delle nuove tendenze artistiche sulle future generazioni.
La scrittrice Anna Franchi, in visita nella villa di Bellariva, ricorda il reciproco rapporto di stima tra il maestro ormai maturo e il giovane allievo Angiolo: "tutto fu poi interrotto ad uno scatto del Lega che avvicinatosi ad Angiolo gli batté una mano per fargli cadere la brace: - *Fagotto!* Che fai? Così, così, così… E col sigaro per metà spento fece delle linee sporche sulla tela. – To'! Guarda… e ora… lascia stare, lascia stare ti dico. – Ma Lega!... Non posso lasciare un quadro disegnato col sigaro. – L'arte sta dove la trovi e come la trovi… *Fagotto!*"[6].

S.S.

[1] D. Martelli, *Silvestro Lega*, in "La Commedia Umana", III, n. 45, 1885, p. 10.
[2] G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Giunti, Firenze, 1987, 2 voll., I, p. 281.
[3] M. Tinti, *Silvestro Lega*, S.E.A.I., Roma, p. 39.
[4] E. Cecchi, *Silvestro Lega*, in "Il Secolo XX", a. 25, n. 5, Milano, maggio 1926, p. 348.
[5] D. Durbé, *Lega e gli studi recenti*, in *Silvestro Lega. Dipinti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 5 marzo – 1 maggio 1988; Firenze, Palazzo Strozzi, 7 maggio –10 luglio 1988), a cura di L. Landini, G. Matteucci e R. Monti, Artificio, Firenze, 1988, p. 20.
[6] A. Franchi, *La mia vita*, Garzanti, Milano, 1940, pp. 162-167.

9.

SILVESTRO LEGA (1826 – 1895)

Le sorelle (Piatto Riccomanni) - 1884 ca.
Olio su piatto di maiolica
ø cm. 32.5

Firmato in basso a sinistra: *S. Lega.*

PROVENIENZA
Siena, Anna Cecchini Riccomanni.
Siena, Famiglia Bargagli-Petrucci.

ESPOSIZIONI
Raccolta d'arte di artisti italiani dell'800,
Galleria d'Arte «Firenze», Firenze, 1941.

BIBLIOGRAFIA
A. Franchi, *Raccolta d'arte di artisti italiani dell'800,* Firenze, 1941, num. 73, tav. 5.
M. Giardelli, *Silvestro Lega,* Milano, 1965, tav. 40, pag. 177.
G. Daddi, *Silvestro Lega: spunti e appunti,* Oggiono, 1978, fig. 14, pagg. 22, 23, 39.
G. Matteucci, *Lega. L'opera completa,* Firenze, 1987, vol. II, num. 258.

Il piatto qui esposto appartiene a una serie di opere ad olio su maiolica dipinte da Silvestro Lega nel penultimo decennio del secolo, ritraenti principalmente volti femminili, isolati o a coppia[1]. Con uno sviluppo di nuovo personalissimo della 'macchia', come già nell'altro dipinto qui esposto, Lega è partecipe del gusto internazionale per un genere pittorico che, specie in area francese e italiana (da Renoir a Degas e Gaugin, da Bruzzi a Borrani, Boldini e Mancini), per sintesi compositiva e ricchezza cromatica e luministica offriva la possibilità di sperimentare vie nuove, dalla tradizione antica a quella orientale, con esiti del tutto moderni di astrazione dell'usuale linguaggio figurativo. Intorno al centro focale della composizione, incentrato sui volti delle due giovani sorelle, si dispiega lo splendido brano pittorico dei fiori di campo da cui spiccano vivide corolle di papavero, allegoria della "femme-fleur" nel duplice significato della bellezza della giovinezza ma anche della sua ineludibile fragilità. Con uno scatto impressionistico la narrazione si sviluppa lungo il bordo del piatto, dove un tralcio di edera sale contro il blu di fondo di un cielo quasi notturno; fa da contrappunto, sulla sinistra, la firma del pittore. Simbologia, quella della pianta sempreverde, già presente nell'estetica romantica di primo ottocento e in celebri dipinti quali *L'edera* di Michele Rapisardi (1857) e poi ancora quella di Tranquillo Cremona (1878), allusiva alla fedeltà in amore e in amicizia ma anche alla tenacia avvolgente di questi sentimenti[2].
Lega imposta il duplice ritratto in profilo, riprendendo la finezza compositiva di una serie di eleganti dipinti di "gusto neo-quattrocentesco" che dialogano sia con l'antica "arte della placchetta e della medaglia" bronzea sia con "tenerezze preraffaellite"[3]. Proprio in queste opere il pittore di Modigliana riscopre nella poetica di serene scene domestiche il naturalismo classicista degli antichi, "dove la sincerità d'interpretazione del vero reale – osserva l'amico Telemaco Signorini -, dovesse, senza plagio preraffaellista, ritornare ai nostri quattrocentisti e continuare la sana tradizione non più col sentimento divino di quel tempo, ma col sentimento umano dell'epoca nostra"[4]. In quest'opera e in altre di analogo genere, preludio alla serie di ritratti delle 'gabbrigiane', l'interesse del pittore è per l'antropologia fisionomica e per l'impressione suggerita dal soggetto, sintetica nei termini cromatici e nella materia pittorica magra e asciutta, quasi prossima a sfaldarsi o trasfigurata in alcune parti con un gesto rapido dello stecco del pennello. Ritroviamo, qui, il mutato impulso espressivo di una "maniera concitata" che, soprattutto nei ritratti di questi anni, riflette gli echi della *touche* impressionista e dell'avanzata ricerca di un'atmosfera luministica più vibrante[5].
L'identità delle due donne non è documentata. Nel catalogo della vendita alla Galleria Firenze, del 1941, dove l'opera è pubblicata per la prima volta, le due figure femminili sono identificate con le sorelle Bargagli-Petrucci di Siena[6]. Mentre per Giampaolo Daddi e Giuliano Matteucci sono da riferirsi, rispettivamente, alle famiglie Cecchini e Bandini[7]. La provenienza del piatto da casa Riccomanni a Siena, come documenta una fotografia della collezione Alinari degli anni venti-trenta, ne confermerebbe l'identificazione con Maria e Anna Cecchini, quest'ultima andata sposa a un Riccomanni. Lega conobbe i Cecchini in Romagna fin dal lontano 1858 e fu legato a loro per tutta la vita[8]. Una consuetudine di rapporti che si riflette in celebri opere ambientate nel villino di San Prugnano, località nella campagna

fiorentina, dove figurano come modelle la madre Maddalena Settimelli Cecchini e le sue figlie, quali *Pergolato, Il canto di uno stornello, La visita, La pittrice, I promessi sposi*. Entrambe le sorelle sono inoltre ritratte singolarmente in altre opere[9].
In questo dipinto Maria e la sorella più piccola, allieva del pittore e da lui chiamata affettuosamente "Ninuccia", sono abbigliate allo stesso modo, come d'altronde era consuetudine in casa Cecchini secondo una testimonianza diretta ("le sorelle grandi «dovevano» sempre vestire nello stesso modo")[10]. Questo fatto, rafforzato dalla presenza dell'edera come simbolo di fedeltà fraterna, potrebbe suggerire una datazione dell'opera intorno al 1884 o comunque in una data di poco precedente al matrimonio di Maria, celebrato nel 1886 a un anno dal fidanzamento con il chirurgo romagnolo Gino Maiorfi. Entrambe le sorelle, da sposate, andranno a vivere a Siena. Come dono nuziale Lega dipinge due piccoli scrigni appunto noti come "Cofanetto Maiorfi" e "Cofanetto Riccomanni"[11]. Anche quest'ultimo, come il nostro piatto, passò dalla raccolta di casa Cecchini-Riccomanni a quella dei senesi Bargagli.
Lega riprenderà il simbolismo di questa composizione in altre due opere, un tondo di poco più tardo, dipinto ad olio su pergamena, e il capolavoro *L'edera* della Galleria d'arte moderna di Genova Nervi, databile 1886-1887[12].

S.S.

Foto Alinari, *Piatto dipinto con due figure femminili*, opera di S. Lega, Casa Riccomanni a Siena, 1920/30 ca.

S. Lega, *Ritratto femminile*, 1885, diam. 38 cm. - collezione privata.

[1] G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Giunti, Firenze, 1987, 2 voll., II, nn. 190, 196, 199, 213, 214, 236, 252, 255, 256, 257.
[2] L. Lombardi in *Silvestro Lega: i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico, 14 gennaio - 24 giugno 2007) a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca e A. Paolucci, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano), 2007, p. 302, n. 88.
[3] *Silvestro Lega. Da Bellariva al Gabbro*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli – Castello Pasquini, 19 luglio – 19 ottobre 2003) a cura di F. Dini, Pagliai Polistampa, Firenze, 2003, p. 144, n. 44.
[4] T. Signorini, *Per Silvestro Lega, ricordo*, Pellas, Firenze, 1896.
[5] D. Martelli, *Silvestro Lega*, in "La Commedia Umana", III, n. 45, 1885; M. Tinti, *Silvestro Lega*, S.E.A.I., Roma, 1926.
[6] *Raccolta d'arte di artisti italiani dell'800*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte «Firenze», febbraio 1941) con prefazione di A. Franchi, Tipografia Nazionale, Firenze, 1941, n. 73, tav. 5.
[7] Daddi 1978, pp. 22, 23, 39, fig. 14; Matteucci cit., n. 258.
[8] Daddi cit., pp. 11-28; P. Dini, *Silvestro Lega. Gli anni di Piagentina*, Allemandi, Torino, 1984, pp. 16-17.
[9] Daddi cit., figg. 9, 13, 31, 32; Matteucci cit., nn. 112, 214.
[10] cfr. Daddi cit., p. 19.
[11] Daddi cit., pp. 53-67; Matteucci cit., pp. 151-152, 190, n. 168, tav. 212.
[12] Matteucci cit., nn. 251 e 253.

10.

TELEMACO SIGNORINI (1835 – 1901)

Sul sentiero a Combs-la-Ville - 1873
Olio su tavola
cm. 26.5 x 17

Firmato in basso a destra: *T. Signorini.*

PROVENIENZA
Londra, French Gallery.
Londra, collezione privata.
Montecatini Terme, collezione privata.

ESPOSIZIONI
Telemaco Signorini 1835-1901, Villa Forini, Montecatini Terme, 1987.
Telemaco Signorini. Una retrospettiva, Palazzo Pitti, Firenze, 1997.
Da Courbet a Fattori. I principi del vero, Centro per l'Arte Diego Martelli, Castiglioncello, 2005.
I Macchiaioli. Sentimento del vero, Palazzo Bricherasio, Torino, 2007.
I Macchiaioli. Sentimento del vero, Chiostro del Bramante, Roma, 2008.
Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione, Chiostro del Bramante, Roma, 2009.

BIBLIOGRAFIA
P. Dini, *Telemaco Signorini 1835-1901,* Montecatini Terme, 1987, num. 30, tav. XVIII.
F. Dini, G. Matteucci, R. Monti, G. Pistone e E. Spalletti, *Telemaco Signorini. Una retrospettiva,* Firenze, 1997, num. 60, pag. 94.
F. Dini, *Da Courbet a Fattori. I principi del vero,* Milano, 2005, num. 42, pp. 162-163.
F. Dini, *I Macchiaioli. Sentimento del vero,* Torino, 2007, num. 82, pag. 210.
F. Dini, *I Macchiaioli. Sentimento del vero,* Roma, 2007, num. 90, pag. 247.
F. Dini, *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione,* Milano, 2009, num. 21, pp. 106-107.

"Nel 1873-74 fui a Parigi dal De Nittis e fui a Londra con lui la prima volta, poi tornato a Parigi, rimasi vari mesi nella campagna di Seine et Marne a Combs-La-Ville in compagnia di Boldini e dipinsi in quella campagna per i negozianti Goupil e Reitlinger". Così Signorini descriveva il secondo soggiorno francese e il primo in Inghilterra, aggiungendo di aver frequentato anche "Degas, Manet, Zola, Zandomeneghi"[1]. Nel maggio 1873, infatti, si recò per la seconda volta a Parigi e, il 24 giugno, data del suo onomastico, l'amico Giovanni Boldini lo invitò a trascorrere alcuni mesi nella sua villa di Combs-la-Ville, nell'Île-de-France. Qui, dipingerà alcuni paesaggi che destinerà al mercato parigino, tra cui il dipinto in esame, esemplificativo di quel momento di "accertamento" che il pittore stava cercando a contatto con le più avanzate espressione pittoriche[2]. Fine osservatore, nella recensione del Salon da lui visitato in quell'anno si avvertono le sue idee artistiche, tra cui il riconoscimento della pittura di Courbet, di Manet e di Degas, nella quale egli intravedeva "messaggi" lanciati verso il futuro[3]. Ma, soprattutto, quest'opera risente della vicinanza degli amici italiani residenti a Parigi, De Nittis - con il quale i primi di giugno si reca per qualche giorno a Londra - e Boldini. Dal primo, sembra cogliere la suggestiva scelta dell'inquadratura - con il primo piano vuoto, occupato soltanto dalla florida vegetazione che corre lungo il sentiero - e la maggiore dinamicità della scena, ottenuta con un accentuato sottinsù e con un canale prospettico più volte interrotto dagli elementi secondari della composizione. Del secondo, sembra assorbirne la "pittura esuberante, al tempo stesso frammentata e fluida", di opere quali *Morning stroll*, da cui sembra trarne anche il motivo[4]. L'impronta cromatica del quadro, tuttavia, impostata su "tonalità grigio-argento", sembra piuttosto dimostrare "la predilezione per un *ductus* pittorico e atmosfere corottiane"[5]. Tali cambiamenti di registro sono avvertiti a tal punto che l'anno successivo, alla Promotrice fiorentina un'opera di Signorini sarà addirittura criticata per il soggetto "alla Courbet e alla Victor Hugo" e per l'esclusiva attenzione all'"impressione".
Tra i dipinti compiuti in questa località, alcuni saranno venduti a Parigi, altri a Firenze, dove figurano alle Promotrici degli anni seguenti. Il nostro quadro potrebbe essere identificato con lo "Studio di Combs le Ville" venduto al mercante Henry Wallis, direttore della French Gallery a Londra e già in rapporti commerciali con De Nittis e Boldini, fatto che giustificherebbe la provenienza inglese dell'opera[6].

S.S.

[1] E. Somaré, *Signorini*, L'Esame, Milano, 1926, pp. 270, 278.
[2] R. Monti, *L'occhio di Signorini*, in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 8 febbraio-27 aprile 1997) a cura di F. Dini, G. Matteucci, R. Monti, G. Pistone e E. Spalletti, Artificio, Firenze, 1997, p. 24)
[3] E. Spalletti, *Signorini critico d'arte: lo 'Zibaldone' della Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, Ibid., p. 241.
[4] R. Campana in *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 14 novembre 2009-14 marzo 2010) a cura di F. Dini, Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 104, 106, nn. 20 e 21.
[5] Ibid.
[6] Ibid., p. 212, n. 154.

11.

TELEMACO SIGNORINI (1835 – 1901)

Pascoli a Pietramala - 1889
Olio su tavola
cm. 36 x 51

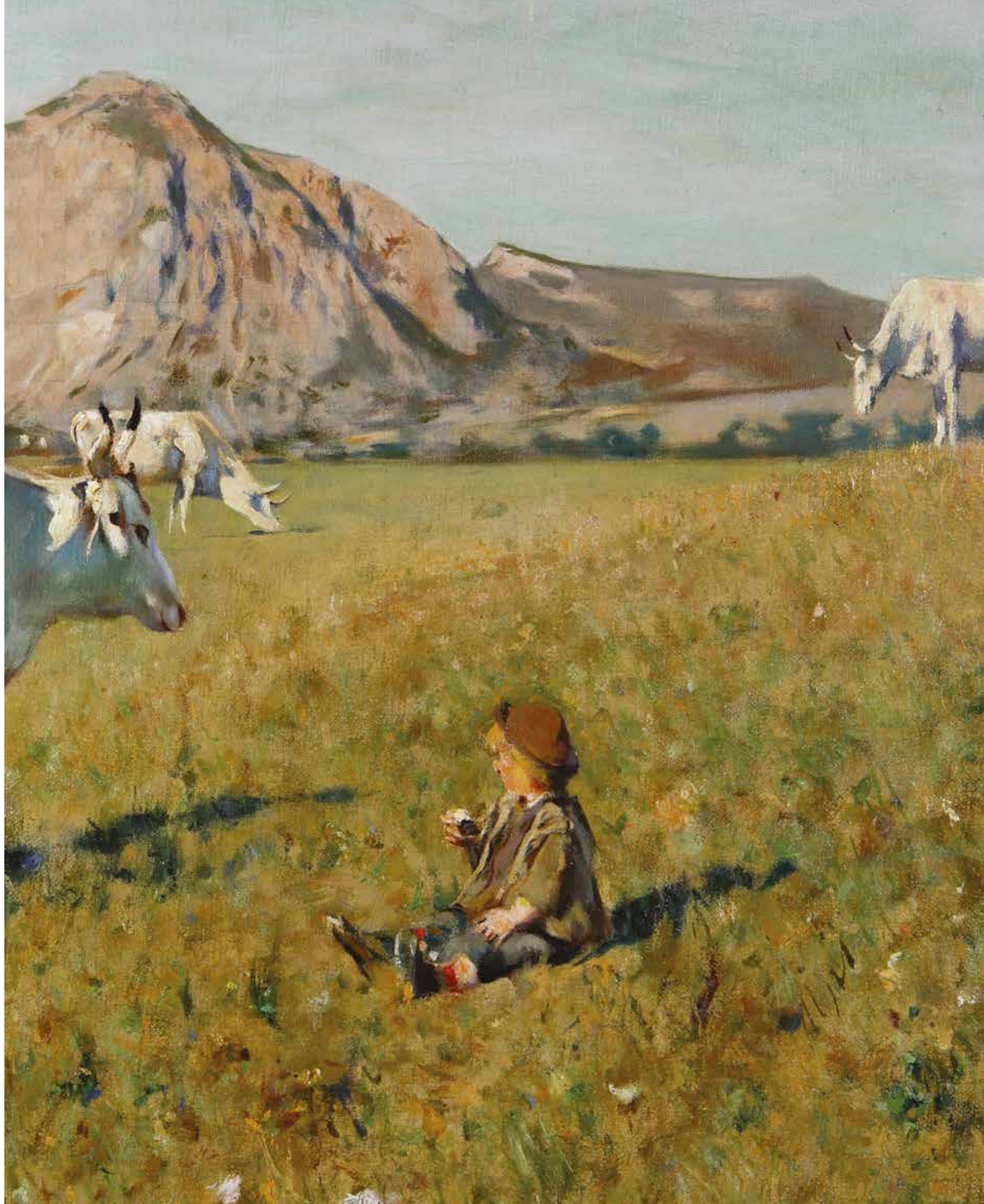
Firmato in basso a destra: *T. Signorini.*

PROVENIENZA
Firenze, Galleria Luigi Pisani.

ESPOSIZIONI
Esposizione Annuale della Società delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1889, Firenze, 1889.
I Macchiaioli. Sentimento del vero, Palazzo Bricherasio, Torino, 2007.
I Macchiaioli. Sentimento del vero, Chiostro del Bramante, Roma, 2008.
Telemaco Signorini e la pittura in Europa, Palazzo Zabarella, Padova, 2009.

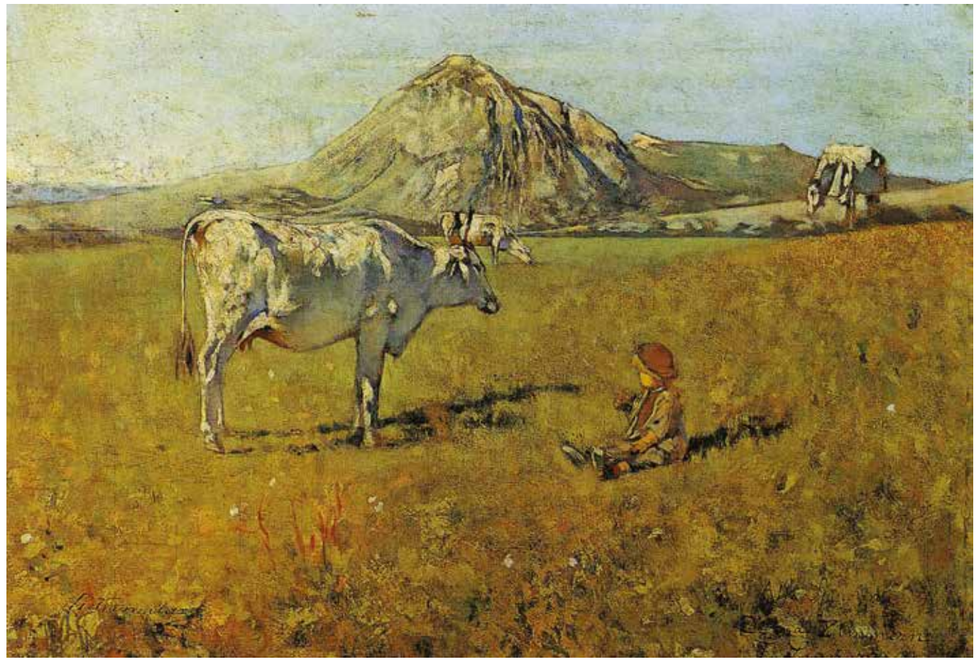
BIBLIOGRAFIA
Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Annuale della Società delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1889, Firenze, 1889, num. 285, pag. 28.
F. Dini, *I Macchiaioli. Sentimento del vero,* Torino, 2007, num. 93, pag. 223.
F. Dini, *I Macchiaioli. Sentimento del vero,* Roma, 2007, num. 103, pag. 266.
AA.VV., *OTTOCENTO - Catalogo dell'Arte Italiana dell'Ottocento,* numero 36, Milano, 2007, pag. 473.
A. Enrico, *Pittura dell'800,* Milano, 2009, ill. pag. 15.
AA.VV., *Telemaco Signorini e la pittura in Europa,* Padova, 2009, num. 105, pag. 194.

Questo bellissimo scorcio paesistico è ambientato a Pietramala, solitaria località di montagna dell'Appennino tosco-emiliano, nel Mugello, dove Signorini soggiorna ripetutamente almeno dal 1879, come riferisce nelle sue memorie autobiografiche[1], presentando le prime suggestioni tratte da questo luogo alla promotrice fiorentina dell'anno successivo. Sul primo piano, sotto una luce estiva e torrida, si apre una vasta distesa erbosa dilatata da un punto di vista ribassato. Subito è introdotto, al centro della tela, il motivo poetico del quadro raccolto intorno al mutuo dialogo di sguardi tra la giovenca e il bambino che le siede accanto. Immagine simbolica, si può dire, e fortemente evocativa di un amorevole sentimento di devozione materna. Tutt'intorno, nella distesa dell'altipiano pascolano altre giovenche e, sullo sfondo, il profilo triangolare del Monte Beni si eleva sul limpido orizzonte.
Su questo motivo, di cui è noto un disegno preparatorio a penna e inchiostro marrone su carta velina[2], Signorini trarrà altre due opere pittoriche improntate dai medesimi connotati stilistici. Un piccolo abbozzo su tavola, con tracce di quadrettatura[3], e una tela di grandi dimensioni, esposta alla Promotrice fiorentina del 1891 con il titolo *Pascoli a Pietramala (Siccità estiva)*, e pervenuta nel 1947 alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti tramite il legato di Leone Ambron[4].
Il bozzetto e il nostro dipinto, entrambi probabilmente eseguiti *en plein air* intorno al 1889 e poi rielaborati in studio, si caratterizzano per una differenziazione dei timbri cromatici, nel primo accordati all'intonazione fredda e contrastata delle prime ore mattutine, nel secondo, scaldati da un'atmosfera vibrante e crepuscolare, le cui diafane trasparenze rosate rendono evanescenti i profili taglienti del monte sullo sfondo e quasi incorporei i bianchi intrisi di velature azzurrine dei manti delle giovenche. La monumentale tela di Pitti restituisce invece l'immagine solenne della quiete pomeridiana, dove prevalgono le tinte cariche dei verdi sul lontano altipiano che via via si frammentano nei gialli del prato scosceso sul primo piano, prospetticamente dilatato anche per la maggiore altezza del telaio. È stato osservato come, sia nel nostro dipinto sia nella tela di Pitti, "la scelta cromatica e l'andamento spezzato e secco della materia in primissimo piano" sembrano riecheggiare "i risultati di una certa pittura impressionista (o più precisamente, in quel momento, postimpressionista), e, in particolar modo, la coeva produzione divisionista e simbolista di Giovanni Segantini"[5]. In questa "ricerca di maggior luce e più d'aria"[6] e nell'interpretazione in chiave più moderna e immediata degli effetti mutevoli della luce sul motivo, si riconoscono soprattutto le impressioni esercitate su Signorini dalle tele di Courbet, "dipinte con tale larghezza e con tanto sentimento da non aver bisogno di affaticarsi per comprenderle, tanto esse senza *blague*, ti attirano col loro salutare ambiente nell'infinito spazio di calma e di luce"[7].
La grande tela di Pitti, ultima redazione del soggetto, era in corso d'opera sin dall'inverno 1890, quando Edoardo De Fonseca la vide nello studio dell'artista commentandola favorevolmente e riproducendola l'anno dopo[8]. Alla Promotrice suscitò invece le critiche di Diego Martelli, comparse in un articolo significativamente intitolato *La vecchia guardia* ("Il Corriere italiano", 5 marzo 1891), soprattutto per la stesura pittorica approssimativa del primo piano, "che da vicino non si capisce, e da lontano si perde"[9]. Questa distanza apparentemente concettuale tra il pittore e il critico, nonostante la comprensione di entrambi della



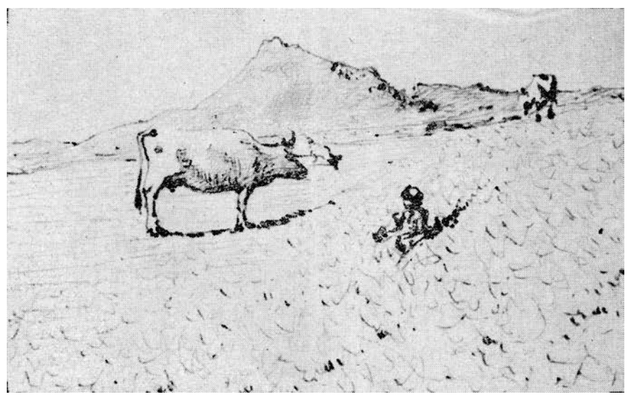
necessità di aggiornamento sui modelli francesi[10], dimostra in realtà l'apporto di novità e "l'assoluta modernità" di questa serie di dipinti[11]. Di fatto, Di fatto, queste opere furono molto apprezzate se addirittura *Fine di agosto a Pietramala*, presentata alla Promotrice del 1891, venne acquistata dal Re d'Italia, come ricorda lo stesso Signorini: "Il 1890 ho passato dipingendo in montagna a Pietramala, il genere pastorizio di capre, pecore e boi. E anche nel 1891 mentre sulla stessa montagna dipingevo un quadro che oggi esposto alla nostra Promotrice viene acquistato da Casa Reale (…)"[12].
Il bozzetto reca sulla tela una dedicazione autografa - sulla sinistra, "Pietramala", sulla destra, "Alla signorina Elena Zimmern" - che fa supporre una sua destinazione privata; più tardi, esso confluirà nella raccolta del fratello Paolo (Ojetti cit.). La nostra opera, per le dimensioni maggiori e i caratteri pittorici più compiuti, potrebbe essere identificata con il dipinto *Pascoli a Pietramala* presentato alla Promotrice fiorentina del 1889[13]. Qui, fu probabilmente acquistato dalla galleria fiorentina di Luigi Pisani, come annota il pittore nella lista dei suoi *Quadri d'invenzione venduti:* "[18]89. Pascoli a Pietramala (Esp. Promotrice Pisani) – 300"[14].

S.S.



T. Signorini, *Pascoli a Pietramala*, studio (versione Zimmern), olio su tela, 24.6 x 36.4 cm. - collezione privata.

[1] "1879. Morte di mia madre. Gita a Pietramala", *Cronologia autobiografica*, in E. Somaré, *Signorini*, L'Esame, Milano, 1926, p. 270.
[2] 63 x 100 mm.; *Disegni di Telemaco Signorini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 13 aprile-11 maggio 1969) a cura di D. Durbé, De Luca, Roma, 1969, p. 43, n. 264.
[3] 24.6 x 36.4 cm.; *Onoranze a Telemaco Signorini. Mostra delle opere alla R. Galleria dell'Accademia: Firenze, autunno 1926*, Arti Grafiche, Firenze, 1926, n. 83; U. Ojetti, *Telemaco Signorini*, Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1930, Casa editrice Bestetti & Tuminelli, Milano-Roma, 1930, n. 15, tav. CXIV; *Telemaco Signorini 1835-1901*, catalogo della mostra (Montecatini Terme, Villa Forini, 11 luglio-11 ottobre 1987) a cura di P. Dini, Il Torchio, Firenze 1987, p. 182, n. 91; G. Pistone in *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 8 febbraio-27 aprile 1997) a cura di F. Dini, G. Matteucci, R. Monti, G. Pistone e E. Spalletti, Artificio, Firenze, 1997, p. 146, n. 114.
[4] 120 x 175 cm.; Firenze 1890-1891; *La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti: storia e collezioni*, a cura di V. Gavioli e S. Bietoletti, Banca Toscana, Firenze, 2005, p. 224.
[5] S. Regonelli, *Tra Pietramala e l'Elba*, in *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009-31 gennaio 2010) a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi e E. Spalletti, Marsilio, Venezia, 2009, p. 190.
[6] N. Tarchiani, *Telemaco Signorini*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Milano, 1936, *sub vocem*.
[7] Lo Gnorri, *Esposizione del Salon*, in "Il Giornale Artistico", n. 5, 1 maggio 1873, in R. Monti, *Signorini e il naturalismo europeo*, Cassa di Risparmio di Firenze, De Luca Editore, Roma, 1984, p. 103.
[8] E. De Fonseca, *Pittori fiorentini Signorini-Muzzioli-Corcos*, in "Don Chisciotte", 4 dicembre 1890; E. De Fonseca, *Di tutti i colori. Chiacchiere squilibrate di Fonseca sull'Esposizione di Pittura in Firenze, anno 1891*, Salvatore Landi, Firenze, 1891.
[9] R. Campana in *I Macchiaioli: sentimento del vero*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Palazzo Bricherasio, 15 febbraio-10 giugno 2007) a cura di F. Dini, Electa, Milano, 2007, p. 266.
[10] E. Spalletti, *Telemaco Signorini*, Edizioni dei Soncino, Firenze, 1994, p. 106.
[11] S. Regonelli cit.
[12] *Lettera informativa al Presidente della Reale Accademia di Belle Arti in Firenze*, 1892, in E. Somaré, *Signorini*, L'Esame, Milano, 1926, p. 279.
[13] *Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Annuale della Società delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1889*, Tipografia dei Fratelli Bencini, Firenze, 1889; S. Regonelli cit., pp. 190, 230, n. 105.
[14] B.M. Bacci, *L'Ottocento dei Macchiaioli e Diego Martelli*, Il Torchio, Firenze, 1969, p. 216, n. 275.



T. Signorini, *Pascoli a Pietramala*, disegno a china, 63 x 100 mm. - collezione privata.

Ottocento

Una finestra sul panorama pittorico

Una finestra sul panorama pittorico del secondo Ottocento: da Federico Moja a Armando Spadini

Silvia Capponi

Seppur a livello storico-artistico la bibliografia italiana riguardante il secondo Ottocento indichi spesso come *terminus ad quem* l'unificazione d'Italia, allo stesso tempo segnala anche l'importante fermento che comincia a verificarsi nel decennio centrale del XIX secolo, non solo in Italia ma anche nel resto d'Europa. In particolare è l'anno 1848 che può essere a tutti gli effetti considerato lo spartiacque del secolo sia dal punto di vista politico che da quello artistico, quando verso la fine delle fase romantica cominciano a presentarsi le istanze del realismo, del naturalismo e del verismo. La filosofia del progresso scientifico, il positivismo, che inizia a diffondersi in tutta Europa proprio in questo periodo, influenzerà infatti la nuova lettura del reale provocando fenomeni diversi, anche in campo artistico.

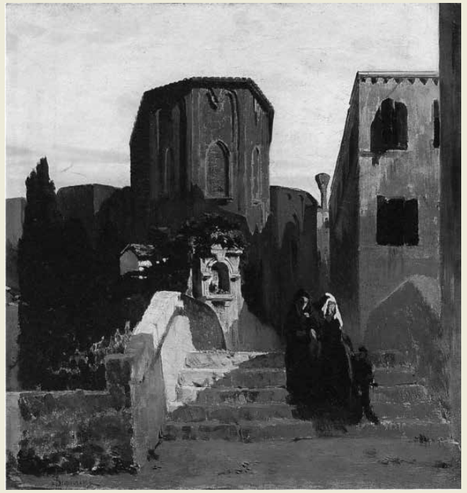
Nel 1855, per esempio, Gustave Courbet allestisce, con intento secessionista rispetto al repertorio dell'*art pompier* degli accademici francesi, il celebre *Pavillon du Réalisme*, veicolo importante di diffusione della sua rivoluzionaria idea di raffigurazione del reale e di soggetti tratti dalla contemporaneità. Il Padiglione di Courbet viene allestito in quella Parigi che nello stesso anno ospiterà la seconda Esposizione Universale, la prima si era tenuta a Londra nel 1851. Avendo l'obbiettivo di mostrare all'Occidente i risultati perseguiti dalle varie nazioni nel campo industriale, tecnologico e, rispetto a quella londinese, anche artistico, questa iniziativa provoca una discussione che percuoterà anche il campo delle arti. In tale occasione tre artisti italiani, ossia Serafino De Tivoli (1826-1892) e i napoletani Francesco Saverio Altamura (1822-1897) e Domenico Morelli (1826-1901), si recano a Parigi e riportano a Firenze il resoconto dell'esposizione parigina. Questo momento è ben descritto nelle parole di Diego Martelli, fondamentale figura critica legata al nome dei macchiaioli:

«[…] Altamura […] in modo sibillino ed involuto cominciò a parlare del ton gris allora di moda a Parigi, e tutti a bocca aperta ad ascoltarlo prima, ed a seguirlo poi per la via indicata, aiutandosi con lo specchio nero, che decolorando il variopinto aspetto della natura permette di afferrare più prontamente la totalità del chiaroscuro, la macchia»[1].

Il *ton gris*, che permette di filtrare i contrasti del chiaroscuro, attraverso l'utilizzo di uno specchio oscurato, sembra quindi essere stata una delle prime chiavi teoriche che permisero ai macchiaioli di elaborare sulla tavolozza il loro accostamento di colori chiari e scuri.

Nel 1856, solo tre anni dopo che Federico Moja (1802-1885) licenziava l'opera intitolata *Acqua alta a Venezia*, con cui si apre idealmente la mostra, Telemaco Signorini (1835-1901) eseguirà *il Ponte della Pazienza a Venezia*, opera che scandalizzò la Società Promotrice di Firenze e che si sostanzia come risultato di un viaggio compiuto dall'artista in compagnia di Vito d'Ancona e Domenico Maldarelli in varie città italiane. Moja e Signorini, nonostante scelgano un medesimo soggetto, o meglio la stessa città, e lo interpretino a solo un triennio di distanza, leggono e ripropongono la realtà in maniera diversa e con mezzi differenti; l'uno legato ancora a soluzioni che proseguendo la lunga e illustre tradizione delle vedute settecentesche le aggiorna secondo gli stilemi romantici, mentre il secondo alla ricerca di una veduta veneziana in cui la luce diviene protagonista da indagare, studiare e avvicinare attraverso la nuova tecnica della "macchia".

Una volta conseguita l'unificazione d'Italia a livello politico si cercherà, anche sul versante artistico, di perseguire l'ideale di un'arte unitaria, come ben ha evidenziato un fondamentale intervento di Corrado Maltese nel capitolo in cui lo studioso analizza l'arte italiana tra il 1855 e il 1877[2]. Il dibattito che ne consegue viene affrontato attraverso la riflessione sul vero e sul reale, uno dei due principali binari oltre a quello rappresentato dal Simbolismo, su cui corre il secondo Ottocento. Il tentativo di superare i regionalismi in campo artistico, che da sempre contrassegnarono l'arte italiana, si manifesta infatti nella ricerca di un terreno comune su cui delineare la fisionomia della nuova Italia. L'intento di raggiungere un'unità culturale in ambito artistico coincide con un momento di attenzione al principio di verità, che convergerà e andrà a svilupparsi nella Firenze degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Il verismo, come vessillo culturale che trascende le arti, viene quindi issato in quegli anni anche nell'Italia risorgimentale e vede, come punto di inizio ideale, la parabola dei macchiaioli.



Telemaco Signorini, *Ponte della Pazienza a Venezia*, 1856 - collezione privata.

Giovanni Fattori, *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*, 1861 - Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

Nato con accezione spregiativa, come la maggior parte degli epiteti che la critica attribuiva agli artisti per codificare e rendere fruibili le diverse espressioni artistiche, il termine di "macchiaioli" si riferisce a un gruppo eterogeneo d'artisti – tra cui Telemaco Signorini, Serafino De Tivoli, Odoardo Borrani, Vincenzo Cabianca, Cristiano Banti, Giovanni Fattori, Giuseppe Abbati, Vito D'Ancona, Adriano Cecioni, Raffello Sernesi - che, seduti ai tavoli fiorentini del Caffè Michelangelo, discutevano, a partire dal 1848, delle sperimentazioni artistiche più aggiornate, alla ricerca di un dialogo con la tradizione accademica contemporanea che necessitava di essere riformata in direzione sovra-nazionale. Spesso la critica ha sottolineato la varietà degli stimoli artistici che si trovarono a convergere nella Firenze del Caffè di via Larga. La parabola artistica dei macchiaioli è infatti frutto di un intreccio vario e complesso di suggestioni e confronti analogici differenti, che costituiscono anche una cartina tornasole della fisionomia varia e frastagliata che connota la pittura della seconda metà dell'Ottocento italiano. La cosiddetta Scuola di Staggia (che ebbe contatti con l'esperienza dei Barbizonniers), l'arrivo a Firenze dei napoletani Altamura, Morelli e Celentano, la vista della collezione di dipinti francesi dell'Ottocento presso la villa del principe Anatoli Demidoff, l'apporto di un esponente della scuola romana come Nino Costa, non furono che alcune di quelle suggestioni che accolsero e rielaborarono i macchiaioli. Queste, infatti, permisero loro di andare a cercare a Castiglioncello, nella campagna di Pergentina, così come sui campi di battaglia, una rappresentazione dell'*hic et nunc* attraverso l'uso di macchie di colore poco modulate, stese a tasselli senza la tecnica delle velature per catturare la «solidità dei corpi di fronte alla luce»[3]. La nuova attenzione alla realtà, il voler riconsegnare con mezzi espressivi rinnovati una *Weltanschauung* coerente ai nuovi indirizzi della ricerca artistica, spingono i macchiaioli ad applicare la loro tecnica alla pittura di storia, a quella di genere, al paesaggio e al ritratto.

Nel sistema gerarchico dei generi dell'inizio del secondo Ottocento, la pittura di storia veniva considerata ancora il genere di maggior prestigio, in ambito accademico e non solo. Anche un artista che sarà in prima linea nel dibattito della "macchia" come Giovanni Fattori (1825-1908), esegue ancora alla fine degli anni Cinquanta un'opera come *Maria Stuarda al campo di Crookstone* (1858-1861). In questo senso la riflessione che i macchiaioli sviluppano intorno a questo genere artistico, roccaforte storicamente presidiata dall'ambito accademico, avrà la funzione di leggere la storia con principi innovativi sia dal punto di vista tecnico che contenutistico. E a se a volte compaiono ancora soggetti legati a una storia cronologicamente lontana nel tempo, come ne *I novellieri fiorentini del XIV secolo* del 1860 di Vincenzo Cabianca

Domenico Induno, *Il bollettino della Pace di Villafranca*, 1862 - Milano, Museo del Risorgimento.

(1827-1902), in linea di massima la pittura di macchia coglie i fermenti e le battaglie risorgimentali senza più camuffarli con gli abiti del Medioevo e del Rinascimento. Esemplare, sotto questo punto di vista, è un'altra opera di Giovanni Fattori intitolata *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta* (1861).

Parallelamente, nello stesso torno di anni in cui la parabola macchiaiola ci forniva una lettura della realtà storica interpretata nella misura di un verismo innovativo, due esponenti della tradizione artistica milanese, Domenico Induno (1815-1878) e il più giovane fratello Gerolamo (1827-1890), parteciparono e rappresentarono il Risorgimento italiano, pur con uno stile legato ancora alla tradizione accademica. Opere come *L'imbarco a Genova del generale Garibaldi* di Gerolamo, o *Il bullettino del giorno 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca* del fratello Domenico, rendono molto bene la cifra dell'interpretazione storica da parte dei fratelli Induno. In essa i due artisti milanesi trovarono la chiave del loro successo, che però non si esaurisce solo nella pittura di storia, ma che si declina anche nella pittura di genere. Se non vogliamo infatti cadere nell'*impasse* di considerare la poetica della "macchia", uno *spannung* del naturalismo nostrano che si erge a divieto senza alternative, è il caso di prendere in considerazione anche altre esperienze artistiche, seppur meno clamorose, che fanno del reale il loro punto di interesse e di ricerca, magari mediandolo con dei contenuti narrativi per dare vita a quelle opere che vengono indicate con il termine vago di "pittura di genere". L'opera di Gerolamo intitolata *Triste presentimento (La fidanzata del garibaldino)* del 1862 evidenzia bene la fusione della Storia nell'umile quotidianità, il suo porsi come elemento di sfondo alla vicenda di una donna alle prese con l'angoscia per la sorte dell'amato. Passando quindi dalla partecipazione alla grande Storia, celebrativa delle gesta dei grandi e che li coinvolge come protagonisti, alla pittura di genere, in cui la storia raccontata è quella delle persone comuni, come in *Il venditore ambulante* di Gerolamo e ne *Il giovane pescatore* di Domenico, il rischio di vederne il corrispettivo retorico di una "pittura morale", come nel passato, era molto alto.
È però ancora una volta lo sguardo di un italiano, lo storico napoletano Pasquale Villari (1827-1917), in visita all'Esposizione nazionale di Parigi del 1867, a fornire una possibile e interessante lettura delle opere di Domenico Induno esposte in mostra. Villari infatti sostiene il parallelismo de *I Promessi sposi* di Manzoni con la pittura di Domenico: «L'Induno si dette ai quadri di genere, e anch'esso cercò il vero. La sua varia e gentile fantasia, il suo facile pennello, sembrano ispirarsi ancora più direttamente alle scene del Manzoni; ne vogliono riprodurre la ingenua, nobile e vera espressione, descrivendo affetti ogni giorno veduti e sentiti nella vita domestica»[4]. Così come Alessandro Manzoni rende protagonisti di un romanzo storico due contadini, allo stesso modo i fratelli Induno fanno entrare nelle loro tele gli umili portatori di una sincera espressione di sentimenti.

A proposito della pittura di genere Carlo Sisi[5] sottolinea giustamente che «il tema di genere, liberato dalle finalità pittoresche o edificanti attribuitegli dalla borghesia della Restaurazione si affacciava ora alle Esposizioni – nei quadri di Filippo Carcano, di Giuseppe Molteni, degli Induno, dei Macchiaioli – con gli stessi intenti di analisi che avevano rinnovato la pittura di storia». Visto in questa luce il tema di genere non può essere considerato lontano, almeno per quanto concerne gli intenti, dalle istanze realiste che investirono *tout-court* in quegli anni il panorama culturale, anche se in effetti l'impegno sociale di queste opere non raggiungerà quasi mai la potenza icastica e eversiva de *Gli spaccapietre* di Courbet. La pittura di genere, in virtù del suo essere veicolo di un messaggio più comprensibile nonché più vicino alla dimensione quotidiana – che a volte può scadere nel retorico, nel poetico o nello sterile descrittivismo – è stata spesso emarginata *in toto* a genere corrivo e facile. Scorrendo le opere in mostra che possono essere inserite nella categoria della pittura di genere, tutte risalenti alla fine degli anni Ottanta e all'inizio degli anni Novanta, quando ormai il realismo aveva preso piede in pittura, è possibile aprire una finestra sulla realtà comune di fine Ottocento, quali che ne siano i protagonisti e il palcoscenico sociale che li accoglie. Seppur con un *ductus* pittorico differente vanno quindi interpretate alla luce di uno stesso panorama culturale le scene ambientate all'aperto come *Mercato a piazza delle erbe, Verona* di Angelo Dall'Oca Bianca (1858-1942), presso le locande poste lungo la strada de *La sosta* del pittore fiorentino Raffaello Sorbi (1844-1931) o nell'abbraccio famigliare di *Coco mio* del veneto Giacomo Favretto (1849-1887). Quando le scene di genere si svolgono invece in interni possono condurre a risultati come *La capra nutrice* di Niccolò Cannicci (1846-1906), *Lettera al moroso* del veneto Luigi Nono (1850-1918), o a *Sacco vuoto non sta in piedi* in cui il piemontese Giovan Battista Quadrone (1844-1898) presenta un tema, quello dei cani da caccia e dei cacciatori, a lui assai caro e affrontato in diverse occasioni.

Vincenzo Cabianca, *I novellieri fiorentini del XIV secolo*, 1860 - Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

Al di là della pittura di storia e di genere, è però probabilmente il paesaggio la tipologia che più fu dibattuta dai macchiaioli, proprio in virtù dell'aderenza tra significato e significante, tra ricerca della natura e la sua attuazione concreta nella natura stessa, come ben dimostrano opere esemplari quali *Orto a Castiglioncello* di Odoardo Borrani (1833-1905), *Viale alle Cascine* di Giovanni Fattori, *Viareggio* di Vincenzo Cabianca o *L'Arno alla Casaccia* di Giuseppe Abbati (1836-1868). Proprio nel secondo Ottocento il paesaggio abbandona il complesso di inferiorità rispetto alla pittura di storia o al ritratto, a seguito di una serie di esperienze artistiche di respiro europeo, che gli permisero di guadagnare una propria autonomia nell'ormai obsoleta gerarchia dei generi. Come "rappresentante dell'arte moderna" lo indicherà infatti Telemaco Signorini in un saggio[6] del 1867, in cui l'artista, dopo aver ripercorso le vicende di questo genere artistico, ne accomuna la sorte con la pittura di genere:

«Cosicché i fatti ci mostrano che non è un indizio di decadenza, come finora si è gridato, la prevalenza della pittura di genere e del paesaggio, che pretendere e voler impedire lo sviluppo di questi due generi d'arte ai contemporanei di Giorgio Sand, di Sénencourt, di Balzac, di Dickens, di Leopardi, di Manzoni è sconoscere il proprio secolo, è volere a forza vivere nel passato e condannarlo all'ignoranza, madre legittima della più stupida miseria».

Firenze con i macchiaioli, il Piemonte con la Scuola di Rivara e Napoli con la Scuola di Resina, possono essere considerate le esperienze più innovative e interessanti, a partire dagli anni Sessanta del XIX secolo, per quanto concerne la riflessione sul "vero" riservata al paesaggio in ambito italiano. In questo panorama non va però dimenticato il versante veneto, che in Guglielmo Ciardi (1842-1917), allievo negli anni Sessanta di Federico Moja all'Accademia di Venezia, ha in questi anni

Gerolamo Induno, *Tristo presentimento*, 1862 - Milano, Pinacoteca di Brera.

Odoardo Borrani, *Orto a Castiglioncello*, 1865 ca. - collezione privata.

uno dei suoi interpreti più appassionati. Reduce nel 1868 da un viaggio da Nord a Sud lungo la penisola italiana, che gli farà toccare Firenze, Roma e Napoli con le loro novità artistiche, il pittore elaborerà una personalissima interpretazione della luce colta nella laguna e nell'entroterra veneto, liberati da ogni residuo di pittoresco romantico, come in *Panni al sole* del 1874. Sempre negli anni Settanta, ma nella seconda metà, anche il ferrarese Giovanni Boldini (1842-1931) si dedica alla pittura di paesaggio, genere ancora poco indagato nell'opera dell'artista e di cui il dipinto *La spiaggia di Étretat* del 1879 offre un magnifico esempio, soprattutto per la scelta di raffigurare una marina animata dall'attività dei pescatori sulla battigia. Il pittore compie infatti un viaggio in Normandia giungendo a Étretat, le cui coste e scogliere sono state immortalate nelle tele di Boudin, Courbet, Delacroix e Monet. Se Giovanni Boldini si manterrà sempre *a côte* dell'impressionismo, non abbracciando mai integralmente la nuova concezione, non si può dire lo stesso di altri artisti. Ibridi tra la *tranche de vie* e la veduta classica possono essere considerate infatti le opere dei due artisti milanesi Emilio Gola (1851-1923) e Mosè Bianchi (1840-1904), in cui si nota un approccio al paesaggio di carattere bozzettistico e condotto con una pennellata rapida che cattura l'impressione atmosferica della città meneghina. Il primo, con *Lungo il naviglio* propone il tema dello scorrere della vita lungo i navigli, mentre il secondo con *Motivo invernale* cattura l'incrocio di strade di una Milano avvolta dalle amate atmosfere rarefatte dei mesi più freddi dell'anno. Allo stesso modo risente dell'impressionismo il pittore piemontese Enrico Reycend (1855-1928), che pur godendo fino alla fine dell'Ottocento dell'apprezzamento della critica più avanzata, nel momento in cui le avanguardie del Novecento cominciarono a profilarsi sull'orizzonte del panorama artistico, venne in parte accantonato, fino all'importante recupero avvenuto a opera di Roberto Longhi[7].
Nel 1862 e nel 1864 giungono rispettivamente a Firenze due artisti, il veneto Federico Zandomeneghi (1841-1917) e il ferrarese Giovanni Boldini, che dopo aver frequentato il Caffè Michelangelo, incrociando quindi il proprio percorso artistico all'estetica della "macchia", imboccheranno la strada che li condurrà oltralpe, in quella Parigi, che a partire dalla seconda metà del XIX secolo, diventerà il nuovo baricentro del mondo artistico europeo. Pittori e scultori non ripercorreranno più gli itinerari del Grand Tour settecentesco, che aveva eletto a propria meta l'Italia, ma si recheranno per brevi o lunghi periodi nella Ville Lumière, nel tentativo di aggiornare la propria arte alla luce delle rivelazioni artistiche francesi e della vivacità del suo mercato artistico.
Il ruolo di pioniere spetta in questo senso, però, a Giuseppe De Nittis (1846-1884), artista originario di Barletta, che, giovanissimo, entra in contatto con la cosiddetta Scuola di Resina, di cui il macchiaiolo Adriano Cecioni (1836-1886) - che si era trasferito a Napoli nel 1863 - può essere considerato il principale promotore. De Nittis si recherà a Parigi una prima volta nel 1867 e in maniera stabile dall'inizio degli anni Settanta. A permettere l'integrazione dell'artista pugliese nel sistema artistico parigino fu Adolphe Goupil (1806-1893), a capo della celebre *maison d'art* parigina, che, promuovendo artisti come Mariano Fortuny (1838-1874) o Ernest Meissonier (1815-1891), diede vita a una raffinata maniera di successo che godeva del benestare di quella classe borghese che nel secondo Ottocento si interessava sempre più all'acquisto di opere d'arte. È proprio nel contesto culturale che vede questo tipo di circuito artistico, promosso *in primis* dalla società di Goupil, che De Nittis troverà la chiave della sua fortuna artistica e di pubblico e allo stesso tempo fornirà le coordinate da seguire a un nutrito numero di artisti italiani, che ebbero contatti - e a volte veri e propri contratti in esclusiva - con la ditta Goupil. Tra questi possiamo ricordare Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), Raffaello Sorbi, Francesco Paolo Michetti (1851-1929), Giovanni Boldini, Mosè Bianchi, Alberto Pasini o Antonio Mancini (1852-1930). De Nittis ha quindi il merito di aver interpretato in maniera intelligente la moda parigina e di averla tradotta in una pittura elegante sostenuta da quella forte perizia tecnica derivata dal suo apprendistato italiano. Il dipinto di De Nittis che compare in mostra, *Mademoiselle Diogène*, risale al 1874, ad appena un anno di distanza da *Al Bois de Boulogne*, che può essere considerata la prima opera in cui viene raffigurata una donna elegante colta in un momento di svago.

Il 1874 è però anche l'anno in cui si tiene la prima mostra degli Impressionisti presso lo studio del fotografo Nadar, a cui il pittore di Barletta prende parte, unico fra gli italiani. Questa partecipazione, così come il fatto che fosse amico di Edouard Manet - che dedica all'artista anche un ritratto -, non significa però che Giuseppe De Nittis sottoscrivesse in pieno gli stilemi impressionisti di questo movimento artistico; egli anzi, pur con alcune tangenze, prediligerà sempre un'altra strada, quella di *Mademoiselle Diogène*, in cui la figura della donna viene ritratta con attenzione nella resa dei particolari, senza cadere nella pittura fatta di attimi e in cui solo lo sfondo del cielo serotino richiama per le sue cromie atmosferiche certe opere impressioniste.

Passaggio obbligato e allo stesso tempo periglioso, il rapporto fra gli artisti italiani e l'Impressionismo non va però dimenticato all'interno di questo intervento. Quali siano i casi di pedissequo e scolastico *parisienisme*, in quali circostanze l'arte italiana fu latrice di stimoli efficaci, a chi vada la palma d'oro dell'*inventio*, è stato ampiamente discusso da parte della critica, lasciando però aperti ancora molti interrogativi. A complicare il quadro nell'asse Italia-Francia, è però l'intervento di Guido Martelli, che lo mostra, per quanto uomo acuto e intelligente, figlio del suo tempo, in un'epoca in cui la concezione positivista della storia, e nella fattispecie della storia dell'arte, faceva procedere gli eventi in senso evolutivo. Al ritorno da un viaggio a Parigi e dopo aver a lungo frequentato gli esponenti del panorama artistico della capitale francese, Guido Martelli tiene una conferenza, nella quale delinea l'Impressionismo come punto di arrivo dell'estetica realista, che aveva cominciato a profilarsi anni prima[8]. Sempre nel corso dello stesso intervento di Martelli troviamo poi citati, oltre a De Nittis, gli altri due celebri pittori italiani che nel secondo Ottocento elessero Parigi come seconda patria: Giovanni Boldini e Federico Zandomeneghi, che il critico toscano pone però in antitesi rispetto al loro amalgamarsi nell'esperienza artistica francese:

«[…] Per questa ragione l'arte ha preso anch'essa un tipo particolare che i Francesi chiamano chic e che caratterizza l'arte alla moda. Quest'arte, sorta più specialmente che altrove a Parigi, esige piuttosto ingegno di mano d'opera che ingegno di cervello; ed è per questo che si spiega, come essendo nata nella città della galanteria, ne abbiano poi avuto il monopolio uomini di razza più svelta, come quelli del mezzogiorno. Lo spagnolo Fortuny raggiunse una fama europea, e ora i suoi compatrioti ne dividono la pingue eredità con gli italiani. Principalissimi in questa manifattura Madrazo, Vilegas, Ricò, Cortazo, iberici: Boldini, De Nittis e altri nostri nostrali. […] Zandomeneghi nostro, che lasciando per sempre i facili guadagni degli altri italiani alla Veloutine Fay, che intascano i favori delle *cocottes*, si è messo nella nuova via [dell'impressionismo] ed ha esposto nel 1879 una figura di donna spensierata e galante benissimo riuscita per carattere.»[9]

Giovanni Boldini giunge a Parigi nel 1871 – una prima volta si era recato in visita nel 1867 - e se la sua celebrità a posteriori è legata soprattutto alla produzione dei ritratti, negli anni Settanta l'artista ferrarese esegue galanti scene di costume di ambientazione settecentesca, in cui personaggi che sembrano

Giovanni Boldini, *Alaide vestita di nero*, 1885 - Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

appena usciti da un dipinto di Watteau o Fragonard, si dedicano ai piaceri della vita sullo sfondo di paesaggi ameni come Versailles. A titolo di esempio si possono ricordare *L'Amatore d'arte* del 1870 o *Il Contino* del 1876. La moda pittorica di marca neosettecentesca, anche in questo caso sostenuta dal florido mercato di Goupil, sarà accolta anche in Italia, grazie all'intermediazione di Mosè Bianchi che nel 1866 compie un viaggio a Parigi. Come lui seguiranno la logica e la moda del mercato artistico Eleuterio Pagliano (1826-1903), Giovan Battista Quadrone (*Nello studio di un pittore*, 1876), Raffaello Sorbi, o Domenico Induno (*Il Baciamano*, 1877). È però con gli anni Ottanta e Novanta che iniziano ad apparire i celebri *portrait d'ambiance*, che faranno entrare di diritto il nome di Boldini tra quegli artisti che riformarono il ritratto del secondo Ottocento. Già a partire dal suo esordio all'Esposizione della Società d'Incoraggiamento di Belle Arti di Firenze del 1866, alcuni ritratti presentati da Boldini provocarono scandalo per il sovvertimento di certe regole, come ben sottolinea, ancora una volta Telemaco Signorini: «Il sign. Boldini di Ferrara […] ha esposto tre piccoli ritratti di un merito non comune e un quadretto rappresentante l'amatore di belle arti; la novità del genere confonde i classificatori che non sanno assegnargli un posto nelle categorie dell'arte. I ritratti si son fin qui fatti con una massima sola, cioè dovevano avere un fondo unito il più possibilmente per far staccare e non disturbare la testa del ritrattato»[10]. Dai primi saggi degli esordi macchiaioli alle protagoniste della Belle Époque, raffigurate dal pittore con la malia sensuale della *femme fatale*, i ritratti di Boldini dimostrano la capacità da parte dell'artista di cogliere gli effigiati nella naturalezza e nella casualità delle loro pose e dei loro atteggiamenti.

Diego Martelli pone invece il pittore di origini venete Federico Zandomeneghi tra quegli artisti che sanno interpretare le istanze dell'Impressionismo, al punto di partecipare alla loro sesta mostra nel 1881 con il dipinto *Place d'Avers* a Parigi. Zandomeneghi si reca nella capitale francese nel 1874 e, grazie alla mediazione di Marcellin Desboutin, frequenta luoghi e personaggi legati all'ambiente impressionista come il Caffè della Nouvelle Athènes, Edouard Manet, il critico Jules Claretie e stabilisce dei rapporti con Paul Durand-Ruel, il mercante degli impressionisti. A differenza però di De Nittis e Boldini, che subito, grazie all'appoggio del potente mercante Goupil, trovarono successo a Parigi, l'inserimento di Zandomeneghi all'interno del panorama parigino è molto più complesso.
Confrontando le opere ora in mostra di Zandomeneghi e di Boldini, si nota come l'atmosfera di eleganza e di leggerezza percepibile nei ritratti boldiniani lasci spazio, nelle tele del pittore veneto, all'intimità di un salotto borghese in cui una donna abbraccia teneramente il suo cagnolino. Non più dunque il luccicchio della Belle Époque, ma un senso di reale pienamente colto nell'atto d'esistenza della dimensione quotidiana.

Contatti con Goupil, ma non solo, li ebbe anche Antonio Mancini, pittore romano di formazione napoletana presso la scuola di Morelli, che tentò l'avventura d'oltralpe in compagnia dello scultore Vincenzo Gemito (1852-1929). Nonostante i successi di vendita l'artista in una lettera a Gemito scriverà: «Così, senza capo né coda, portato dal vento dell'agitazione credo e sono certo che io ero diventato pazzo»[11].

Anche il fascinoso Oriente, con la sua aurea di magico esotismo di luoghi lontani, sede del diversamente altro rispetto alla cultura occidentale, fu uno dei temi commercializzati dall'abile Goupil, che fece del pittore Alberto Pasini (1826-1899) uno dei suoi artisti di punta, tanto che, come ricorda Maria Mimita Lamberti, il nome di Pasini era l'unico annoverato, tra gli artisti italiani, da un giovane Vincent Van Gogh[12], che nel 1874 era praticante presso la sede londinese della *Maison* Goupil. In Francia, culla dell'orientalismo, questo fenomeno artistico godette di grande fortuna lungo tutto l'Ottocento, producendo capolavori come *La morte di Sardanapalo* (1827) e *Donne di Algeri* di Delacroix (1834), *La carovana* di Decamp (1854 ca), *Il bagno turco* di Ingres (1862) o *L'incantatore di serpenti* (1870) di Gérôme. L'orientalismo, termine vago che schernisce i nostri odierni

Giovanni Boldini, *Ritratto di Madame Veil-Picard*, 1897 - collezione privata.

parametri geografici, si riferisce soprattutto a quelle regioni che uniscono il Nordafrica alla Turchia, sostanziandosi nella declinazione di generi diversi: il vedutismo – pittoresco o didascalico che fosse –, la pittura di storia (legata in Francia alle campagne napoleoniche in Egitto e a quella algerina di Carlo X) e quella di genere. A testimonianza dell'incursione dell'Oriente anche nella pittura italiana possono essere portate a esempio, seppur con intenti diversi, opere che vanno dall'*Odalisca sdraiata* e *Gli abitanti di Parga* di Francesco Hayez (1791-1882) a *Le fumatrici di hashish* o *Carovana nel deserto* del 1916 di Gaetano Previati (1852-1920), passando attraverso *La Vergine al Nilo* di Federico Faruffini (1831-1869), la *Cleopatra* di Mosè Bianchi del 1865, *Le tentazioni di Sant'Antonio* di Domenico Morelli del 1878 o *Mercato al Cairo* di Pompeo Mariani (1857-1927). Nel 1855 Alberto Pasini muoverà quindi in direzione di Parigi, e la capitale francese gli darà la possibilità di vivere sulla propria pelle l'esperienza "orientale", a partire dai due anni trascorsi al seguito della missione diplomatica francese presso lo scià di Persia e nei frequenti viaggi compiuti negli anni successivi. All'epoca in cui risale l'opera in mostra (*Carica di cavalleria - La rotta*), cioè al 1884, Alberto Pasini aveva infatti già in attivo una serie di viaggi che l'avevano condotto in Egitto, nel Sinai, in Palestina, in Siria, in Turchia e in Libano.

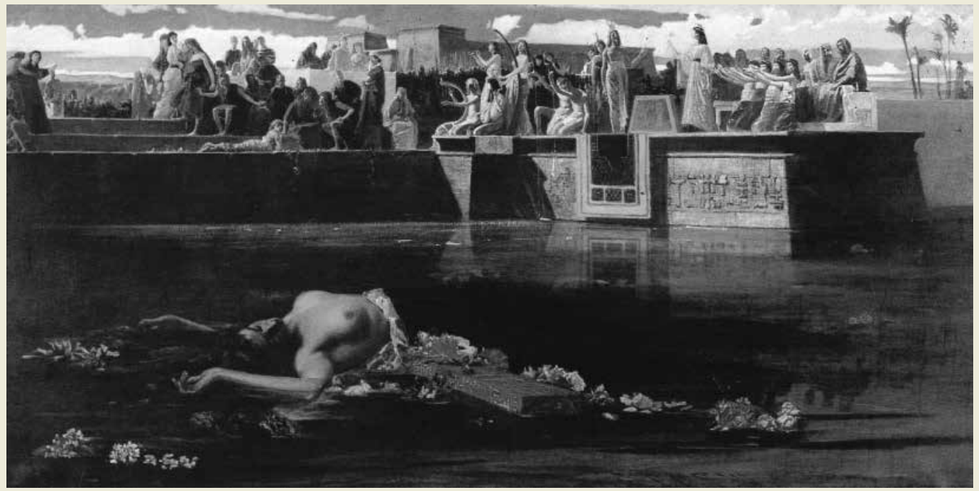
Di poco successiva rispetto alla componente realista, si sviluppa in Europa, prima in letteratura e successivamente negli altri campi artistici, una corrente ascrivibile al Simbolismo, che, come il nome stesso lascia intuire, piega il reale a veicolo del simbolo e astrae la *mimesis* sul piano ideale. La natura, da modello positivo da indagare con rigore ottico e scientifico, diviene un "tempio ove pilastri viventi si lasciano qualche volta sfuggire confuse parole". I due versi del poeta Charles Baudelaire (1821-1867) ci consegnano molto bene l'idea dell'artista come sacerdote in grado di cogliere i simboli e le segrete corrispondenze celate nel tempio della Natura. Da Baudelaire a Huysmans, fino alla codificazione ufficiale nel manifesto del poeta Jean Moréas del 1886, la letteratura apre all'arte in senso lato una nuova strada. Queste nuove istanze verranno subito accolte dalla pittura, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, soprattutto nelle opere dei precursori e numi tutelari Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898),

Federico Zandomeneghi, *Place d'Avers a Parigi*, 1880 - Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi.

Giovanni Battista Quadrone, *Nello studio di un pittore*, 1876 - collezione privata.

Odilon Redon (1840-1916) e Gustave Moreau (1826-1898), e successivamente presenti nelle opere dei Nabis, nel sintetismo di Paul Gauguin (1848-1903), nel gruppo belga Les XX, nelle secessioni dei paesi di lingua tedesca e in tutte le altre manifestazioni artistiche che si presentano nel campo dell'arte *fin du siècle*.

In Italia la prima apparizione ufficiale di istanze simboliste, seppur all'interno di un contesto espositivo che accolse opere impegnate ancora nel realismo, è da ravvisare nella presentazione di alcune tele divisioniste alla I Triennale di Brera inaugurata il 6 maggio del 1891. Dalla Firenze dei Macchiaioli e alla loro riflessione sul reale, si passa quindi a Milano, che dopo l'importante esperienza della Scapigliatura, presentava con il Divisionismo un altro fondamentale capitolo nella storia dell'arte italiana del secondo Ottocento. La sperimentazione scapigliata che si sviluppa dalla fine degli anni Sessanta, con il suo atteggiamento anarcoide e antiborghese e con la sua tecnica che sfuma i contorni del reale, si può ancora inserire all'interno di una sensibilità tardo-romantica, e rappresenterà un punto di appoggio e di partenza essenziale, anche se non esclusivo, per la parabola divisionista. A questo proposito basti pensare all'esperienza di un artista come Luigi Conconi (1852-1917), di cui in mostra appare un'opera nella quale si legge bene l'intento di far compenetrare quasi panicamente la figura umana nella luce e nell'atmosfera che la circonda. Per Conconi fu fondamentale l'insegnamento dello scapigliato Tranquillo Cremona (1837-1878) e, dopo la prematura scomparsa del maestro, condivise il proprio studio con Gaetano Previati.
Le opere divisioniste che fecero clamore all'Esposizione di Brera e che provocarono scandalo nei circuiti intellettuali dell'epoca non sono molte, ma la portata innovativa riscontrabile a livello tecnico e concettuale, segnò un momento di necessaria riflessione da parte dell'arte italiana. La *Maternità* di Gaetano Previati, *Le due madri* di Giovanni Segantini (1858-1899), *Alba* di Angelo Morbelli (1852-1919), *L'Oratore dello sciopero* di Emilio Longoni (1859-1932), *Piazza Caricamento a Genova* di Plinio Nomellini (1866-1943) e alcuni piccoli paesaggi di Vittore Grubicy De Dragon (1851-1920), per fare alcuni esempi, hanno in comune, pur con intenti e modalità differenti, la stessa tecnica di scomposizione del colore, che ricorda, alla lontana, le teorizzazioni di George Seurat (1859-1891) e del *pointillisme* francese. I frequenti viaggi in Inghilterra, nei Paesi Bassi e in Francia compiuti da Vittore Grubicy – fondamentale figura di critico e di promotore dell'esperienza divisionista – gli permisero di aggiornarsi verso le più recenti formulazioni artistiche europee, così come sulle



Federico Faruffini, *La vergine al Nilo*, 1865 - Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

teorie scientifico-ottiche di Chevreuil e Rood, concepite però con una sensibilità ormai di matrice decadente. La certezza positivista che aveva inaugurato la prima metà dell'Ottocento, lasciava infatti il posto a un mondo amareggiato e disilluso dal naufragio di quelle certezze che avrebbero dovuto guidare la società verso un processo di miglioramento economico, sociale e culturale. Così ai versi tratti dal *Poema Paradisiaco* di Gabriele D'Annunzio (Muti/ giardini, cimiteri senza avelli, / ove erra forse qualche spirto amante / dietro l'ombre de' suoi beni perduti!) fanno eco, quasi *ekphrasis* ideale, la *Maternità* di Previati esposta in mostra, o la figura femminile di Luigi Nono seduta misteriosa e meditabonda sulla riva di uno specchio d'acqua, così come in questa chiave di lettura vanno considerati i paesaggi *Solitudine alpestre* di Emilio Longoni e *Alla sorgente del Pissarottino, Brunate* dello stesso Grubicy che, adottando la tecnica divisionista, diventano correlativi oggettivi di veri e propri paesaggi dell'anima.

La divisione cromatica adottata dai divisionisti italiani presenta una profonda differenza con i risultati del Pointillisme francese, che deve necessariamente travalicare la momentanea similarità tecnica. Il fatto che i puntinisti francesi antepongano alla parola "impressionismo" i prefissi "post" o "neo" indica comunque una linea di continuità che corre ancora sul binario del realismo, che viene indagato con un rigore e con una tecnica più propriamente scientifici rispetto alla strada che era stata battuta negli anni Settanta dagli impressionisti francesi. La resa cromatica divisionista viene spiegata nelle parole dello stesso Grubicy quale ripiegamento a una necessaria soluzione "ideista"[13] e simbolista, e con termini molto simili verrà affrontata dallo stesso Previati nel momento in cui parla dell'opera esposta alla Triennale di Brera: «Non vi è che la maternità?!!! Anche sulla tela non vi devono essere né colori né forme – né cielo né prati – né figure d'uomini né di femmine ma un fiat che dice adorate la madre...»[14]. Se la *Maternità* di Previati rispecchia la stessa inclinazione culturale di Grubicy, l'attenzione all'elemento naturale ne *Le due Madri* di Segantini sarà invece la causa della rottura con il teorico del divisionismo. La marca spiccatamente simbolista infatti non sarà accolta da tutti i pittori che si accostano al fenomeno divisionista e che sono attenti, invece, alla tematica verista che all'epoca raccoglieva ancora molti proseliti. Nel Divisionismo italiano, quindi, a differenza del puntinismo francese, non si può ravvisare la stessa unione a gruppo compatto in virtù degli intenti differenti con cui questa tecnica viene applicata. In alcuni casi, come nel *L'oratore dello sciopero* di Longoni la tecnica divisionista viene utilizzata con un intento sociale – creando scalpore anche quindi per il suo contenuto -, ne *Il Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo (1868-1907) il dipinto si erge in bilico tra la componente verista e quella simbolista, in altri casi ancora, come per Gaetano Previati, la pennellata filamentosa che costruisce le forme le pone su un piano che trascende il reale in una dimensione ideale.

Il Divisionismo non va però considerato il canto del cigno della storia dell'arte italiana della fine dell'Ottocento, soprattutto se si pensa all'importanza che esso ricoprì per un artista come Umberto Boccioni (1882-1916), che allievo della scuola romana di Giacomo Balla (1871-1958) e memore della lezione ideista di Previati, darà vita nel Novecento all'avanguardia del Futurismo. A testimonianza dell'importante ruolo ricoperto dalla pittura del secondo Ottocento per la riflessione artistica del XX secolo, che sempre aprì il dialogo, fatto di continuità e di rifiuto, con le opere che l'avevano preceduto, si può ricordare, per esempio, il celebre intervento di Giorgio De Chirico (1888-1978) sulle pagine dell'Ambrosiano nel 1938, che alla domanda di che senso avesse per lui l'Ottocento il pittore rispose: «L'Ottocento ha per me il senso di un secolo in cui si è dipinto molto, con calore virile, mestiere e poesia. Solo, mi dispiace che campagne fatte con scopi estranei all'arte abbiano messo nell'ombra alcuni grandi artisti italiani e tedeschi di quel secolo; ad esempio Böcklin, Carnovali, Previati e Segantini...»[15]. Questo è anche il senso in cui va letto l'intervento di un altro importante artista del Novecento come il ferrarese Filippo de Pisis (1896-1956), che in occasione di una mostra alla Galleria Genova nel 1941 riserverà ad Armando Spadini (1883-1925) un ricordo della sua giovinezza romana:

«Mi ricordo con tenerezza di una visita che mi fece in questa camera, che io amavo chiamare *melodrammatica*, Spadini con il pittore Bartoli. […] Trovava alcune tele molto ben "risolte", è la sua parola. Mi consigliava però di dipingere cose più eleganti e vive e fresche e aveva perfettamente ragione. L'arte per quanto è possibile è bene che rifugga dalle tristezze. Mi rimproverò poi che avevo una tavolozza sporca, rimprovero che si potrebbe risolvere a molti giovani pittori. Cercai da allora in poi sempre di dipingere pulito ed ebbi la più gran cura nel lavare i pennelli con acqua e sapone, operazione in cui qualche volta impiego più tempo che a fare un disegno. […] A quel tempo io avevo una grande ammirazione per Spadini che forse si è un po' mutata ma non spenta; lo posso ritenere, in un certo modo, il mio maestro»[16].

Osservando l'opera di Spadini in mostra, intitolata *Maternità*, che risale all'inizio degli anni Venti del Novecento, bene possiamo capire il motivo dell'interesse di de Pisis per il pittore toscano, che come il giovane artista ferrarese, negli anni di esecuzione del dipinto, si trovava a Roma. Il grande insegnamento di Spadini per de Pisis è probabilmente proprio da rintracciare nella ricerca dell'attimo di felicità che va colta con la rapidità del pennello prima che essa svanisca.

NOTE AL TESTO

[1] D. Martelli, *Romanticismo e Realismo nelle arti rappresentative*, in *Scritti d'arte di Diego Martelli,* a cura di A. Boschetto, Biblioteca di Paragone, Sansoni, Firenze 1952, p. 204.
[2] C. Maltese, *Il principio di verità e il realismo*, in *Storia dell'arte in Italia* (1785-1943), Einaudi 1960.
[3] Questa definizione della "macchia" è stata coniata da Giovanni Fattori. Si veda lettera a Gustavo Uzielli del 1901 in P.Dini, F. Dini, *Diego Martelli, storia di un uomo e di un'epoca*, Torino 1996, pp. 93-94).
[4] *Esposizione Universale del 1867. La pittura moderna in Italia e in Francia,* Si veda la relazione del Prof. Pasquale Villari in Esposizione Universale, Firenze, Stabilimento di Gius. Pellas, 1869, p. 43.
[5] C. Sisi, *1861-1899: gli anni delle Esposizioni, in Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, (Roma, Scuderie del Quirinale 29 febbraio – 10 giugno 2008), Skira, Milano 2008, p. 58.
[6] T. Signorini, *Del paesaggio e della sua influenza nell'arte moderna*, in "Gazzettino delle arti del disegno", I, 1867, pp. 257-259, 265-268.
[7] R. Longhi, *Ricordo di Enrico Reycend*, in *Scritti dell'Otto e Novecento*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 79-82.
[8] Si rimanda alla conferenza di D. Martelli dal titolo Gli impressionisti, tenutasi al Circolo filologico di Livorno nel 1879 e riportata in D. Martelli, *Scritti d'arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1952, pp. 98-110.
[9] D. Martelli, *Ibid.* Lo stesso riferimento alla "moda Fortuny" ricorre anche in un altro celebre intervento, questa volta ad opera del pittore e scultore Francesco Netti (1832-1894), che commentando le opere esposte all'Esposizione artistica italiana tenutasi a Napoli nel 1877 scriverà: «Pareva che non si potesse più fare il pittore senz'avere un guardaroba di vestiti rari, di arazzi preziosi, di tappeti persiani, di mobili scolpiti, ed un'armeria completa. […] Un povero marchesino non potea posarsi sopra uno sgabello senza che la sua giubba non facesse i più capricciosi contorcimenti. Eravamo usciti dall'accademia degli eroi nudi per cadere nell'accademia dei signorotti vestiti». F. Netti, *Esposizione artistica italiana Napoli 1877*, in F. Netti, *Critica d'arte*, a cura di A. De Rinaldis, Bari 1938, pp. 82-87.
[10] T. Signorini, *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze*, in "Gazzettino delle Arti del Disegno", anno I, n. 4, 3 febbraio 1967.
[11] La lettera di Antonio Mancini a Gemito viene ricordata in G. Matteucci, *Intender non la può chi non la prova*, in *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di G. Matteucci, (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, dicembre 1998-aprile 1999), Allemandi, Torino 1998, p. 27.
[12] M. M. Lamberti, *La Maison Goupil e gli artisti italiani*, *Ibid.*, p. 62.
[13] Cfr. V. Grubicy, *Prima Esposizione di Belle Arti a Brera*, in "Pensiero Italiano", n. 9, settembre 1991, poi in *Tendenze evolutive delle arti plastiche alla prima Esposizione Triennale di Brera*, Tip. Insubria, Milano 1891.
[14] Si veda la lettera di Previati al fratello scritta in data 9 aprile 1891 e citata da Piantoni nella scheda del dipinto pubblicata in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, (Trento, Palazzo delle Albere, 21 aprile- 15 luglio 1990), Electa, Milano 1990, n.74.
[15] Risposta al Referendum a cura di Vittorio Barbaroux su "L'Ambrosiano", Milano, 23 febbraio 1938.
[16] Autopresentazione alla mostra del febbraio 1941 alla Galleria Genova di Genova.

Ottocento
Schede delle opere

12.

MOSÈ BIANCHI (1840 – 1904)

Motivo invernale (Il Carrobbio sotto la neve) - 1885 ca.
Olio su tavola
cm. 33.3 x 23.5

Firmato in basso a sinistra: *MBianchi.*
Sul retro reca cartiglio della Mostra Commemorativa di Monza del 1954.

PROVENIENZA
Milano, Collezione Zanoletti di Rozzano.

ESPOSIZIONI
Mostra commemorativa di Mosè Bianchi nel cinquantenario della morte, Villa Reale, Monza, 1954, n. 90.

BIBLIOGRAFIA
M. Bezzola, *Catalogo della mostra commemorativa di Mosè Bianchi nel cinquantenario della morte,* Monza, 1954, num. 90, pag. 17.
U. Nebbia, *Mosè Bianchi,* Busto Arsizio, 1960, tav. 72.
P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato,* Milano, 1996, num. 384, pag. 286.

Se si scorrono i titoli delle numerose opere presentate da Mosè Bianchi nella sua lunga attività alle mostre braidensi, si nota, negli anni Ottanta, una certa predilezione per le vedute chioggiotte a scapito di quelle milanesi. Il primo dipinto di tale soggetto appare infatti nel 1887 e bisognerà attendere la mostra annuale della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente del 1890 per trovarvi esposte varie vedute di Milano, in particolare della zona del Carrobbio. Eppure sappiamo che questi soggetti sono frequenti nella sua produzione già dalla metà degli anni Ottanta. Eseguiti spesso con una pennellata veloce, a volte erano indirizzati a un pubblico di amici e di conoscenti, come nel caso di *Milano sotto la neve* (1885 circa, Biscottini, 1996, n. 380), di proprietà del nipote Pompeo Mariani, o di *Impressione milanese* (1886, Biscottini, 1996, n. 425) dedicata all'amico Ferrari. Si tratta in ogni caso di quadri molto piacevoli, che hanno goduto di un buon mercato e che lasciano una testimonianza della città di un tempo. Raccontano infatti l'indaffarata vita milanese spesso ritratta sotto la neve o alla luce dei lampioni che il pittore poteva osservare dalle finestre del suo studio di via Lanzone e nelle vie limitrofe. Egli infatti lavorava a due passi dalla zona nevralgica del Carrobbio, di Porta Ticinese e di Sant'Ambrogio. Ed è proprio in quest'ultimo luogo che potrebbe essere ambientata la tavola qui presentata.
Se è vero infatti che ci troviamo, come scrive Nebbia, difronte al «solito brusio della folla e [al] solito nervoso scalpitare dei cavalli del tram», tuttavia non c'è certezza che il dipinto raffiguri il «solito ambiente di Porta Ticinese». Quella colonna isolata, che svetta sullo sfondo prima degli alberi, collocata a destra del grande edificio posto a chiusura della veduta, e l'ampio spazio in primo piano dove donne e bambini camminano in senso opposto al tram trainato dai cavalli, raffigurati con quella pennellata sfatta che accentua il senso di movimento, fa pensare a un altro luogo. Difficile infatti immaginare le colonne di San Lorenzo, che si susseguono una di fianco all'altra, e non si tratta nemmeno di una delle numerose porte di accesso alla città. Potrebbe invece trattarsi di Piazza Sant'Ambrogio. Sulla sinistra della basilica dedicata al patrono di Milano sorge ancora oggi la colonna del diavolo, chiamata così per una leggenda ispirata a due buchi vicini al basamento che si narrava potessero essere stati lasciati dalle corna sataniche. Non dimentichiamo che, come ben specifica Biscottini nella scheda del quadro, dai primi anni Ottanta Mosè Bianchi iniziava a osservare il vero trattando le vedute cittadine con un «progressivo avvicinarsi dell'artista al realismo». È quindi lecito chiedersi se l'identificazione del Carrobbio indicata da Nebbia nel 1960 sia corretta.

E.S.

13.

GIOVANNI BOLDINI (1842 – 1931)

La spiaggia di Etretat - 1878 ca.
Olio su tavola
cm. 13.7 x 23.6

Firmato in basso a destra: *Boldini.*

PROVENIENZA
Londra, Mrs. Reginald Fellows.
Londra, Christie's, 1996.
Collezione privata.

ESPOSIZIONI
Boldini. Lo spettacolo della modernità, Musei di San Domenico, Forlì, 2015.

BIBLIOGRAFIA
19th Century Continental Pictures, Watercolours and Master Drawings, Christie's, Londra, 21 Novembre 1996, num. 284, pagg. 282, 283.
AA.VV., *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento,* numero 28, Milano 1999, pag. 81.
T. Panconi, *Giovanni Boldini. L'opera completa*, Firenze, 2002, pag. 175.
P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato,* Torino, 2002, vol. III, num. 306, pag. 175.
F. Dini e F. Mazzocca, *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, Milano, 2015, num. 155, pagg. 214-215.

G. Boldini, *Il ritorno dei pescherecci, Etretat* - Williamstown, S. and F. Clark Art Institute.

Giunto a Parigi nel 1871, dopo la prima formazione ferrarese e i fondamentali soggiorni a Firenze e Londra, Boldini si lega all'influente mercante d'arte Adolphe Goupil. Pur non avendo con lui un contratto di esclusiva, l'artista riesce ben presto a raggiungere una certa notorietà principalmente grazie all'aiuto della sua modella e amante Berthe, specializzandosi in soggetti *à la mode*, ispirati in larga parte alle opere di Ernest Meissonier e Mariano Fortuny, allora molto in voga non solo nella capitale francese. Nel corso degli anni Settanta, in parallelo a questa produzione più ricercata, l'autore decide di cimentarsi, per breve tempo, anche nella pittura di paesaggio, probabilmente influenzato dalle opere della scuola di Barbizon e degli impressionisti. Esempi delle sperimentazioni compiute da Boldini sono le vedute di Combes-La-Ville, piccolo paese vicino a Parigi, e le numerose raffigurazioni di lavandaie lungo la Senna, tutte costruite su decise linee diagonali.
Tra il 1878 e il 1879 datano due soggiorni del pittore in Normandia presso Etretat, località marittima da tempo meta privilegiata di vari artisti, tra cui Delacroix, Courbet e Monet, attratti e affascinati dalle chiare scogliere modellate in forme suggestive dalla onde che si infrangono impetuose sulla costa. Alla sassosa spiaggia del pittoresco villaggio normanno Boldini dedica un piccolo nucleo di opere, tutte di dimensioni contenute e caratterizzate dalla presenza di barche multicolori e rudi pescatori, colti quasi in un'istantanea mentre svolgono le proprie mansioni quotidiane. In *La spiaggia di Etretat* vengono raffigurate due imbarcazioni dalle larghe vele, lasciate in secca dalla bassa marea, e un gruppo di uomini di ritorno dal mare, intenti a riempire con il pescato alcune grandi ceste di vimini. In primo piano sulla sinistra giocano alcuni bambini che hanno abbandonato tutt'intorno in modo disordinato i propri vestiti: le scarpe, un calzino celeste a righe, un cappellino di paglia. I tratti indefiniti e i tocchi veloci con i quali vengono delineati creano un effetto di indeterminatezza e di dinamismo, tipico delle opere dell'artista e soprattutto dei lavori degli anni successivi. Sullo sfondo si intravede un gruppo di case dai caratteristici tetti nordici a più spioventi e la collina verde smeraldo ricoperta di vegetazione. Il punto di vista ribassato, quasi grandangolare, lascia ampio spazio al cielo blu cristallino, solcato dalle grandi e vaporose nuvole bianche che tanto incantavano l'artista, e mette in evidenza i ciottoli dalle variopinte sfumature arrotondati dalle mareggiate.
L'opera presenta più di un'affinità, tanto da poterne essere il *pendant*, con il coevo quadro *Il ritorno dei pescherecci, Etretat,* oggi conservato presso lo Sterling and Francine Clark Art Institute di Williamstown, che sembra raffigurare idealmente lo stesso gruppo brulicante di navi e di pescatori visto però dalla prospettiva opposta, tenendo il paese alle spalle e guardando verso la scogliera ben identificabile dalla peculiare forma ad arco.

G.L.

14.

GIOVANNI BOLDINI (1842 – 1931)

Lezione di piano - 1896 ca.
Olio su tavola
cm. 56 x 36.5

PROVENIENZA
Parigi, Atelier Boldini.
Milano, Collezione Costa.
Gallarate, Collezione privata.

ESPOSIZIONI
Giovanni Boldini, Convento di San Domenico, Pistoia, 1984.
Dal Caffè Michelangelo al Caffè della Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi, Montecatini Terme - Torino, 1986.
Giovanni Boldini. Olii, disegni, incisioni, Genova, 1987.
La donna e la moda nella pittura italiana del secondo Ottocento, Motecatini Terme, 1988.
Boldini, Palazzo Zabarella, Padova, 2005.
Boldini. Lo spettacolo della modernità, Musei di San Domenico, Forlì, 2015.

BIBLIOGRAFIA
E. Camesasca, *L'opera completa di Boldini,* Milano 1970, num. 271b, pag. 111.
P. Dini, *Giovanni Boldini,* Pistoia 1984, num. 47 pag. 83.
P. Dini, *Dal Caffè Michelangelo al Caffè della Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi,* Torino 1986, n. 123, p. 207.
G. Marcenaro, *Giovanni Boldini. Olii, disegni, incisioni,* Genova 1987, tav. XXI, n. 23, p. 30.
P. Dini, *La donna e la moda nella pittura italiana del secondo '800,* Montecatini Terme, 1988, tav. 14.
T. Panconi, *Giovanni Boldini. L'uomo e la* pittura, Pisa, 1998, num. 62, pag. 150.
B. Doria, *Giovanni Boldini. Catalogo generale dagli archivi Boldini*, Milano, 2000, n. 199.
P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato*, Torino 2002, vol. III, num. 685, pag. 373.
AA.VV., *Boldini*, Venezia 2005, n. 63, p. 183.
F. Dini e F. Mazzocca, *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, Milano, 2015, num. 173, pagg. 232-233.

Tra gli anni Settanta e Ottanta del XIX secolo scema l'interesse del pubblico per i soggetti frivoli e ammiccanti in cui Boldini si era specializzato fin dal suo arrivo a Parigi. Per non perdere il consenso della committenza l'autore decide quindi di rinnovare la propria produzione con temi più affini al mutato gusto e inizia a dedicarsi con particolare successo al genere del ritratto, già sperimentato negli anni giovanili. Affinata con il tempo la sua innata capacità di cogliere con vivida immediatezza l'essenza dei propri modelli, il pittore ne restituisce un'immagine costruita sull'intrecciarsi di rapidi e dinamici tocchi di colore. Queste peculiarità sono ben identificabili anche in *Lezione di piano*, opera dalla datazione controversa. Bianca Doria la anticipa, infatti, di un decennio, mentre nella pubblicazione di Ettore Camesasca si suppone che la figura in primo piano possa risalire agli anni 1914-1915.
Protagoniste della scena sono una matronale e attempata maestra di musica e la sua giovane allieva, che visibilmente annoiata sbadiglia allungandosi sullo schienale di una sedia. Il contrasto tra le due figure è reso evidente, oltre che dall'età anagrafica, dagli opposti toni cromatici e dalla diversa restituzione pittorica adottata dall'artista. La donna più anziana, di cui esistono due studi *(L'insegnante di pianoforte* e *Testa di anziana signora con occhiali)*[1], è raffigurata con una maggiore attenzione per i dettagli e risulta gravata da una solida staticità. La ragazza è, invece, tratteggiata con una serie di sommarie e veloci pennellate, che pur non riuscendo a delinearne completamente i volumi riescono a donarle un notevole dinamismo e una leggiadra vitalità. La differenza tra le due donne è sottolineata, inoltre, dall'abbigliamento: «l'anziana maestra ancora col casacchino chiuso al collo dal vellutino nero e le maniche gonfie nella linea che comincia a declinare verso la metà dell'ultimo decennio, mentre la giovane già veste la gonna a campana con alto bustino sulla camicetta vaporosa dall'alto collarino di velluto nero con fiocco sul collo»[2]. Per quanto riguarda la composizione è interessante notare come la diagonale formata dal corpo flesso della ragazza sia opposta a quella costituita dal pianoforte. Dell'opera è nota un'altra versione (*Il pezzo a quattro mani,* 1896 circa) sempre giocata sulla duplicità della figura femminile. Una vecchia e una giovane, questa volta concentrata sullo spartito, sono rappresentate sedute allo strumento intente a suonare, ma in questo caso la stesura pittorica risulta più statica e tradizionale. Quest'ultima opera, conosciuta anche come *La futura sposa di Paul Helleu*, indurrebbe a identificare nella ragazza di *Lezione di piano* Alice Guerin, moglie del pittore bretone amico di Boldini.
Il tema della musica, caro negli stessi anni all'artista e a molti altri suoi colleghi tra i quali Degas, viene brillantemente indagato dall'autore in un nutrito gruppo di opere dedicate alla vita notturna della Ville Lumière (*La cantante mondana*, 1884 circa) da riferire in massima parte al penultimo decennio dell'Ottocento.

G.L.

[1] B. Doria, *Boldini. Catalogo generale dei disegni*, vol. III, Skira, Milano 2011, n. 2092, pp. 79, 240; P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato*, Allemandi, Torino 2002, vol. III, n. 687, p. 373.
[2] *La donna e la moda nella pittura italiana del secondo '800*, catalogo della mostra, a cura di P. Dini, (Montecatini Terme, Azienda Autonoma di cura e soggiorno), Il Torchio, Montecatini Terme 1988, tav. 14.

15.

GIOVANNI BOLDINI (1842 – 1931)

Ritratto di signora - 1900 ca.
Carboncino su carta
cm. 40 x 40

Firmato in basso a destra: *Boldini.*

PROVENIENZA
Parigi, collezione privata.

ESPOSIZIONI
Boldini. Lo spettacolo della modernità, Musei di San Domenico, Forlì, 2015.

BIBLIOGRAFIA
F. Dini e F. Mazzocca, *Boldini. Lo spettacolo della modernità,* Milano, 2015, num. 31, pag. 123.

Il disegno, riferibile ai primissimi anni del Novecento, rientra nella più caratteristica produzione di Boldini, che si dedica con particolare fortuna al genere del ritratto - soprattutto femminile - a partire dalla fine degli anni Settanta dell'Ottocento. Nel corso della sua lunga carriera l'artista mette a punto un'ampia galleria di sofisticate figure muliebri capaci di interpretare fedelmente, con i loro molteplici atteggiamenti, la personalità delle donne rappresentate. L'autore possedeva infatti «il segreto di saper cogliere il modello alla sprovvista e di assimilare rapidamente quell'attimo, diremo così, facciale che costituisce la mimetica in intima rispondenza col pensiero e con l'anima»[1].
L'opera, tutta cromaticamente giocata sull'alternanza e il contrasto tra il bianco del supporto e il nero del *medium* pittorico, ritrae, a mezza figura, una giovane, oggi sconosciuta, elegantemente abbigliata. La donna sfoggia un castigato vestito da giorno dalle ampie maniche a sbuffo, chiuso al collo da un grande fiocco. L'artista, che dedicava particolare attenzione alla preparazione delle sue modelle prima delle sedute di posa, riesce a rendere, con una sofisticata sinfonia di neri, la consistenza tattile dei vari materiali, modulando sapientemente i tocchi del carboncino. Sembra in questo modo di poter intuire il velluto dell'abito, la seta dello scollo e il raso del nastro. Il viso ovale dal naso minuto è raffigurato quasi di profilo, rivolto verso un invisibile interlocutore, che la donna sorridente fissa con i grandi occhi scuri, dischiudendo appena la piccola bocca. La morbida massa di capelli ricci è raccolta in una acconciatura asimmetrica, fissata su un lato da un fermaglio. Il disegno, di per sé abbastanza statico rispetto ai dipinti a olio dello stesso periodo (*Cléo de Merode*, 1901; *Ritratto di Mademoiselle Marie-Louise Herrouët*, 1907 circa), è comunque movimentato dalla resa sommaria delle mani, che lasciando incompiuta la parte inferiore dell'opera crea un certo effetto di dinamismo. Una, appena abbozzata, è raffigurata dolcemente abbandonata sul bracciolo di un divano o di una poltrona, l'altra, delineata solo da essenziali tratti nervosi, è tenuta sul grembo. Uno sfondo neutro, reso con veloci e apparentemente disordinati colpi di carboncino, delimita lo spazio del ritratto all'interno del foglio di carta.
L'opera, della quale si ignora in larga parte la storia espositiva e collezionistica, è stata da poco presentata alla grande mostra monografica dedicata all'artista a Forlì.

G.L.

[1] F. Geraci, *Artisti scomparsi: Giovanni Boldini,* in "Emporium", vol. LXXIII, n. 434, febbraio 1931, p. 72.

16.

NICCOLÒ CANNICCI (1846 – 1906)

La capra nutrice - 1885
Olio su tela
cm. 71 x 108.2

Firmato e datato in basso a sinistra: *NCannicci 1885.*

PROVENIENZA
Milano, Galleria L'Esame, 1941.
Torino, Galleria Narciso, 1965.
Firenze, Collezione Mario Borgiotti.
Firenze, Galleria Spinetti.

ESPOSIZIONI
Mostra di opere scelte dell'Ottocento alla galleria L'Esame, Galleria L'Esame, Milano, 1941.
I Macchiaioli alla Galleria Narciso, Galleria Narciso, Torino, 13 Maggio-10 Giugno 1965.
I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana tra Ottocento e Novecento, Galleria degli Uffizi, Firenze, 2004.

BIBLIOGRAFIA
G. Nicodemi, *Mostra di maestri dell'Ottocento,* Galleria L'Esame, Milano, 1941, tav. 67, pag. 34.
A. Schettini, *Mostra di opere scelte dell'Ottocento alla galleria L'Esame,* in 'L'Esame artistico e letterario', anno XIX, num. 3-4, Milano, 1941, pag. 38.
M. Borgiotti, *I Macchiaioli alla Galleria Narciso,* Galleria Narciso, Torino, 1965.
M. Borgiotti, *Genio dei Macchiaioli,* vol. II, Milano, 1964, tav. 261.
P. Dini, *Movimenti pittorici italiani dell'Ottocento,* Milano, s.d., tav. 37, pag. 89.
L. Lombardi, *Niccolò Cannicci,* Soncino, 1995, fig. 15, pag. 68.
AA.VV., *OTTOCENTO - Catalogo dell'Arte Italiana dell'Ottocento,* numero 29, Milano, 2000, tavola a colori.
G. L. Marini, I*l valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento,* XX Edizione (2002 - 2003), Torino, 2002, tavola a colori, pag. 106.
AA.VV., *I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana tra Ottocento e Novecento*, Firenze, 2004, pag. 146.

Opera tra le più celebri di Nicolò Cannicci, *La capra nutrice*, datata 1885, è la seconda di una serie di tre dipinti che il pittore elaborò sul medesimo soggetto a distanza ravvicinata e con minime variante, a dimostrazione del successo riscosso dal tema. La prima, datata 1884 e di maggiore formato (123 x 194 cm), fu presentata nello stesso anno alla Promotrice di Firenze e all'Esposizione Generale Italiana di Torino e, nel 1886, alla prima Esposizione di Belle Arti di Livorno, dove fu acquistata dal livornese Adriano Novi-Lena per la cospicua cifra di 2500 Lire[1]. L'opera fu apprezzata dalla critica fiorentina per la capacità di racconto della "vita dei campi", della "quiete dei villaggi" e della "semplicità de' costumi" di quella campagna[2].
A Torino, invece, la "modestia" e la "castigatezza" del tema fecero pensare a un registro narrativo quasi "da poesia bucolica", come scrisse Camillo Boito: "la madre che attende al pupo, il quale succhia la poppa d'una capra, mentre la sorellina seduta a terra fa la calzetta, accanto alla chioccia coi pulcini e allo steccato del porco"[3]. Ma il soggetto, dopo la sua duplice divulgazione incisoria, nel 1885[4] e ancora nel 1886, su l'"Illustrazione Italiana"[5], divenne una vera e propria icona del sentimento della natura di Cannicci[6].
La terza e ultima variante, molto più piccola (33,4 x 54 cm), fu compiuta nel 1885, insieme alla nostra, e fu donato da Cabianca al mercante fiorentino Luigi Pisani: "Ti dissi che ti avrei fatto un piccolo quadretto della capra nutrice che ti piaceva e l'ho davanti", gli scrisse il pittore, dedicandogli poi l'opera. Fu esposta per la prima volta nel 1973 alla Galleria Il Fiorino di Firenze[7].
La nostra opera, seconda della serie, ricomparve per la prima volta alla Galleria dell'Esame di Milano, nel 1941, dove venne riprodotta in catalogo da Enrico Somarè, e ancora alla Galleria Narciso di Torino, nel 1965, quando già apparteneva alla raccolta fiorentina di Mario Borgiotti[8].
Esemplificative del lirismo evocativo del pittore ritirato da anni nella campagna di San Gimignano e, ancor più, della sua intima sensibilità sui soggetti di vita campestre, queste opere, in sintonia con le correnti naturaliste europee, interpretavano l'indirizzo più sentimentale della poetica realista di Cannicci. Il punto di vista rialzato e diagonale, la bambina colta di spalle sul primo piano, il fascio di luce che da rilievo plastico alla figurazione, lasciando nell'ombra l'altra metà del quadro, i saturi rialzi cromatici trattenuti però dal bianco lucente del panno su cui è avvolto il bambino, dimostrano la modernità del naturalismo di Cannicci e il suo ruolo di anello di congiunzione fra i paesaggisti e i pittori di figura toscani. Le figure sottilmente tornite da brevi filamenti di luce e il volto perlaceo e sorridente della giovane contadina, modellato con grande delicatezza tanto da sembrare fuoriuscito da un bassorilievo antico, rimandano alla maniera purista che Cannicci maturò a fianco del Ciseri. Allo stesso modo Diego Martelli vedeva nel suo moderno naturalismo "un artista che dalla realtà moderna risale alle virtù dei preraffaelleschi", somigliante al Ghirlandaio "non per sforzo di imitazione, ma per pura affinità di sentimenti"[9]. Un sentimento classico della natura che, pur nel realismo della raffigurazione, conferisce alle umili scene agresti un tono solenne e austero, per cui si è parlato di una vicinanza del pittore di San Gimignano alla pittura rurale francese e in particolare di Jules Breton, studiato appunto a Parigi nel 1875[10].
Il tema si prestava a molteplici livelli di interpretazione, dalla tradizione iconografica

mitologica e simbolista alla letteratura moralistica ottocentesca[11]: la capra nutrice che allattava il Dio degli dei, versando sulla natura il suo corno dell'abbondanza, il sentimento materno elevato a valore universale, cui rimandano gli episodi secondari del quadro (la chioccia con i suoi pulcini e l'amorevole bambina che gioca a fare la madre), o ancora, la visione bucolica e antipositivista della natura. Si può così comprendere perché Cannicci considerò l'opera tra le sue più importanti, tanto da ricordarla "con affetto speciale", quasi vi avesse "lasciato una parte maggiore dell'anima sua"[12].

S.S.

N. Cannicci, *La capra nutrice*, 1885, 33 x 54 cm. - collezione privata.

Ambrogio Centenari, *La capra nutrice (da N. Cannicci)*, 1886, acquaforte, in "L'Illustrazione Italiana", 1886.

[1] Cagianelli-Lazzarini 1997, p. 43. L'opera, probabilmente, venne ceduta alla galleria di Gustavo Mors di Livorno, dove venne vista e recensita da Guido Menasci, cfr. G. Menasci, *Galleria d'arte moderna - da Livorno*, in "Lettere e Arti", a. II, n. 10, 22 marzo 1890, p. 154.
[2] G. Carocci, *Esposizione della Promotrice a Firenze*, in "Arte e storia", 1886, a. V, p. 47.
[3] C. Boito, *Il bello nella Esposizione di Torino*, in *"Nuova Antologia. Scienze, Lettere ed Arti"*, 1 novembre 1884, a. XIX, vol. LXXVIII, 48, pp. 32-33.
[4] Celestino Turletti, *La capra nutrice / ricordo ai componenti la Società d'incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze / anno sociale 1885,* 1885, acquaforte, 252 x 391 mm, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.
[5] Ambrogio Centenari, *La capra nutrice, quadro di Nicolò Cannicci*, acquaforte, 260 x 340 mm, in "L'Illustrazione Italiana", II semestre, 1886, p. 67.
[6] L'opera venne ancora commentata nel 1889: "Soggetto semplice, campestre, tutto ingenuità: una capra che allatta un bambino. La giovane madre, una contadina, priva di latte, anemica, affida alle mammelle della mite bestia il proprio figliuoletto; e sta guardando quell'atto nutritivo con volto pieno di sentimento triste, quasi invidiando la capra che può compiere quell'ufficio… la capra, non lei, la madre! Il Cannicci, autore di questo squisito lavoro, appartiene alla scuola pittorica toscana, che studia e riproduce attentamente la vita della povera gente campagnuola", cfr. "L'Illustrazione popolare. Giornale per le famiglie", 1889, vol. 25, p. 471.
[7] *Catalogo Bolaffi* 1974, p. 74; Monti 1989, pp. 20, 183, n. 10.
[8] Somarè 1941, p. 34, tav. 67; Borgiotti 1965.
[9] D. Martelli, in "Il corriere italiano", 5 marzo 1891, citato in Giardelli 1958, pp. 277-278.
[10] L. Lombardi, *Naturalismo e Accademia nel dibattito artistico della seconda metà dell'Ottocento*, in Sisi 1999, pp. 173-174.
[11] Si veda, ad esempio, l'episodio della capra nutrice nel romanzo greco *Gli amori pastorali di Dafni e di Cloe*, tradotto da Annibal Caro e ripreso nella letteratura moralistica ottocentesca in F. Brancia, *Antologia italiana ovvero lezioni di letteratura e di morale tratte dalle opere de' migliori scrittori antichi, moderni, e viventi dal Cav. F. Brancia*, Dalla Tipografia del Tasso, Napoli 1834, I, pp. 212-214.
[12] Franchi 1902, p. 146.

17.

GUGLIELMO CIARDI (1842 – 1917)

Panni al sole (Biancheria al sole) - 1872 ca.
Olio su tela
cm. 46 x 90

Firmato in basso a destra: *Ciardi.*

PROVENIENZA
Milano, Collezione Nuñes.
Milano, Galleria Scopinich.
Milano, Collezione Paolo Gerli.

ESPOSIZIONI
L'Esposizione Universale di Vienna, Vienna, 1873.
Exhibition of Italian Art: 1200 – 1900, Londra, Royal Academy of Art, 1930.
Guglielmo Ciardi, Milano, Galleria Dedalo, 1934.
L'Art Italien des XIX et XX Siècles, Parigi, Jeu de Pomme, 1935.
Mostra dei dipinti dell'Ottocento, Lugano, Museo Caccia, Villa Ciani, 1948.

BIBLIOGRAFIA
L'Esposizione Universale di Vienna. Catalogo delle Belle Arti Italiane, Vienna, 1873, pag. 196.
Collezione Nuñes, Galleria Scopinich, Milano, 1929, num. 36, tav. VIII.
U. Ojetti, *Exhibition of Italian Art: 1200 – 1900,* Londra, 1930, num. 850, p. 378.
A. Francini, *Guglielmo Ciardi (1842 – 1917),* in "Dedalo", Giugno, anno XI, fasc. XIII, Milano, 1931, pag. 945.
V. Costantini, *Cronache artistiche milanesi,* in "Emporium", Vol. LXXIX, num. 473, Milano, 1934, p. 300.
L'Art Italien des XIX et XX Siècles, Parigi, 1935, num. 37, pag. 46.
Iconografia pittorica dell'Ottocento Italiano, Milano, 1942, tav. XXI.
M. e F. Pospisil, *Guglielmo Ciardi*, Firenze, 1946, tav. 53, pag. XXI.
C. Baroni e G. A. Dell'Acqua, *Mostra dei dipinti dell'Ottocento*, Lugano, 1948, n. 10, p. 21.
N. Stringa, *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Crocetta del Montello, 2007, num. 380, pag. 295 (con bibliografia precedente).

A Milano, nella primavera del 1929, mentre a Palazzo Reale è in corso la retrospettiva di Tranquillo Cremona e nella sede sociale della Permanente si è da poco conclusa la seconda mostra di *Novecento Italiano* con vari acquisti di opere sia da parte di istituzioni che di privati, il dibattito sulle preferenze del collezionismo tra l'arte contemporanea e quella dell'Ottocento è particolarmente acceso. In quel periodo molte raccolte di pittura ottocentesca vanno all'asta e diversi celebri dipinti provenienti da storiche collezioni sono acquisiti da nuovi facoltosi professionisti. Mentre la Galleria Pesaro ospita la Collezione Magnelli, la Galleria Scopinich organizza la vendita della raccolta Nuñes.
Alla Scopinich il pubblico milanese può ammirare un capolavoro di Guglielmo Ciardi, *Panni al sole*, entrato in questa circostanza nella collezione del Conte Paolo Gerli che lo ripropone cinque anni più tardi alla retrospettiva sul pittore presso la Galleria Dedalo e lo presta a tre importanti rassegne europee sull'Ottocento italiano: Londra 1930, Parigi 1935 e Lugano 1948.
Il dipinto, citato su tutti i testi di riferimento del pittore, risale ai primissimi anni Settanta quando Ciardi inizia a dedicarsi alle vedute della campagna trevigiana. Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove aveva partecipato alle innovative lezioni all'aperto del paesista Domenico Bresolin, tra il 1868 e il 1874 Ciardi intraprende vari viaggi lungo la penisola che lo portano a soggiornare per brevi periodi a Firenze, Roma e Napoli. Un'esperienza fondamentale per la sua formazione, egli stesso dichiarerà di «aver imparato più a sentir discorrere i toscani che a vedere dipingere tutti i professori dell'Accademia di Venezia» apprendendo «non la pratica meccanica dell'arte mia, ma il diritto a essere indipendente, ad essere sincero, ad essere io»[1].
Panni al sole è il risultato di questa sincerità, resa dalla luce tersa, dalla raffigurazione di ampi spazi dominati dalla natura e dalle lunghe file di biancheria, da una pennellata carica di luce con poche tonalità di colore che si richiamano all'interno del quadro. Il dipinto, caratterizzato da una narrazione pacata, ruota attorno alla raffigurazione dei panni colpiti dal sole che sembrano rincorrersi e tagliano di traverso la superficie della tela risaltando sui verdi teneri dei prati freschi e rigogliosi animati da poche figurine femminili.
Nel 1873 la tela è presente all'Esposizione Universale di Vienna ed è subito segnalata come dipinto «di molto merito», una campagna trevigiana «che vuole essere osservata a lungo, per gustare l'aggiustatezza delle ombre proiettate sul verde della monotona pianura, dalle lenzuola di bucato che le lavandaie fanno asciugare»[2]. Pochi anni più tardi Ciardi ripropone il tema delle file di biancheria nel quadro intitolato *Giorno d'estate a Mazorbo*, acquistato dalla Società per le Belle Arti di Milano alla mostra braidense del 1878 ed entrato nelle collezioni della Pinacoteca di Brera grazie a un lascito del re Umberto I[3].

E.S.

[1] U. Ojetti, *Ritratti di artisti italiani,* 1911, p. 262.
[2] *La pittura italiana all'Esposizione*, in "L'Esposizione Universale di Vienna del 1873 illustrata", Editore Edoardo Sonzogno, Milano 1873, dispensa n. 40, p. 483.
[3] E. Staudacher, *Guglielmo Ciardi e la Società...,* in *Guglielmo Ciardi...,* Crocetta del Montello 2013, pp. 21-23.

18.

LUIGI CONCONI (1852 – 1917)

Il mattino della domenica - 1897
Acquerello su carta
cm. 50 x 50

Firmato e datato in basso a destra: *LConconi Milano 1897.*

ESPOSIZIONI
Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte, Milano, Palazzo Reale, 2009.

BIBLIOGRAFIA
A. P. Quinsac, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte,* Milano, 2009, num. 225, pag. 293.

Il primo numero della rivista "Emporium" del 1897 si apriva con un lungo articolo dedicato a Luigi Conconi. Il suo autore aveva scelto di corredarlo anche con alcune fotografie dello studio di questo artista poliedrico[1]. Pittore, acquafortista, disegnatore, miniaturista oltre che architetto, il suo atelier era infatti leggendario a Milano.
In effetti vi si trovavano oggetti tra i più disparati, assieme naturalmente a numerose opere d'arte. Tra i quadri appoggiati a terra, tutti ben disposti e incorniciati, c'era anche la versione a olio de *Il mattino della domenica,* nell'articolo del 1897 citata con il titolo *Il mattino di festa.* Oltre all'acquerello esiste infatti anche una tela presentata all'ultima Triennale di Brera del 1900 e alla mostra postuma di Conconi organizzata alla Galleria Pesaro di Milano nel dicembre del 1920.
Il soggetto è pressoché identico. Tra le lievi differenze, una foglia d'edera che nell'olio scende dallo stelo, mentre nell'acquerello è assente. Grazie a questo particolare è stato possibile identificare con facilità quale delle due versioni fosse presente nella fotografia dello studio di Conconi e in quella pubblicata sul catalogo Pesaro del 1920 oltre che nella coeva monografia di Raffaello Giolli. L'acquerello quindi sembra sia rimasto inedito fino alla mostra della Scapigliatura tenutasi a Milano nel 2009.
Se la spiegazione di Martinelli sul concetto conconiano di *sonetto pittorico* corrisponde al vero - «per sonetto pittorico il Conconi intende un metro quadrato di tela in cui vi sia tutto quello che di poetico e di completo sa farci stare un grande poeta in quattordici versi ben collegati dalle rime» – le due versioni del *Mattino della Domenica* hanno le stesse dimensioni. L'acquerello infatti è dipinto su un metro quadrato di superficie e lo stesso di può immaginare per l'olio visto che è stato scelto dal cronista di Emporium quale esempio calzante di *sonetto pittorico*: «una bella fanciulla forte e sana la quale in camicia apre la finestra abbracciante una distesa di campagna sorridente, piena degli echi del lieto inno delle campagne».
A differenza del dipinto ad olio che, dalle immagini, sembra privo di firma e di data, l'acquerello è firmato e datato 1897. Si può supporre che sia successivo alla tela visto che quest'ultima figurava finita e incorniciata nell'immagine pubblicata nel gennaio di quello stesso anno.
Amico e allievo di Tranquillo Cremona, che lo chiamava affettuosamente Conconella, Luigi Conconi è diventato celebre per le sue lunghe figure femminili languide, delicate, dai gesti eleganti, immerse in una visione fantastica, inafferrabile, dalle sfumature prive di dettagli. Nel caso di *Mattino della Domenica* siamo invece davanti a un dipinto legato al vero materiale dove il campanile della chiesa, il particolare della ringhiera del balcone, il corpo della giovane donna sono disegnati con una precisa attenzione al realismo pittorico.
La luce del mattino inonda la campagna rigogliosa, i colori tenui sembrano dare un messaggio positivo di inizio di una nuova vita, quella vita che Conconi comincia proprio nel 1897, a quarantacinque anni, sposando la sua modella, Eugenia Dal Co.

E.S.

[1] G. Martinelli, *Artisti contemporanei: Luigi Conconi*, in "Emporium", vol. V, n. 25, gennaio 1897, pp. 8-27.

19.

VITTORIO MATTEO CORCOS (1859 – 1933)

Leggendo il "Fanfulla" - 1887
Pastello su carta
cm. 61.5 x 51

Firmato e datato in basso a destra: *V. Corcos 87.*

PROVENIENZA
Bologna, Galleria Giordani.
Bologna, Collezione privata.

ESPOSIZIONI
Corcos. I sogni della Belle Époque, Palazzo Zabarella, Padova, 2014.

BIBLIOGRAFIA
I. Taddei, F. Mazzocca e C. Sisi, *Corcos. I sogni della Belle Époque,* Venezia, 2014, num. 51, pag. 107.

Nato a Livorno e formatosi prima a Firenze e poi a Napoli, nel 1880 Vittorio Corcos si trasferisce, su consiglio di Domenico Morelli, a Parigi, dove rimarrà fino al 1886. Nella capitale francese ha modo di entrare in contatto con vari artisti, fra cui i connazionali Giovanni Boldini e Giuseppe De Nittis, e di legarsi per quindici anni con contratto al mercante Adolphe Goupil, dedicandosi con successo a una produzione pittorica alla moda e di immediata comprensione.
Stabilitosi a Firenze, nel 1887 il pittore realizza il pastello *Leggendo il "Fanfulla",* dedicato al tema della lettura, argomento che interesserà l'autore anche in seguito. Negli anni successivi, infatti, la moglie, Emma Ciabatti, sposata proprio nell'anno di realizzazione dell'opera qui studiata, lo introdurrà nel vivace ambiente culturale della rivista fiorentina "Il Marzocco", testata con la quale collaborano numerosi scrittori tra cui Gabriele d'Annunzio e Giovanni Pascoli. Influenzato dalla frequentazione di questo cenacolo, Corcos più volte sceglierà come soggetti dei propri dipinti giovani lettori, immersi nelle pagine di un libro o che lo hanno appena abbandonato per fantasticare a occhi aperti (*Sogni*, 1896; *In lettura sul mare*, 1910 circa).
Nell'opera presentata, tre donne elegantemente vestite e con acconciature ricercate, sono raccolte intorno al "Fanfulla", quotidiano molto in voga negli ultimi decenni del XIX secolo, edito a partire dal 1870, prima a Firenze e successivamente a Roma. La scena, da annoverare tra le composizioni corali che l'autore ambienta in contesti domestici, si svolge in un salotto di una casa borghese caratterizzato da un sofisticato arredamento. Sono individuabili una poltrona e due sedie Luigi Filippo rivestite con stoffe pregiate, un tappeto con motivi geometrici, un tavolino, sopra il quale trova posto una cesta di fiori variopinti, e, sulla parete nella penombra, un quadro raffigurante un paesaggio inserito in una ricca cornice dorata. L'espressione attenta delle protagoniste, ognuna delle quali colta da una differente angolazione, non consente di comprendere lo stato d'animo suscitato dalle notizie lette.
La resa pittorica, considerata anche la tecnica scelta, è meno levigata e nitida rispetto alle opere a olio. Pur mantenendo inalterata una grande attenzione per i dettagli – come per esempio l'ombrello appoggiato sulla sedia e gli occhialini di una delle donne -, l'insieme risulta più morbido e sfumato, restituendo la genuina impressione di un'istantanea. La cromia è accordata su una vasta gamma di gialli e di blu che movimentano uno sfondo piuttosto scuro e uniforme, dal quale non si discostano nemmeno gli abiti severi delle tre signore. Al centro spiccano il nastro rosso legato al collo di una delle donne e il candore delle pagine del giornale.

G.L.

20.

ANGELO DALL'OCA BIANCA (1858 – 1942)

La rossa di Piazza delle Erbe, Verona - 1890
Olio su tela
cm. 106.5 x 58.7

Firmato e datato in alto a sinistra, e al centro: *A. Dall'Oca Bianca - Verona 90.*

PROVENIENZA
Trieste, Collezione Giorgio Georgiadis.
Milano, Galleria Lurati.

BIBLIOGRAFIA
E. Somarè, *Raccolta Georgiadis,* Galleria Lurati, Milano, 1930, tav. LVI, n. 233.

Reso celebre dalle vedute di piazza delle Erbe di Verona, Dall'Oca Bianca si impone come pittore di scene della vita moderna orientate soprattutto verso gli aspetti meno aulici della sua città natale, come la pratica quotidiana dei mestieri ambulanti e l'interesse per la figura femminile. Soggetti talvolta lontani da intenzionalità sociali, stemperati sul versante dell'idillio e del bozzetto. Il dipinto qui esposto, datato 1890 e appartenuto alla celebre raccolta dell'avvocato triestino Giorgio Georgiadis[1], è di notevole impegno per dimensioni e novità dell'impianto spaziale. Grazie alla presa diretta del taglio ravvicinato e leggermente decentrato, da cui sulla destra fuoriescono le figure in secondo piano, l'immagine acquista un senso di immediatezza e di profondità di campo accentuato dagli elementi rotatori inseriti nella scena, quali l'ombrello, l'ombrellone e la figura centrale ruotata su se stessa. Quest'ultima, una giovane e vivace fioraia di piazza delle Erbe popolarmente chiamata "la rossa dei fiori", acquista un carattere di monumentalità e diviene il punto focale della composizione. Nella sua posa quasi statuaria, in piedi e voltata di tre quarti, e nel suo tradizionale abbigliamento campagnolo – i capelli raccolti in un rosso fazzoletto, lo scialle con frange incrociato sul davanti, la sottana arricciata in vita e gli zoccoli in legno -, è un *topos* che ricorre frequentemente nel linguaggio pittorico di Dall'Oca Bianca. A dimostrazione delle sue abilità di regista cinematografico *ante litteram* egli, com'è noto e con esiti diversi rispetto a quelli raggiunti da Michetti o Sartorio, con l'ausilio della fotografica, più che un'idea autonoma, rintracciava soggetti definiti e ben individuabili per poi variamente trasporli nella pittura[2].
L'impostazione della figura deriva da un piccolo studio su tavola, *Acquisto in piazza Erbe*, datato 1882, del quale è nota almeno una variante diversamente intitolata *La rossa dei fiori*[3]. L'antica Tribuna che fa da quinta architettonica alla tavoletta è ora sostituita dalla sagoma verticale della fontana trecentesca cosiddetta "Madonna Verona", allegoria della città che si staglia contro il muro del portico circostante da cui spicca il giallo violento della tenda di fondo, vero motivo cromatico della composizione. La vivace scena è animata, sulla destra, dalla figura più volte reiterata dell'acquirente chino in avanti per scegliere l'oggetto del suo acquisto mentre richiude il suo ombrello. Tutt'intorno, com'era tradizione, sono disposti a terra e lungo il bacino della fontana i vasi di fiori a comporre un tripudio di verdi intensi e di colori ancora più splendenti per effetto delle gocce della pioggia appena cessata. Se la cromia vivace e brillante è di matrice favrettiana, i diffusi riverberi dell'acqua sul selciato e sulla fontana e il senso atmosferico del rapido cambiamento di tempo restituito dalle delicate trasparenze della luce che quasi alleggeriscono la pittura in brevi tocchi di pennello, specialmente nell'ombrellone e nel ritaglio quadrato del cielo, sembrano annunciare un primo passo verso il cromatismo divisionista delle sue opere più tarde.
A distanza di due anni il nostro soggetto sarà reinterpretato in una tela di grandi dimensioni, presentata all'Esposizione Nazionale Italo-americana di Genova del 1892 e lì acquistata dalla Galleria d'Arte Moderna di quella città, per il cospicuo valore di 5000 Lire[4]. Il centro compositivo si sposta ora sulla statua monumentale che sormonta la fontana e che da il titolo alla composizione, *Madonna Verona.* Svettante in altezza contro il cielo luminoso, essa è affiancata dai gruppi pittoreschi

delle venditrici di fiori: a destra, la giovane fioraia con i suoi bambini guarda dritta verso l'osservatore, mentre sul lato opposto si ripresenta il nostro gruppo di figure a chiudere la scena.
Indicativi della pratica di Dall'Oca Bianca di replicare ambienti e figure con varianti narrative possono essere i confronti con l'*Acquisto in piazza Erbe*, per l'analoga figura dell'acquirente di fiori, e con *La fioraia* della Galleria d'arte moderna di Verona e *I maldicenti,* dove il modello della nostra giovane donna è riproposto, nella prima, alla maniera favrettiana di un rapido abbozzo, nella seconda, in modo speculare e al centro di una scena di corteggiamento galante[5].

S.S.

A. dall'Oca Bianca, *Madonna Verona*, 1892, olio su tela, 144.5 x 93.5 cm. - Genova Nervi, Galleria d'Arte Moderna.

[1] Somarè 1930, tav. LVI, n. 233.
[2] F. Lomartire, *Fotografia e pittura*, in Lomartire-Saracino 2002, pp. 19-24.
[3] M. Saracino, *La fioraia*, in Lomartire-Saracino 2002, pp. 32-33, figg. 1 e 2.
[4] D. Arich, *"Scoperte e massacri": alterne fortune di Dall'Oca Bianca*, in Lomartire-Saracino 2002, p. 26; M. Saracino cit., pp. 32-33, figg. 1 e 2.
[5] M. Saracino cit., pp. 32 e 34-35, figg. 3, 5 e 11.

A. dall'Oca Bianca, *La rossa dei fiori*, 1882 ca., fotografia di Maurizio Lotze - Verona, Museo di Castelvecchio.

21.

GIUSEPPE DE NITTIS (1846 – 1884)

Mademoiselle Diogène - 1874
Pastello su tela
cm. 92 x 65.5

Firmato in basso a destra: *De Nittis.*
Del dipinto esiste una foto d'epoca fatta fare dalla Casa Goupil (Archivio Dini).
Archivio Goupil 1874: Book 7, Goupil n. 8836, p. 126, riga 7.

PROVENIENZA
Parigi, Collezione Goupil
(n. 8836 – acquistato il 12 marzo 1874).
Parigi, Collezione privata.

ESPOSIZIONI
De Nittis, Palazzo Zabarella, Padova, 2013.

BIBLIOGRAFIA
Dagli Archivi Goupil, 1874: Book 7, Goupil n. 8836, p. 126, riga 7;
M. Pittalunga e E. Piceni, *De Nittis,* Milano, 1963, num. 386.
P. Dini e G. L. Marini, *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte,* vol. II, Torino, 1990, num. 687.
E. Angiuli e F. Mazzocca, *De Nittis,* Venezia, 2013, num. 59, pagg. 126, 127.

L'opera, conosciuta fino a non molto tempo fa solo tramite riproduzioni fotografiche, è databile al 1874 grazie alla sua presenza nei registri della Maison Goupil, che risulta aver comprato la tela, di cui viene annotato anche il titolo esatto, il 12 marzo di quell'anno. Il 1874 è un momento cruciale nella produzione di De Nittis, pittore pugliese di formazione napoletana ma giunto a Parigi già nel 1867, che proprio in questo periodo abbandona progressivamente i soggetti mondani alla Goupil (*L'amazzone al Bois de Boulogne*, 1874-1875; *Avenue des Champes Élysées,* 1875) per dedicarsi con sempre maggior impegno alla ricerca di nuove modalità espressive. Dopo aver rescisso il contratto, che lo vedeva legato al mercante a partire dal 1871, l'autore si dedica a nuove sperimentazioni grazie ai frequenti contatti con gli impressionisti e a un proficuo viaggio in Inghilterra.
Il pastello *Mademoiselle Diogène,* ricordato a volte anche come *Inverno,* ritrae una giovane donna dall'aria malinconicamente pensierosa con la testa lievemente piegata su un lato, stretta in un ampio cappotto nero bordato di pelliccia. Il viso, arrossato sulle gote dall'aria fredda, è incorniciato da una sbarazzina frangetta castana e da un cappellino alla moda portato leggermente inclinato da una parte. Con un brusco trapasso dal primo al secondo piano, la sagoma scura della figura spicca sullo sfondo innevato, reso quasi uniforme dalla fitta nebbia. La foschia rende appena intuibili gli elementi che compongono il paesaggio: quella che sembra la balaustra di una fontana e un gruppo di persone che percorre un viale costeggiato da un lungo filare alberato. Il disco aranciato di un pallido sole fa capolino nel cielo grigio, forse ispirato a *Impression. Soleil levant* di Monet (1872), che tanto scalpore susciterà da lì a poco alla prima *Mostra degli Impressionisti,* a cui parteciperà, su invito dell'amico Degas, lo stesso De Nittis.
L'opera presenta diverse affinità con una serie di dipinti, tutti realizzati nello stesso giro di anni, raffiguranti personaggi femminili in ambienti innevati. Particolarmente significativa è la somiglianza con un ritratto della moglie (*Léontine che pattina,* 1875), nel quale viene ripresa la medesima luce ovattata e la medesima pungente atmosfera invernale. Questo interesse per figure scure che si ritagliano su un compatto sfondo di colori chiari denuncia un certo interesse dell'autore per l'arte giapponese, con la quale aveva ormai da qualche anno instaurato un sempre più serrato confronto.

G.L.

22.

GIACOMO FAVRETTO (1849 – 1887)

Coco mio - 1883 ca.
Olio su tela
cm. 61 x 40

Firmato in basso a sinistra: *G. Favretto.*
In basso a destra reca i resti del cartiglio dell'Esposizione Promotrice di Firenze del 1883.

PROVENIENZA
Venezia, Collezione privata.

ESPOSIZIONI
Esposizione Solenne, Firenze, 1883.
L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750 – 1950, Venezia 1950.

BIBLIOGRAFIA
Esposizione Solenne. Catalogo Ufficiale, Firenze, 1883, num. 141, pag. 17.
E. Bassi, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750 – 1950,* Venezia 1950, num. 112, pag. 99.
G. Perocco e R. Trevisan, *Giacomo Favretto (1849 – 1887)*, Torino, 1986, num. 124, pag. 139.
R. Trevisan, *Giacomo Favretto (1849 – 1887),* Venezia, 1999, pag. 152.

La produzione di Giacomo Favretto è racchiusa in un solo ventennio di attività eppure questo periodo passato prevalentemente a ritrarre la vita di genere veneziana è stato sufficiente per portare un'evoluzione significativa nella storia della pittura veneta che dopo i grandi del Settecento si era arenata in attesa di segnali di cambiamenti determinanti. Sincero ammiratore di Giovanni Battista Tiepolo, il pittore guarda alla sua pennellata vaporosa e luminosa, ma anche allo studio del vero appreso in parte grazie alle novità introdotte dall'Accademia di Belle Arti della sua città. Ben presto riesce a portare sulla tela con sorprendente immediatezza le tonalità brillanti degli abiti delle donne avvolte in scialli variopinti, gli interni di umili botteghe, i sorrisi che scandiscono le giornate dei lavoratori che popolano le calli veneziane. Dopo i primi successi raggiunti negli anni Settanta con dipinti come *La moglie gelosa*, 1873, *I miei cari*, 1874 e *In Pinacoteca*, 1875, ambientati in interni borghesi, inizia a sviluppare un'attenzione per soggetti inseriti in contesti più dimessi o comunque con riferimenti meno nobili come nel caso de *Il sorcio,* 1878 o in *Vandalismo, Poveri antichi,* 1880. Quest'ultimo quadro mostra la presenza di una serie di elementi inseriti in un interno rustico scarsamente adorno caratterizzanti la pittura favrettiana dei primi anni Ottanta in cui rientra anche *Coco mio*. Pubblicato da Perocco e Trevisan nel 1986 con il titolo generico di *La famiglia*, il dipinto è stato successivamente identificato nel quadro esposto nel 1883 alla mostra annuale indetta dalla Società Promotrice di Belle Arti di Firenze. Questo elemento ci permette di datarlo ai primissimi anni Ottanta anche se la pennellata mossa di certi dettagli, come la resa degli abiti dell'uomo, farebbero pensare a una datazione di qualche anno più tarda.
Il soggetto trattato, ispirato a un felice momento di raccoglimento familiare, è sicuramente degno di attenzione in quanto per nulla usuale nella produzione favrettiana. Prima di questo lavoro infatti conosciamo solo qualche isolato ritratto di bimbo come il dipinto databile a metà anni Settanta della Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi di Piacenza e proveniente dalla collezione di Guglielmo Ciardi o come la serie dedicata a *La maestra d'asilo* e a *La scuoletta* databile intorno al 1876; si tratta comunque di bambini più grandicelli e inseriti in contesti differenti da un'intimità familiare vissuta in presenza di entrambi i genitori. L'attenzione a soggetti legati alla maternità, sviluppata dopo la realizzazione di *Coco mio*, con protagonista la sorella Angela, detta Zanze, modella prediletta del pittore e il suo bambino (*La Zanze*, 1884 circa; *Mamma che cuce e bambino*, 1886 circa), fanno supporre che il dipinto qui studiato nasca proprio da un particolare evento come l'arrivo in famiglia del nipotino. In *Coco mio* colpiscono infatti la sensazione di dolcezza e l'incredulità che il pittore trasmette attraverso le espressioni e i gesti dei genitori intenti ad ammirare il loro bambino addormentato tra le braccia materne. All'arrivo della donna, l'uomo interrompe il suo lavoro e si alza dallo scanno verde posizionato in primo piano avvicinandosi al figlioletto solo con il viso quasi non osi toccarlo e disturbarne il sonno. La scena ambientata in un interno in vari punti solo abbozzato, vede i protagonisti al centro e sullo sfondo, sopra a un muro di media altezza che taglia di traverso la tela, una serie di piante con steli alti in vasi di coccio presenti in vari altri quadri di Favretto di inizi anni Ottanta, a partire da *La bottega della fioraia.*

E.S.

23.

EMILIO GOLA (1851 – 1923)

Naviglio Grande, Milano
Olio su tela
cm. 100 x 150

Firmato in basso a sinistra: *E. Gola.*

PROVENIENZA
Milano, Collezione Zanoletti di Rozzano.

ESPOSIZIONI
Il Paesaggio italiano, Palazzo della Permanente, Milano, 1954.
Emilio Gola, Palazzo Reale, Milano, 1989.

BIBLIOGRAFIA
E. Sioli Legnani, *Poesia di Milano. Dipinti della raccolta Alberto Zanoletti,* Milano, 1940, pagg. 261-262.
U. Nebbia e H. Adhemar, *Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri,* Milano, 1954, num. 245, tav. 58, pag. 54.
S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura,* Milano, 1955, pag. 246.
O. Vergani, *Addio, vecchia Milano!,* Milano, 1958, pagg. 174-175.
R. De Grada, *Emilio Gola,* Milano, 1989, num. 78, pag. 108.

Il dipinto di Emilio Gola *Naviglio Grande, Milano,* pubblicato anche come *Lungo il Naviglio* o con l'inesatto titolo di *Naviglio Pavese*, è da collocare tra la metà degli anni Ottanta e la fine del XIX secolo, periodo nel quale l'autore indaga con particolare attenzione questo genere di soggetto.
Dopo gli esordi ancora legati ai modi scapigliati di Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni e una prima stagione dedicata soprattutto alla ritrattistica, nel corso del penultimo decennio dell'Ottocento Gola inizia a mettere al centro della propria produzione la raffigurazione dei navigli di Milano. Come ricorda il critico Carlo Bozzi sulle pagine di "Emporium", l'artista ha il merito di essere stato fra i primi a capire le potenzialità espressive di questi luoghi, «un ambiente particolare di luce, caratteristico, capace di innamorare un colorista, e dovuto alla costante umidità dell'atmosfera, alla doppia fila di alte e povere case moderne alternate a catapecchie e sventolanti la biancheria lavata e cenci variopinti lungo un largo canale diritto»[1].
Al centro della grande tela qui presentata trova posto un multicolore gruppo di lavandaie, spesso protagoniste delle sue opere anche nei dipinti di soggetto brianteo (*Il valloncello di Mondonico*, 1897). La composizione del quadro è tutta giocata su una serie di linee diagonali, che tendono a convergere in un unico punto di fuga leggermente spostato sulla destra: la strada fangosa profondamente segnata dalle ruote dei carri, la sponda del naviglio percorsa dalle donne, il corso d'acqua solcato da lente chiatte, la schiera degli edifici e della chiesa sullo sfondo. Il senso di profondità è ulteriormente ripreso e accentuato dal ritmico rincorrersi dei paracarri ai due lati della carreggiata.
L'artista, che amava indagare i cambiamenti di luce e atmosfera in base al mutare delle stagioni, sceglie in questo caso di rappresentare un paesaggio di fine inverno, come si intuisce dalla spoglia vegetazione e dalla chiazza di neve rimasta in primo piano. Anche le figure femminili che si stringono l'una all'altra lasciano immaginare un'aria fredda e pungente. La luce serale, accendendo all'improvviso ad occidente il cielo azzurro con colpi di rosa e di oro, illumina, trascolorandole, le nuvole e si riverbera nelle acque del naviglio e sul terreno reso lucido dalle pozzanghere lasciate dopo il disgelo. Questo interesse per le vibrazioni atmosferiche risente largamente della pittura impressionista francese, che l'artista aveva avuto modo di conoscere durante un giovanile viaggio a Parigi. La scelta probabilmente del soggetto e la resa pittorica sono invece in parte debitrici delle contemporanee scene di ispirazione milanese di Mosè Bianchi[2], sebbene Gola riesca a superarne la componente più aneddotica.
L'opera, proveniente dall'importante collezione di Alberto Zanoletti, ha trovato posto, insieme ad altri lavori dello stesso autore, fra i dipinti presentati nel 1954 alla mostra dedicata a *Il Paesaggio italiano* dalla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano.

G.L.

[1] C. Bozzi, *Artisti contemporanei: Emilio Gola,* in "Emporium", vol. XIX, n. 113, maggio 1904, p. 340.
[2] *Gola, Carpi, Morlotti, Tre stagioni tra gli alberi*, Catalogo della mostra, a cura di A. C. Bellati, (Olgiate Molgora, Villa "Il Buttero"), Cattaneo, Oggiono, 2003, p. 135.

24.

DOMENICO INDUNO (1815 – 1878)

Giovani pescatori - 1855
Olio su tela
cm. 94 x 116

Firmato e datato in basso a destra: *D. Induno 1855*.

PROVENIENZA
Milano, Collezione privata, fino al 1939.
Milano, Galleria Geri, 1939.

BIBLIOGRAFIA
Patrimonio Artistico ed arredamento già esistente in un appartamento in Corso Venezia, Galleria Geri, Milano 1939, n. 37, tav. II.
G. Nicodemi, *Domenico e Gerolamo Induno,* Milano, 1945, tav. 59.

Dopo una prima produzione legata a un repertorio ancora debitore del romanticismo storico, sul modello di Francesco Hayez e Giuseppe Bertini, dalla fine degli anni Quaranta dell'Ottocento Domenico Induno è fra i primi a dedicarsi alla pittura di genere. Supportato da quanto suggeriva il teorico Pietro Estense Selvatico nel suo trattato *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, pubblicato nel 1842, l'artista trae ispirazione dalla quotidianità. Si passa così alla trattazione di soggetti intimistici che vedono protagonisti le persone più umili.
Un esempio della nuova sensibilità è l'opera qui presentata, datata 1855 e conosciuta anche come *Il piccolo pescatore*. Due bambine, scalze e poveramente vestite, osservano con mesta attenzione un ragazzino poco più grande che pesca. Quest'ultimo, dall'aria quasi trasognata, con un cappello di paglia e dei pantaloni sdruciti, regge in mano la canna pronto a lanciarla. Accanto a sé tiene un paniere di vimini, dal quale fanno capolino alcuni pesci. La scena, resa nei minimi dettagli con un'evidenza quasi fotografica, è ambientata in un paesaggio non identificabile, creato dall'abile assemblaggio di più elementi. Dietro le tre figure si dischiude un mare minaccioso, solcato da povere imbarcazioni, al limite del quale è collocato un piccolo attracco. Sullo sfondo lisce scogliere dalle tonalità opaline fanno da quinta alla composizione. La luce fredda, che definisce con durezza i volumi, e il cielo coperto da nuvole incombenti contribuiscono a rendere l'atmosfera del dipinto vagamente surreale. Per quanto riguarda la cromia, il primo piano si accorda su una vasta gamma di bruni, sui quali spicca il fazzoletto turchese di una delle due bambine, mentre lo sfondo è caratterizzato da toni più freddi.
La tela faceva parte, assieme a opere di altri grandi artisti, tra i quali Giovanni Fattori e Telemaco Signorini, di un'importante collezione milanese, di cui non si conosce la proprietà, battuta all'asta nel 1939 presso la galleria Geri. Il quadro era particolarmente apprezzato per la nitida fattura che contribuiva a «trasfigurarlo, con la perfezione del disegno, col sentimento e l'atteggiamento, con la bella e significativa composizione in una immagine di grazia squisita, per farne centro di un paesaggio di mare, di rocce, di nubi trattato con tecnica sciolta e nervosa»[1].
È comunque da ricordare che i lavori di Domenico Induno avevano già raccolto molti consensi anche nei decenni precedenti. In proposito basti ricordare la mostra postuma allestita presso la Permanente di Milano nel 1891. Concepita inizialmente per commemorare il fratello Gerolamo, appena scomparso, viene in seguito estesa anche alle opere di Domenico, la cui fama garantiva un più sicuro successo[2].

G.L.

Interno della casa milanese con il dipinto appeso in salotto, 1939 (foto d'epoca).

[1] P*atrimonio Artistico ed arredamento già esistente in un appartamento in Corso Venezia*, Galleria Geri, Milano 1939, s.p.
[2] *Esposizione postuma dei fratelli Domenico e Gerolamo Induno*, Tipografia Lombardi, Milano 1891.

25.

GEROLAMO INDUNO (1827 – 1890)

Il venditore ambulante - 1872
Olio su tela
cm. 52 x 65

Firmato e datato in basso a destra: *Ger.mo Induno 1872.*
Intitolato sul retro: *Il venditore ambulante.*

Il quadro *Il venditore ambulante*, datato 1872, rientra nella produzione che Gerolamo Induno, sull'esempio del fratello Domenico, dedica a soggetti di genere, in parallelo a opere di tema risorgimentale. Tuttavia in alcuni casi i suoi dipinti rimangono più in superficie e non hanno quell'aspirazione di stampo morale che caratterizza le opere di Domenico.
La scena è ambientata in un gelido paesaggio invernale, sovrastato da un cielo ancora carico di neve. Il parapetto di una scala curva, impostando diagonalmente la composizione, rende solo in parte visibile il paese sullo sfondo. Il villaggio, dalla resa cromatica e atmosferica simile a *Veduta di Pescarenico dal vero* (1862 circa), si presenta tra la foschia come una distesa di tetti innevati e punteggiati qua e là dai comignoli. Sulla sinistra, una chiesa e il suo esile campanile sono appena distinguibili oltre la fitta nebbia. In primo piano un anziano venditore ambulante dalla folta barba bianca chiede indicazioni sulla strada da seguire a una bambina dai capelli rossicci, che presenta più di un'affinità con la protagonista di *La piccola*[1]. I due personaggi, pur così diversi, sono accumunati dalla miseria. L'uomo indossa un paio di pantaloni rattoppati sulle ginocchia, una giacchetta dal taglio più sofisticato, ma tenuta allacciata solo con un cordino, e un cilindro sfondato. La bambina, con in mano una piccola fascina di ramoscelli, cerca , invece, di ripararsi dal freddo pungente, che le sta arrossando le gote, con un vestitino logoro e un grande fazzoletto blu annodato sotto il mento. Il vecchio ambulante, nel suo continuo peregrinare di paese in paese in cerca di lavoro, porta con sé tutti i suoi averi: tre cassettine, una delle quali decorata con figure, un cavalletto su cui disporre la merce, un ombrello.
Caratteristica di larga parte dell'opera di Gerolamo Induno è la grande attenzione data ai dettagli, anche in questo caso resi con grande abilità descrittiva e tecnica. Sebbene a volte l'eccessiva «attenzione analitica» fa sì che «gli oggetti e le persone appaiono, nel quadro, come scoordinate, isolate, troppo individuate»[2], in questo dipinto la composizione è unificata dal gesto della bambina, su cui si fissano lo sguardo stanco dell'ambulante e l'attenzione dello spettatore. Il tutto è uniformato da una luce quasi artificiale che genera una cromia calda ma priva di ombre e contribuisce a sottolineare il contenuto della rappresentazione.

G.L.

[1] G. Nicodemi, *Domenico e Gerolamo Induno,* G. G. Görlich, Milano 1945, tav. 221.
[2] V. Costantini, *Cronache milanesi,* in "Emporium", vol. LXXVIII, n. 463, luglio 1933, pp. 51-52.

26.

GEROLAMO INDUNO (1827 – 1890)

Il baciamano - 1877
Olio su tela
cm. 85.3 x 126.5

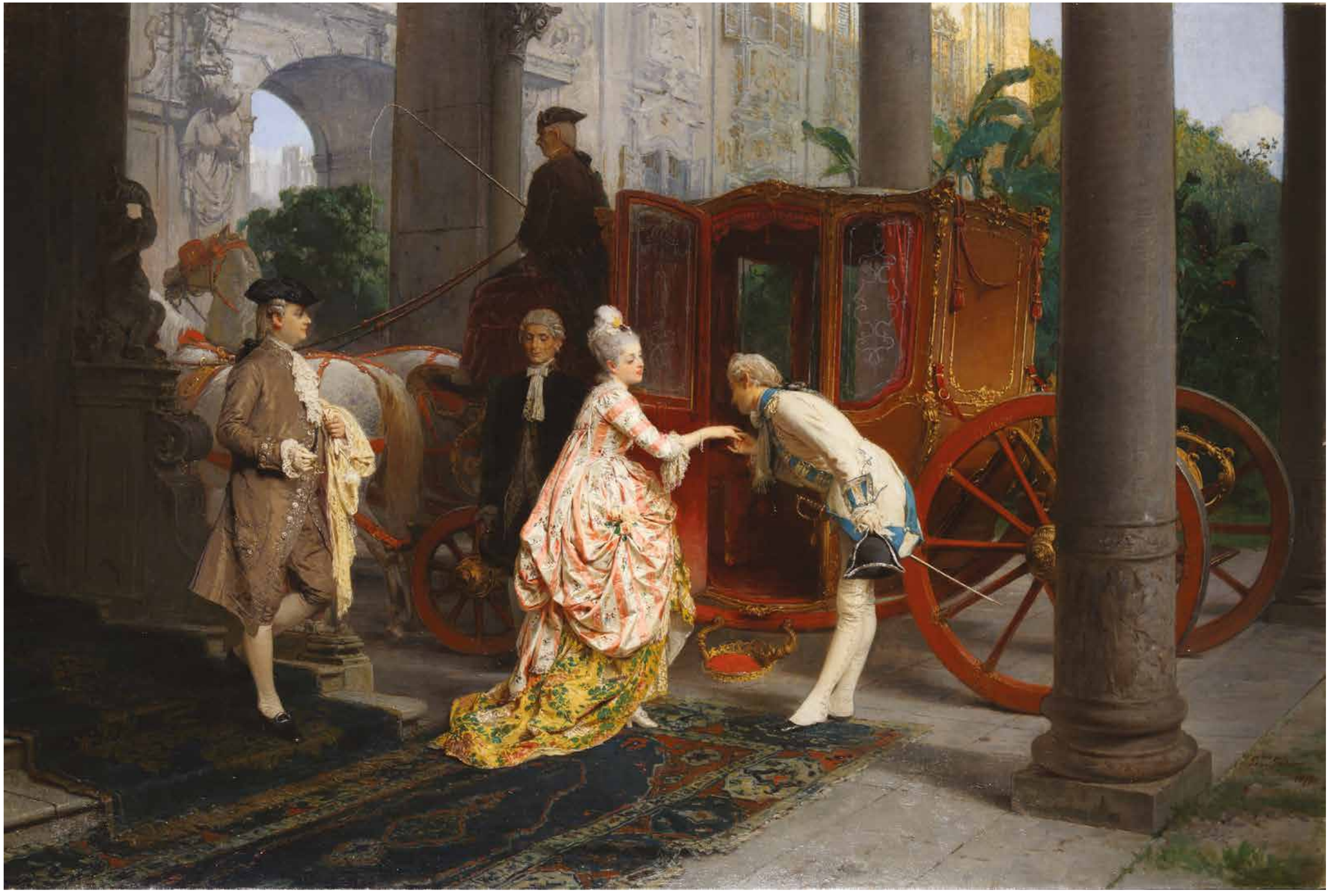
Firmato e datato in basso a destra: *Ger.mo Induno 1877*.

ESPOSIZIONI
L'Ottocento elegante. L'arte in Italia nel segno di Fortuny. 1860-1890, Palazzo Roverella, Rovigo, 2011.

BIBLIOGRAFIA
D. Matteoni e F. Cagianelli, *L'Ottocento elegante. L'arte in Italia nel segno di Fortuny. 1860-1890,* Milano, 2011, pag. 186.

Nel corso dell'ottavo decennio del XIX secolo si sviluppa, soprattutto in Francia, sotto gli auspici dell'influente mercante parigino Adolphe Goupil, una predilezione per soggetti frivoli e leziosi, ispirati a epoche più antiche o a contemporanee scenette mondane. Principali interpreti di questo gusto sono Mariano Fortuny e Ernest Meissonier, affiancati da molti artisti italiani emigrati oltralpe, tra i quali spiccano Giuseppe De Nittis, Giovanni Boldini, Vittorio Corcos e Mosè Bianchi. In particolare quest'ultimo importa in patria la nuova tendenza, contribuendo a una più larga diffusione del genere in Italia. In questa temperie culturale Gerolamo Induno dedica un nutrito nucleo di opere, tra cui *Il baciamano* (1877), a tematiche galanti, ambientate nel Settecento o in un medioevo idealizzato. L'abilità nella resa dei particolari, che contraddistingue quasi tutta l'opera dell'autore, anche quando si cimenta nelle più tipiche scene di genere o di tema risorgimentale, emerge con maggiore forza in questa tipologia di soggetti.
Protagonisti del baciamano che dà il titolo al dipinto sono una giovane dama riccamente vestita con un abito dalla fine fantasia floreale e il suo cavaliere in elegante completo bianco e turchese completato da spada e tricorno. I due, che si potrebbero identificare con la coppia di *Lezione di musica* (1871) poco prima impegnata in un'amabile conversazione davanti al clavicembalo barocchetto, sono ora in procinto di accomiatarsi. La donna sta infatti per salire su una carrozza di fiabesca memoria con le decorazioni in ottone luccicante e i vetri ornati con sottili smerigliature a ricciolo. A cassetta siede un severo cocchiere pronto a schioccare la frusta per mettere in movimento due nerboruti cavalli bianchi dai finimenti rosso fiammanti. Un inserviente tiene aperto lo sportello della vettura, mentre un'altra figura maschile raffinatamente abbigliata sta scendendo le scale, coperte da un sontuoso tappeto con motivi geometrici, per salutare o, più probabilmente, accompagnare la signora nel viaggio. La scena è ambientata all'interno di un'improbabile architettura dal sapore tra l'eclettico e il rococò, tutta decorata con fastose statue e ricercati bassorilievi, oltre la quale si intravede una lussureggiante vegetazione. Una grande attenzione è rivolta alla resa lenticolare dei diversi materiali, dimostrando un'estrema perizia del pittore nella restituzione dei dettagli. Si vedano, per esempio, i bottoni d'argento dell'uomo sulla sinistra, il polsino di pizzo dell'abito della donna o la bordura del copricapo del damerino. La vivace cromia dai toni smaltati e luminosi richiama alla memoria con la sua brillantezza certe porcellane di Capodimonte rappresentanti figurine in costume settecentesco.

G.L.



27.

ANTONIO MANCINI (1859 – 1930)

La piccola ballerina - 1885 ca.
Olio su tela
cm. 154 x 76

Firmato in basso a destra: *A. Mancini.*

PROVENIENZA
Roma, collezione A. La Rocca.

BIBLIOGRAFIA
F. Bellonzi e C. Lorenzetti, *Antonio Mancini,* Roma, 1953, tav. 16.
F. Bellonzi, *Antonio Mancini,* Milano, 1962, p. 22, tav. XXXIII.

Dopo il soggiorno parigino della seconda metà degli anni Settanta, dove accresce la sua fama presso la Maison di Adolphe Goupil con una serie di dipinti ispirati a scugnizzi e a saltimbanchi, Antonio Mancini torna a Napoli, città dei suoi studi accademici e dei suoi primi successi. La malattia nervosa di cui soffre lo costringe a un lungo ricovero che termina alla fine del 1882. Una volta dimesso dall'ospedale psichiatrico parte per Roma dove, grazie al marchese Giorgio Capranica Del Grillo, suo principale mecenate, cerca di ristabilirsi con il lavoro. Sono gli anni in cui si occupa di due ritratti che saranno per un imprecisato lasso di tempo nella collezione romana di La Rocca: *Ciociaro*, 1883 circa (Musei Vaticani) e il quadro oggi esposto per la prima volta, *La piccola ballerina*, datato da Fortunato Bellonzi – che lo pubblica con il titolo di *Piccola ciociara* – al 1885.
Entrambi i lavori sono caratterizzati dalla particolarità del sorriso alterato dei due giovani protagonisti. Sembra infatti che le crisi di schizofrenia del pittore non si ripercuotessero solamente nei cosiddetti «autoritratti della follia» compiuti nell'oscuro periodo del manicomio, ma anche in vari altri volti dal riso inquietante che potrebbe avere origine dall'effigie di uno dei bevitori del *Trionfo di Bacco* di Diego Velazquez. Come nota Ugo Ojetti nel 1923, in occasione del saggio su Mancini pubblicato nella raccolta dei *Ritratti di artisti italiani,* «tutte le sue figure ridono com'egli ride, di quel riso un po' fisso e sforzato dell'acrobata che è saltato allora giù dal trapezio: ciociare e moschettieri, dame e modelle, nude o vestite […] ridono come lui, non si sa di che, non si sa perché».
La protagonista di *Piccola ballerina* lascia trasparire un certo disagio. Con il torace nudo e l'intralcio dell'abito eccessivamente lungo per esibirsi in un ballo, è bloccata dal pittore in una posa a lei poco naturale che si protrae per troppo tempo. Mentre lui continua a studiarla e a dipingere, lei lo fissa con occhi tristi e interrogativi sforzandosi di mantenere il sorriso.
Il piccolo seno, i tratti ancora infantili del viso, il nastro rosso tra i capelli legato con un fiocchetto, offrono volutamente all'osservatore una contrapposizione con dettagli che rimandano a un mondo adulto come la provocazione del vestito indossato solo in parte, i bracciali stretti sull'avambraccio e la posa leziosa della mano destra impreziosita da un anello d'oro.
Il dipinto sembra essere diviso in due parti, quella inferiore, dalla pennellata veloce e meno curata, dai dettagli non sempre discernibili, e la superiore maggiormente nitida, dove emergono le volumetrie messe in risalto dai giochi chiaroscurali tra lo sfondo scuro e vari particolari carichi di colore. Si vedano per esempio l'arancia perfettamente sferica, che sembra essere rotolata lungo il liscio piano di appoggio orizzontale fino a fermarsi alla sua estremità, e la ricercata cornice dorata del quadro.
Come nel caso del coevo *Ragazzo nudo* custodito nel museo di Hendrik Willem Mesdag (L'Aja), altro importante mecenate del pittore, la piccola protagonista è dipinta a grandezza naturale. È probabile che anche in questo caso Mancini si sia avvalso dell'aiuto di una griglia: due reticolati identici posti davanti alla tela e al modello che scompongono in quadrati di dimensioni ridotte l'immagine poi riprodotta dal vero sul supporto pittorico.

E.S.

28.

FEDERICO MOJA (1802 – 1885)

Acqua alta a Venezia - 1853
Olio su tela
cm. 68.5 x 90

Firmato e datato in basso a destra: *Fed. Moja Venezia 1853.*
In basso a destra reca cartiglio della Promotrice di Torino del 1853.

ESPOSIZIONI
XII Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1853.

BIBLIOGRAFIA
Catalogo della XII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1853, num. 276, pag. 24.

Formatosi alla scuola di Giovanni Migliara, inizialmente Federico Moja si dedica alla veduta storica ispirandosi alla tradizione veneta settecentesca. Esordisce a Brera nel 1824 con l'*Interno di una chiesa gotica* ottenendo subito un certo successo. Dopo un soggiorno a Parigi tra il 1830 e il 1834, undici anni più tardi si trasferisce a Venezia per insegnare prospettiva all'Accademia di Belle Arti dove rimane per un trentennio. Al suo arrivo, l'ateneo veneziano sta vivendo un significativo momento di svolta; molti sono infatti gli artisti, i professori e i loro allievi, impegnati a lavorare attivamente per introdurre innovazioni che svecchino gli insegnamenti accademici costituiti da regole ormai obsolete. Pietro Estense Selvatico, docente di estetica e futuro segretario dell'accademia, nel volume dedicato all'*Educazione del pittore storico odierno italiano* (1842) scrive: «il vero, quel gran libro in cui ogni affetto, ogni sentimento, quindi ogni poesia si racchiude; quel libro che solo può essere compreso ed ammirato dal popolo». Inizialmente Moja mantiene un'attenzione a una pittura d'atmosfera e a soggetti romantici tanto apprezzati dai viaggiatori del *gran tour*, iniziando tuttavia a sviluppare una pennellata più decisa e personale e uno stile meno ricco di particolari di fantasia. Emblematico il titolo del suo scritto pubblicato nel 1856: *Trattato di prospettiva pratica nel quale sono raccolte le regole ed i migliori sistemi per disegnare correttamente e giusta i principii geometrici, ogni sorta d'oggetti, tanto immaginati, come se tratti dal vero.* Osserva la città, fonte inesauribile di spunti creativi, con gli occhi aperti sui suoi eleganti edifici e rende vive queste vedute con diverse figurine che ricoprono un ruolo secondario rispetto alla grandiosità e alla bellezza delle particolarità architettoniche. Con la rivoluzione portata da vari paesisti che introducono la pittura *en plein air*, anche Moja si aprirà al vero facendo copiare dai suoi allievi gli edifici in loco. I suoi primi quadri legati alla città lagunare risalgono agli inizi degli anni Quaranta, sono quindi antecedenti al suo trasferimento. Nel 1842, alla mostra annuale di Brera, espone infatti una serie di vedute tutte di commissione eccetto la n. 154 del catalogo, *Facciata della chiesa di San Marco in Venezia coll'inondazione della piazza avvenuta il giorno 6 ottobre 1841.* Dopo la realizzazione di quest'opera si susseguono una serie di altri soggetti nei quali raffigura nuovamente il fenomeno dell'acqua alta. Il dipinto qui studiato risale al 1853, anno in cui viene presentato alla mostra annuale della Società Promotrice di Belle Arti di Torino con il titolo *Veduta dell'esterno di San Marco in Venezia* ed è quotato 700 lire. Otto anni più tardi ne espone una seconda versione sempre in quegli stessi spazi espositivi: *Piazzetta di San Marco in Venezia, in tempo di alta marea, detta volgarmente l'acqua alta.* Entrambi i lavori sono caratterizzati dall'utilizzo del taglio prospettico trasversale che crea una rappresentazione di grande impatto visivo. Mentre la parte sinistra della tela è dominata dalla facciata della basilica di San Marco e dal Palazzo Ducale, esempi di raffinata architettura celebre in tutto il mondo, la zona a destra si apre sulla laguna animata da alcune imbarcazioni e da persone affaccendate ad affrontare l'attraversamento della piazza invasa dall'acqua. Sullo sfondo, oltre la colonna della piazza e il Canal Grande, svetta il campanile della chiesa di San Giorgio. Ampio spazio viene lasciato al cielo azzurro striato di nuvole che sembrano muoversi velocemente incalzate dal vento umido che soffia da sud est e che fa sbattere la bandiera rossa issata a lato della basilica.

E.S.

29.

LUIGI NONO (1850 – 1918)

La lettera al moroso - 1886
Olio su tela
cm. 68 x 98

Firmato e datato in basso a sinistra: *L. NONO 1886.*

PROVENIENZA
Lugo Vicentino, Collezione Malinverni.
Milano, Collezione privata.

ESPOSIZIONI
Mostra di pittori dell'Ottocento da raccolte private, Galleria d'Arte Permanente, Genova, 1952.

BIBLIOGRAFIA
Mostra di pittori dell'Ottocento da raccolte private, Galleria d'arte Permanente, Genova 1952, num. 122, tav. XV.
G. Nicodemi, *La pittura italiana dell'Ottocento a Villa Godi Valmarana,* Milano, 1966, tav. 37, pag. 221.
M. Monteverdi, *Storia della pittura italiana dell'800*, Busto Arsizio, 1984, num. 769.
M. Nono, *Luigi Nono nell'arte e nella vita*, Firenze, 1990, pag. 43.
P. Serafini, *Il pittore Luigi Nono (1850-1918). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni,* vol. II, Torino, 2006, num. 374, pag. 117.

Dopo la formazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia e alcuni fondamentali viaggi a Firenze, Roma e Napoli nel 1876 e a Parigi e Vienna nel 1878, Luigi Nono inizia a dedicarsi alla pittura di genere. I sui dipinti, ispirati per lo più a contesti umili e domestici, hanno spesso come protagonisti le classi meno agiate. La maggior parte delle opere è caratterizzata da un marcato intimismo, a volte declinato in chiave pessimista o patetica, in altri casi, come ne *La lettera al moroso*, evocante un'atmosfera più serena e lieta.
Il quadro, che faceva parte dell'importante raccolta di Remo Malinverni, famoso collezionista di opere dell'Ottocento italiano, è ambientato all'aperto sotto il pergolato di un cortile. Come suggerito dal titolo, al centro della composizione, una ragazza, poco avvezza alla scrittura, sta facendo comporre a un anziano scrivano la risposta alla lettera del fidanzato, che tiene ripiegata nella mano destra. L'uomo, con una cuffietta calcata in testa e degli occhialini rotondi, stringe con aria concentrata una penna d'oca e appoggia il foglio di carta su un'asse di legno. Di fronte a lui la giovane, vestita con un abito variopinto, è presa dall'impazienza e dalla foga della dettatura. Dondolandosi sulla sedia, si sporge in avanti allungando una mano per suggerire al vecchio le parole da scrivere. In secondo piano trova posto un tavolo sopra il quale sono disposti una serie di oggetti d'uso quotidiano, tra cui sono identificabili una brocca e altri utensili da cucina. La ricca e vivace cromia, tipica di molta pittura veneta, e la scelta del tema avvicinano il quadro di Nono ad alcune opere di Giacomo Favretto, amico e compagno di studi. Al fianco di quest'ultimo l'artista fu «uno dei migliori interpreti nella rinnovata arte pittorica della vita veneziana; si può, anzi, dire che i due pittori si completavano quasi a vicenda, prediligendo il Favretto l'aspetto gaio ed esteriore della vita, il Nono, il sentimento intimo e talvolta triste di essa»[1].
Presso gli eredi dell'autore è conservata una fotografia quadrettata del dipinto utilizzata con ogni probabilità dal pittore per la realizzazione di successive repliche. Della tela esiste, infatti, un'altra versione coeva (*La lettera al moroso*, 1886), presa però da un punto di vista più ravvicinato e caratterizzata da una resa pittorica meno dettagliata e da una stesura più approssimativa del colore.

G.L.

[1] *Luigi Nono,* in "Emporium", vol. XLVIII, n. 287, novembre 1918, p. 278.

L. NONO 1886

30.

LUIGI NONO (1850 – 1918)

In riva alla sorgente del Gorgazzo - 1915
Olio su tavola
cm. 37.5 x 26

Firmato e datato in basso a sinistra: *L. IX°. 1915.*

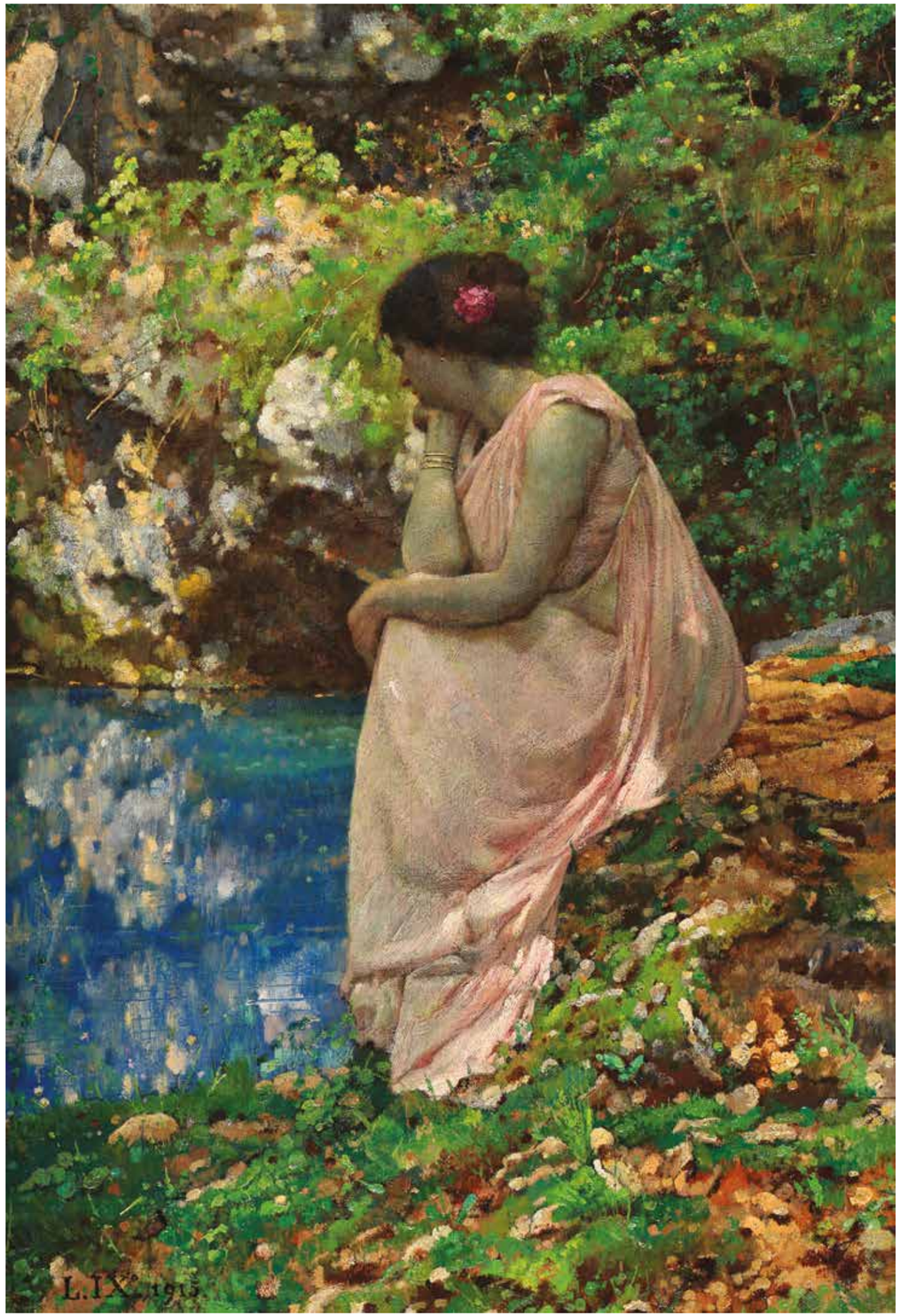
PROVENIENZA
Collezione privata

BIBLIOGRAFIA
P. Serafini, *Il pittore Luigi Nono (1850-1918). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni,* vol. II, Torino 2006, num. 696, e vol. I, tav. 106, pag. 216.

Il dipinto *In riva alla sorgente del Gorgazzo*, datato 1915, si colloca nella produzione tarda del veneto Luigi Nono, che alla fine della propria carriera dedica alcune composizioni a figure isolate immerse nel paesaggio - come *La raccolta delle foglie* (1913) o *I novembre* (1915) -, suggerendo l'idea di un mistico raccoglimento. Il quadro è ambientato presso l'omonima fonte friulana, tuttora famosa per la sua pura acqua cristallina, che già aveva ispirato l'autore negli anni giovanili. In questo caso, però, il paesaggio non fa più da sfondo all'elegante coppia sulla piccola imbarcazione, raffigurata ne *La sorgente del Gorgazzo* (1872), ma ospita una giovane donna, profondamente assorta nei propri pensieri, seduta sulla sponda dello specchio d'acqua. La ragazza, che appoggia meditabonda il mento sul palmo della mano, indossa una lunga e vaporosa tunica rosa pallido dalla foggia classicheggiante, che arriva fino a terra coprendole i piedi. I capelli castani sono raccolti dietro la nuca in una raffinata acconciatura, su cui è appuntato un fiore. Il polso è cinto da tre bracciali dorati e dal lobo pende un piccolo orecchino. La figura è ambientata in una vegetazione lussureggiante e rigogliosa, tipica della tarda primavera o dell'inizio dell'estate, resa con ampie e corpose pennellate. La roccia carsica sullo sfondo, popolata da un verdeggiante sottobosco, si specchia nel turchese intenso del laghetto in una continua scomposizione di forme e di colori. I raggi del sole, invece, filtrando attraverso le fronde delle piante con giochi di luci iridescenti, creano sfumature irreali sull'incarnato eburneo della giovane. Questa natura panica, pervadendo ogni cosa, sembra quasi prendere parte ai sentimenti della protagonista. Che il pensiero della giovane sia probabilmente rivolto alla persona amata lo svela un altro quadro di poco anteriore (*Il caro nome*, 1914). In quest'opera la stessa modella, con il medesimo vestito e la medesima acconciatura, sta incidendo il nome dell'innamorato sulla corteccia di un albero nato sulla riva della fonte. In entrambe le opere l'atmosfera sospesa e senza tempo richiama alla mente numerosi racconti mitologici che narrano il triste destino di amanti infelici.
L'esistenza di una fotografia quadrettata, conservata dagli eredi del pittore, mostra come il quadro sia stato realizzato con l'ausilio del mezzo fotografico. Non era, infatti, inusuale per l'autore fotografare composizioni create *ad hoc* da qui trarre, tramite una griglia geometrica, il dipinto finale[1].

G.L.

[1] In merito all'uso che Nono fa della fotografia si veda P. Serafini, *Il pittore Luigi Nono (1850-1918). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni,* vol. I, Allemandi, Torino 2006, pp. 264-265.



31.

ALBERTO PASINI (1826 - 1899)

La rotta - 1884
Olio su tela
cm. 80 x 120

Firmato e datato in basso a destra: *A. Pasini 1884*.

PROVENIENZA
New York, Blakeslee Collection (venduto nel 1893).

ESPOSIZIONI
Pasini, Galerie Boussod & Valadon, Parigi, 1886.

BIBLIOGRAFIA
Paul de Katow, *L'Exposition des etudes de Venise par Pasini,* Parigi, 8 Marzo 1886, num. 2302.
L'Illustrazione Popolare per le Famiglie, 1889, pp. 456-7.
J. Copeau, *L'Orient de Pasini,* Parigi, 1911, p. 16.
Vittoria B. Cardoso, *Pasini,* Genova, 1991, num. 753, pagg. 350-351.

L'orientalismo nacque intorno alla seconda metà dell'ottocento prevalentemente nei paesi colonialisti, primo fra tutti la Francia in cui i maggiori esponenti furono Eugène Delacroix, Théodore Chasseriau e Eugène Fromentin, ma ebbe rilevanti interpreti anche nel resto d'Europa, quali, per esempio, Mariano Y Fortuny in Spagna, Leopold Carl Muller in Austria e Brulow in Russia. Diffusosi come un fenomeno culturale complesso ed articolato, coinvolse non solo le diverse espressioni artistiche ma anche la moda e il costume.
A fianco dell'Oriente "immaginato", trasposto sulla tela grazie alle suggestioni provenienti dalla letteratura, dall'abbigliamento e dagli oggetti di arredamento, una parte della produzione di opere orientaliste nacque dall'ispirazione dei "pittori viaggiatori" che vissero direttamente i luoghi e le situazioni da essi rappresentati, conosciuti in occasione di viaggi, spesso affrontati a seguito di spedizioni diplomatiche o scientifiche, che talvolta si prolungavano per diversi anni.
Alberto Pasini, tra i più importanti pittori orientalisti italiani, conosciuto e ricercato anche dal mercato internazionale, consacrò quasi tutta la sua carriera a questa corrente. Il suo primo viaggio risale al 1855, intrapreso su incoraggiamento di Thèodore Chasserriau; a seguito di una spedizione diplomatica, il pittore di Busseto partì per la Persia, visitando l'Egitto, il Mar Rosso e il Golfo Persico. Negli anni successivi si sarebbero succedute diverse altre partenze alla volta dell'Oriente che costituirono l'ispirazione per la sua produzione imperniata sulle raffigurazioni delle piazze, delle moschee, dei mercati, delle fontane, dei cavalli e dei cavalieri in sella ai loro destrieri, opere caratterizzate da colori smaltati e brillanti, che restituiscono atmosfere sature di luce.
Carica di cavalieri - La rotta, tela esposta nel 1884 alla Galerie Boussod & Valadon di Parigi, risulta di suggestivo impatto e fortemente scenografica nel suo impianto compositivo.
Il primo piano si sofferma sulla resa minuziosa dell'arida vegetazione e introduce lo sguardo dello spettatore ad una corsa sfrenata di cavalli lanciati al galoppo.
Pasini riesce a rendere palpabile l'atmosfera concitata, dominata da tensione e paura: i volti dei personaggi quasi trasfigurati, l'espressione interrogativa di colui che si volta per controllare l'avanzare degli altri cavalieri, la cui presenza è solo accennata sullo sfondo, e quella forte e decisa di chi sembra incitare alla corsa, i muscoli in tensione dei destrieri, colti nel loro precipitoso incedere senza più ordine, quasi in un vortice su cui la sabbia sollevata dagli zoccoli offusca la vista dell'orizzonte, dimostrano la capacità narrativa dell'artista unita a quella descrittiva nella resa precisa e puntuale, a punta di pennello, dei costumi e delle armi.
Al di là della mischia, la vasta campitura del cielo, verso cui si innalzano polvere e fumo, regala un ampio respiro all'intera composizione, suggerendo l'immensa distesa desertica in cui la scena è ambientata.
L'orchestrazione sapiente ed armonica delle diverse tonalità cromatiche, dalle tinte calde agli accenti brillanti, sono modulate con una magistrale abilità e notevole sensibilità che costituiscono peculiarità del linguaggio artistico di Pasini.

D.G.

32.

GIOVANNI BATTISTA QUADRONE (1844 – 1898)

Sacco vuoto non sta in piedi - 1894
Olio su tavola
cm. 32 x 44

Firmato e datato in basso a destra: *GBQuadrone - 94*.

PROVENIENZA
Torino, Eredi Matthieu di Pian Villard.
Torino, Collezione Donato Treves.

ESPOSIZIONI
LIII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1894.
LXXXI Esposizione Nazionale Annuale di Arti Figurative, Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1922.
Giovanni Battista Quadrone, Galleria d'Arte Moderna, Torino, 2002.
Giovanni Battista Quadrone. Un iperrealista nella pittura piemontese dell'Ottocento, Fondazione Accorsi Ometto, Torino, 2014.

BIBLIOGRAFIA
Catalogo della LIII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Torino, 1894, n. 222, pag. 26.
Ricordo della LIII Esposizione Società Promotrice delle Belle Arti, Torino, 1894, pag. 8.
Catalogo della LXXXI Esposizione Nazionale Annuale di Arti Figurative, Torino, 1922, n. 50, pag. 25.
A. Dragone - J. Dragone Conti, *I paesisti piemontesi dell'Ottocento,* Milano, 1947, pag. 273.
M. Bernardi, *Alberto Pasini e G. B. Quadrone,* Torino, 1949, pag. XLVII.
M. Bernardi, A. Capri, *Giovanni Battista Quadrone,* Galleria Pirra, Torino, 1970, pagg. 11-12.
V. Montanari, *L'Ottocento privato. Dipinti prestigiosi,* Bologna, 1987, n. 48, pag. 121.
G. L. Marini, *Quadrone. La vita i documenti, le opere. Catalogo ragionato,* Torino, 1998, vol. I, tav. XLV, vol. II, num. 702.
G. L. Marini, *Giovanni Battista Quadrone,* Torino, 2002, tav. 73, pag. 111.
G. L. Marini, *Giovanni Battista Quadrone. Un iperrealista nella pittura piemontese dell'Ottocento,* Torino, 2014, num. 35.

Giovanni Battista Quadrone si formò artisticamente presso l'Accademia di Torino, allievo di Gamba e Ferri. Dedicatosi dapprima a temi storici e letterari, in seguito realizzò scene di genere, minuziose nella resa dei dettagli su influenza del linguaggio pittorico di Gèrome e Bonnat, che egli conobbe a Parigi nel 1870.
Dal 1880 circa cominciò ad affrontare i soggetti venatori di cui, nella storia della nostra pittura italiana, fu tra i maggiori rappresentanti accanto a Eugenio Cecconi e Pompeo Mariani, con le loro produzioni ambientate rispettivamente in Maremma e nella riserva della *Zelata*.
Le opere di Quadrone raccontano la partenza per la caccia, la ricerca della preda, il ritorno e illustrano scene di interni, popolate dai cacciatori e dai cani, interpretate con un vena narrativa personale e vivace e risolte con una particolare capacità di esecuzione che deriva dalla studio della pittura fiamminga e dalla conoscenza delle opere di Fortuny e Meissonier.
Sacco vuoto non sta in piedi, datato 1894, ha al suo attivo una nutrita bibliografia e una serie di esposizioni, non solo d'epoca ma risalenti anche a tempi relativamente recenti.
Il dipinto risulta essere esemplificativo dell'approccio ironico con cui spesso Quadrone raffigurava episodi di vita dei cacciatori; il titolo stesso, infatti, che allude ad un battuta di caccia dall'esito infelice, fa nascere spontaneamente un sorriso. In una sala di un'osteria descritta nei minimi dettagli, dalla resa puntuale degli oggetti sulla mensola del camino, ai tavoli modestamente apparecchiati, alla presenza delle ragnatele all'angolo del muro, i due cacciatori, la cui giornata venatoria ha avuto esiti opposti, si fronteggiano; l'uno con il suo nutrito carniere brinda ai suoi successi, l'altro, con il sacco vuoto per terra, si abbandona sulla sedia, deluso ed amareggiato. Nel frattempo, i cani si annusano per fare conoscenza.
La capacità narrativa di Quadrone si riassume nella descrizione della postura e delle espressioni dei due protagonisti. Il "vincitore", disinvolto, seduto con la schiena appoggiata al muro, le gambe accavallate, il bicchiere in mano, l'espressione soddisfatta dipinta sul volto; "il perdente", svuotato, come il suo sacco, privo di energia, sembra non volere osare nemmeno alzare lo sguardo. Con pochi particolari l'artista ci restituisce una godibile scena, interpretata con sottigliezze ed arguzia, caratteristiche tipiche del linguaggio di Quadrone, che ben sapeva riportare sulla tela la psicologia dei suoi personaggi ritratti e i comportamenti dei loro "compagni fedeli", sempre sorpresi nelle loro più tipiche manifestazioni.

D.G.

33.

ENRICO REYCEND (1855 - 1928)

Sinfonia di luci e ombre
Olio su tavola
cm. 74.3 x 106.2

Firmato in basso a destra: *Reycend E.*

Allievo dapprima di Ghisolfi, frequentò in seguito l'Accademia Albertina di Torino, sotto la guida di Fontanesi e Delleani, figure fondamentali per la sua formazione alla quale contribuì anche l'arte di Avendano, di Calderini e soprattutto il viaggio a Parigi affrontato nel 1878, in occasione del quale Reycend ebbe l'opportunità di conoscere direttamente le opere di Corot e quelle degli altri pittori appartenenti alla Scuola di Barbizon.
Fu dedito prevalentemente ai soggetti di paesaggio, soprattutto alle vedute piemontesi, interpretate con grande sensibilità e profondo senso lirico.
Luci e ombre è dipinto incentrato sulla rappresentazione di una radura boschiva in cui la luce che filtra tra le fronde degli alberi crea giochi suggestivi di chiaroscuri; i passaggi, realizzati con le diverse tonalità di verde, sono sapientemente formulati con pennellate brevi e corpose, cariche di materia, precise e ben definite, caratteristiche del linguaggio pittorico di Reycend, tali che nella veduta d'insieme suggeriscono quasi l'idea di piccole tessere musive che restituiscono luce e brillantezza all'intera composizione che, per le sensazioni armoniose e poetiche che trasmette, testimonia le alte capacità artistiche e comunicative del pittore.

D.G.

34.

RAFFAELLO SORBI (1844 – 1931)

La sosta - 1888
Olio su tela
cm. 50.3 x 46.5

Firmato e datato in basso a destra: *Raf. Sorbi 1888.*

Gustosa scena di genere ambientata nei sobborghi fiorentini, *La sosta* risale al 1888 quando, libero ormai dai rigorosi vincoli dettati dal contratto stipulato nel 1872 con il celebre mercante parigino Adolphe Goupil, Raffaello Sorbi continua a dipingere soggetti di vita popolare con quell'accentuato decorativismo grafico e cromatico tanto apprezzato non solo dal gusto francese, ma anche tedesco e inglese. Il mancato interesse a confrontarsi con le esperienze più innovatrici di quegli anni, inizialmente richiestogli da Goupil, alquanto attento ai gusti della società dell'epoca, rimane infatti per lungo tempo un elemento caratterizzante dell'attività artistica di Sorbi, che solo dai primi anni del Novecento si avvicinerà a uno studio più attento della natura dipingendo, con l'aiuto di una lente, paesaggi su tavolette di superficie notevolmente ridotta[1].
Ricordato tra i migliori allievi della Scuola libera di nudo - estesa in verità a ogni tema pittorico -, aperta a Firenze nel 1859 dal pittore ticinese Antonio Ciseri come complemento di quella accademica, il giovane Sorbi vi aveva appreso l'attenzione per il realismo[2].
Presto Sorbi si era distinto vincendo nel 1861 il concorso triennale indetto dall'Accademia di Belle Arti. Come ricordava Telemaco Signorini sei anni più tardi, «chi meglio e più brillantemente di lui esordì nella pittura? Nessuno. Il suo primo lavoro, il concorso triennale, fece credere alla vecchia Firenze che i miracoli dell'arte del quattrocento si rinnovassero»[3].
Questo giovane artista dimostrava effettivamente di possedere un grande ingegno e una notevole abilità pittorica che subito suscitò molto interesse da parte di numerosi estimatori. Signorini però non ne condivideva l'eccessiva ricercatezza tecnica, la fattura pretenziosa e l'interpretazione personale della storia.
In effetti la produzione di Sorbi è fortemente caratterizzata da continui richiami di gusto settecentesco, medievale o addirittura pompeiano spesso inseriti in scene attuali come nel caso di questo dipinto dove la descrizione minuziosa di ogni particolare, dalle pietre dei massicci edifici, al lastricato della strada, al legno delle ante della bottega, ai due piccioni in primo piano, viene vivacizzata dalla presenza di persone agghindate con abiti e accessori di squisita fattura in uso nel secolo precedente: pantaloni a culotte, giacche lunghe a due code, parrucche bianche e cappelli a tricorno.
Il titolo del dipinto, *La sosta,* deriva dalle azioni dei due uomini che si fermano lungo la strada a bere un bicchiere di vino e a conversare con la giovane ostessa, uno in sella al suo cavallo, l'altro seduto più comodamente a un tavolino. È una giornata di brutto tempo, pioviggina e una signora colta di spalle mentre cammina sotto un grande ombrello verde scuro, si allontana dalla scena aprendo uno scorcio prospettico sulla sinistra del quadro interrotto all'orizzonte dal profilo dei colli toscani.

E.S.

[1] A. Parronchi, *R. Sorbi,* Edizioni Galleria Parronchi, Firenze 1988.
[2] A. Casartelli, V. Monetti, *Monografia di Antonio Ciseri,* Editore Colombi e C., Bellinzona 1906.
[3] T. Signorini, *Come l'assenza della critica isterilisca gl'ingegni. Dei quadri del signor Raffaello Sorbi,* in "Gazzettino delle Arti del Disegno", a. I, n. 8, 9 marzo 1867.

35.

ARMANDO SPADINI (1883 – 1925)

Maternità (Madonnina)
Olio su tela
cm. 48.5 x 39.5

Firmato in alto a destra: *Spadini.*
Sul retro reca cartiglio del Carnegie Institute of Pittsburgh.

ESPOSIZIONI
Carnegie Exhibition, Pittsburgh, Carnegie Institute, 1924.

BIBLIOGRAFIA
A. Venturi e E. Cecchi, A*rmando Spadini,* Milano, 1927, num. 428, pag. 64, ill. tav. 191.

Lillo, il bambino qui raffigurato, è l'ultimo figlio di Armando Spadini. La sua nascita, avvenuta nel 1920, aveva suscitato nel pittore il desiderio di dipingere nuovamente uno dei suoi soggetti più celebri, il *Mosè salvato dalle acque*, nella versione di proprietà Fiano ed entrata negli anni Trenta nella raccolta della Galleria d'Arte Moderna di Milano. Fin dal 1910 si era cimentato con questo tema di storia ottenendo, due anni dopo, il rinnovo del Pensionato artistico di Roma. Nelle due opere di grandi dimensioni la protagonista principale è Pasqualina, sua moglie, che interpreta la figlia del faraone e altri personaggi femminili raccolti attorno al bambino. Per il pittore toscano infatti era assolutamente usuale utilizzare i propri familiari come modelli delle sue opere. Come ricorda Arduino Colasanti, «i figli vivevano nello studio e posavano sempre per lui»[1].
Pittore eclettico, affascinato dai grandi del Cinquecento, Spadini è un artista fortemente moderno, fedele a se stesso e alla sua particolare espressione stilistica. È passato indenne attraverso gli stravolgimenti dei primi decenni del Novecento grazie alla ricerca della verità e al desiderio di fissare sulla tela un solo attimo reale, vero, delle istantanee di vita cariche d'amore per la moglie e per i quattro figli.
I suoi quadri parlano di semplice quotidianità, di letture e di compiti, di amicizia tra un bimbo e un gatto, di confidenze dei figli alla propria madre. Una madre onnipresente, rimasta vedova presto, una donna provata dalla lunga malattia del marito. Qui la vediamo assorta nei suoi pensieri, abbracciata a un Lillo imbronciato, vestito con una camiciola leggera, il suo ciuffo ribelle sulla fronte, lo stesso raffigurato nel quadro coevo *Anna e Lillo con i fiori.* L'abito di Pasqualina è solo accennato, così come il fiocco che le tiene legati i capelli. Il colore del vivace incarnato utilizzato da Spadini è presente anche in questo ritratto e ne ravviva il dipinto assieme alle tonalità chiare degli indumenti.
Dipinta su sfondo neutro, la tela è uno studio del dipinto *Madonna*[2]*,* un quadro di dimensioni maggiori montato in ovale per volontà del pittore, anche se è rettangolare. Entrambi i lavori provengono dalla collezione Malagodi di Roma, uno degli storici estimatori del pittore assieme al già citato Fiano e a Signorelli. La posa dei protagonisti è molto simile, ma non identica, come ad esempio il particolare delle dita che Lillo stringe nell'altra sua piccola mano. L'ovale inoltre è più rifinito nei dettagli degli abiti e delle stoffe. Al centro si trova Lillo con i piedi appoggiati sulle gambe della madre, alla sua destra fa capolino la sorella Anna, la primogenita, che cerca lo sguardo dei suoi cari. Il titolo rimanda a un presagio di sofferenza da cui Pasqualina vorrebbe proteggere il suo bambino sorreggendolo e tenendolo abbracciato come fa mentre veglia sul sonno innocente del piccolo ne *Il riposo*[3]*,* una delle ultime opere del pittore.

E.S.

[1] A. Colasanti, *Armando Spadini,* Società Editrice d'Arte illustrata, Milano – Roma 1925?, p. 7.
[2] A. Venturi, E. Cecchi, *Armando Spadini,* A. Mondadori, Milano 1927, n. 434, p. 64, ill. tav. 192. La tela misura cm. 99,5 x 77.
[3] Colasanti, cit., tav. 46.

36.

FEDERICO ZANDOMENEGHI (1841 – 1917)

La zolletta di zucchero (La morceau de sucre)
Olio su tela
cm. 61 x 50

Firmato in alto a destra: *FZandomeneghi.*

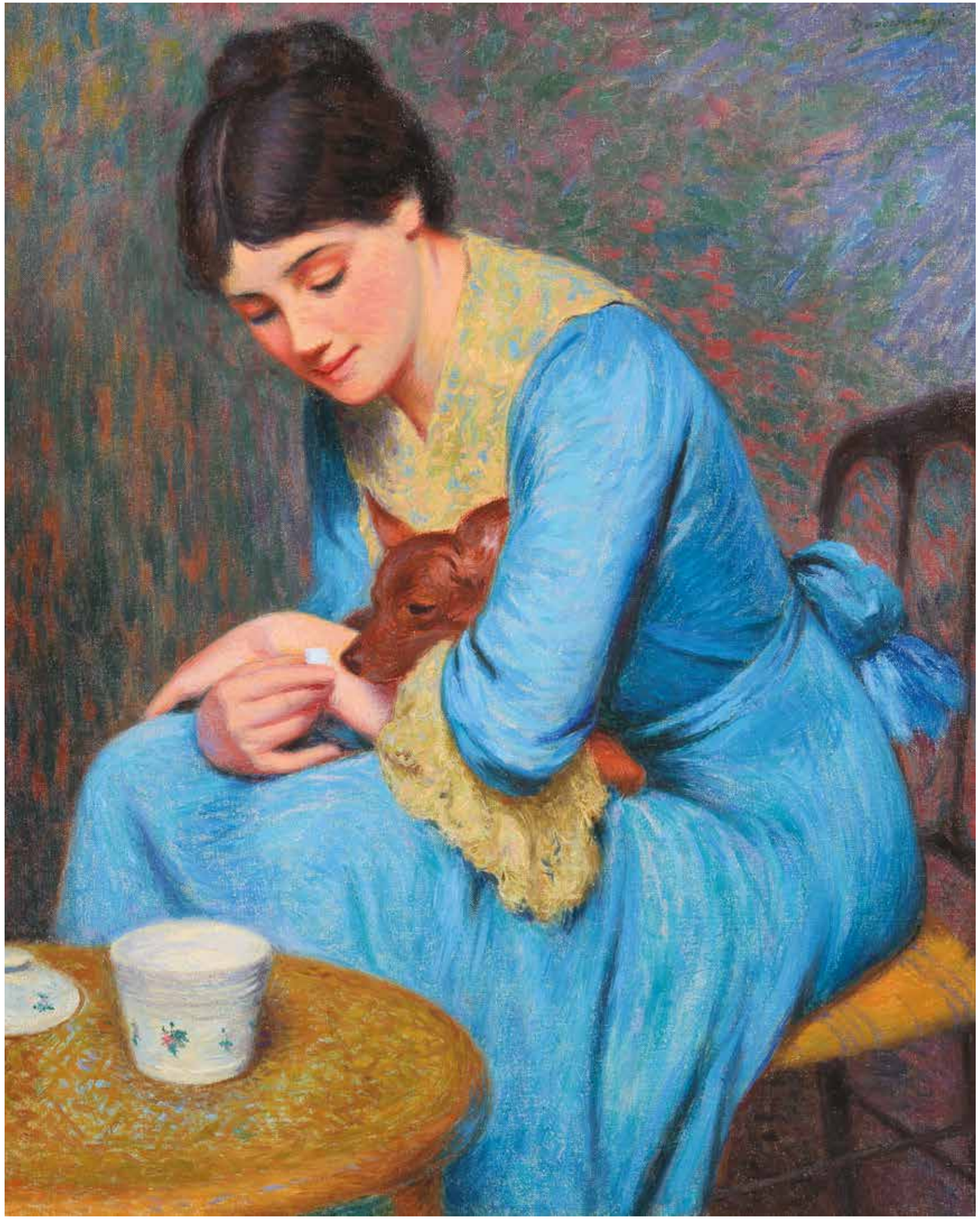
PROVENIENZA
Parigi, Collezione Durand Ruel.
Parigi, Collezione Angelo Sommaruga.
Milano, Collezione Quadri.

BIBLIOGRAFIA
V. Pica, *Artisti contemporanei: Federico Zandomeneghi*, in "Emporium", vol. XL, n. 235, Bergamo, luglio 1914, p. 6.
E. Piceni, *Zandomeneghi,* Milano 1952, tav. 62.
E. Piceni, F*ederico Zandomeneghi,* Milano, 1967, n. 210, tav. XXXII.
E. Piceni, *Federico Zandomeneghi. L'uomo e l'opera,* Busto Arsizio, 1979, tav. 35.
R. Capitani e M. G. Piceni, F*ederico Zandomeneghi,* Busto Arsizio, 1991, n. 210.
R. Capitani, C. Testi e M. Piceni, *Federico Zandomeneghi. Catalogo generale,* Milano, 2006, num. 383, pag. 286.

Il quadro è da riferire alla produzione francese di Zandomeneghi, che, dopo una prima formazione accademica nella natia Venezia e una lunga frequentazione con i macchiaioli toscani, si trasferisce a Parigi nel 1874. Qui entra in contatto con il movimento degli impressionisti, alle cui mostre esporrà a partire dal 1879, e stringe amicizia con Degas e Toulouse-Lautrec. Le opere di questo lungo periodo parigino, che si protrae fino alla morte dell'autore, sono spesso caratterizzate dalla scelta di soggetti legati alla quotidianità. Figure quasi esclusivamente femminili vengono colte nell'intimità dell'ambiente domestico o all'aria aperta, intente a svolgere le più svariate occupazioni. L'artista era infatti convinto che «non vi è nessun soggetto che possa considerarsi in sé medesimo più interessante di un altro, ogni soggetto può, però, riuscire interessante ed attraente se l'occhio dell'artista […] sa conservare […] quell'immediata freschezza d'incontro di uno sguardo vergine ed astratto con una creatura umana o con una scena della natura»[1].
Nel quadro presentato, pubblicato anche come *Il pezzetto di zucchero* o con il titolo francese *La morceau de sucre*, la protagonista è una giovane donna dai lucenti capelli neri spartiti sulla fronte e raccolti sulla nuca in una morbida acconciatura. La ragazza rivolge uno sguardo affettuoso al cagnolino fulvo che ha adagiato in grembo e a cui sta offrendo una zolletta di zucchero. Lo spazio è definito solo da pochi essenziali elementi che sembrano entrare quasi a fatica nel campo visivo: un basso tavolino rotondo, sopra il quale trova posto una zuccheriera bianca con minuti motivi decorativi, e una sedia impagliata. La tela è caratterizzata da un vivace cromatismo, memore della tradizione pittorica veneta, tutto giocato sull'accostamento dissonante di colori complementari. Il turchese brillante del vestito della giovane contrasta con il giallo della bordura di pizzo e con la vasta gamma degli ocra del tavolino, della seduta e del pelo del piccolo animale. Mostra una certa somiglianza con l'opera, tanto da poter forse essere considerato un studio preparatorio, un disegno raffigurante una *Donna con cagnolino*, nel quale manca però l'elemento della zolletta. Proveniente dal mercante parigino Durand Ruel, il quadro - insieme con un altro olio raffigurante la stessa modella dai capelli corvini, intenta a sistemare il collare di un cane gemello a quello qui rappresentato (*Signora con cagnolino* o *Femme caressant un petit chien*) - è stato per un certo periodo parte della l'importante raccolta di Angelo Sommaruga, editore e collezionista italiano attivo a Parigi anche nel commercio di opere d'arte.

G.L.

[1] V. Pica, *Artisti contemporanei: Federico Zandomeneghi,* in "Emporium", vol. XL, n. 235, luglio 1914, pp. 9-10.



Divisionismo
I protagonisti della luce

Divisionismo
I protagonisti della luce: opere in mostra e maestri a confronto

Dunia Grandi

Nella storia della pittura italiana gli ultimi decenni dell'800 furono caratterizzati da un clima culturale effervescente, ricco di istanze e proposte di rinnovamento avanzate dalle nuove generazioni di artisti che, con l'intento di superare le rigide regole accademiche, cercavano di approdare a nuove soluzioni formali e di contenuto.
Come stava accadendo nel resto d'Europa, alla luce dei nuovi assetti storici-politici, delle conquiste scientifiche e tecnologiche, delle nuove proposte culturali, anche nel nostro paese, la *corsa* verso nuove espressioni pittoriche subì una sorta di accelerazione rispetto al passato.
In meno di mezzo secolo circa, a ritmo incalzante, si sarebbe percorsa la strada che dalla tradizione accademica sarebbe arrivata alle soglie del *futurismo*.
Perno di questa rivoluzione fu la costante tensione alla rappresentazione del vero che avrebbe modificato la formulazione del paesaggio, con la pittura *en plein air,* e i canoni delle opere storiche che avrebbero dato pari dignità a qualsiasi soggetto rappresentato e affrontato temi sociali e di denuncia sociale.
Parallelamente ai contenuti, anche il linguaggio pittorico, liberatosi dagli schemi precedenti, si sarebbe sciolto in espressioni più libere, da composizioni formulate impiegando macchie di colore fino a quelle orchestrate con pennellate più sciolte, morbide e *impressionate*, guizzanti e veloci, intrise di luce.
Fu proprio la costante ricerca di una sempre più efficace resa della luminosità a favorire il passaggio dalla pittura ad impasto a quella divisa.
L'accostare sulla tela due colori puri affidando la loro ricomposizione al meccanismo di percezione dell'occhio, determina una lucentezza nettamente maggiore rispetto a quella che si ottiene mescolandole sulla tavolozza. Un risultato che permette una potenza espressiva notevolmente più efficace, che da ciascun artista sarebbe stata utilizzata in modo diverso, assecondando ognuno la propria sensibilità, approdando così a differenti soluzioni formali.
Attualmente sembra quasi superfluo il dover puntualizzare che il nostro Divisionismo non nacque a modello del neoimpressionimo francese. Alla luce degli studi e delle mostre realizzati negli ultimi decenni[1], l'argomento sembra ormai essere superato; risolto però forse in tempi recenti, se ancora nel 1990, in occasione dell'importante Rassegna sul Divisionismo italiano, allestita a Trento, Annie-Paule Quinsac scriveva che "*uno degli scopi di questa mostra è quello di far finalmente capire che l'importanza del Divisionismo italiano risiede nella riscoperta della vitalità del mezzo pittorico, mediante la presa in considerazione dei fenomeni ottici e non nella coerente applicazione di un bagaglio teorico condiviso dagli artisti. L'equivoco della critica, anche recente, su questo punto nasce dal fatto che ci si è ostinati a voler sovrapporre alla situazione italiana un modello ricavato da quella francese. Questo atteggiamento ha avuto conseguenze dannose sulla diffusione e sull'apprezzamento del movimento perché implicava sempre la scoperta dei riflessi dell'intellettualismo parigino sulle ricerche nostrane e, non trovandone abbastanza, si finiva col dover negare agli esiti italiani la loro autonomia e travisarli del tutto riducendoli a un' espressione provinciale, minore, di un fenomeno europeo nato a Parigi.*"[2]

Difficilmente i nostri artisti ebbero una conoscenza diretta delle opere neoimpressioniste e non necessariamente studiarono in modo approfondito le leggi sulla percezione ottica divulgate dai testi scientifici fondamentali, quali *La legge del contrasto simultaneo dei colori* di Michel Eugène Chevreul del 1839 e *Modern chromatics* di Ogden N. Rood del 1879.
Lo stesso Vittore Grubicy, propugnatore di uno "svecchiamento" del linguaggio artistico e tra i primi sostenitori del divisionismo, che nel ricoprire il suo ruolo di mercante d'arte viaggiò moltissimo per tutta Europa, attinse le informazioni sulla percezione ottica per fonte indiretta, dai testi di Félix Fènéon su *Les Impressionistes en 1886* letti nella rivista belga *L'art Moderne*, ma non conosceva l'opera simbolo del neoimpressionismo, quale *Une dimanche après midi à l'ile de la Grand Jatte* di Seurat.[3]
La pittura divisionista in Italia nacque come risultato di un percorso in cui furono fatti propri e sfruttati i risultati delle scoperte scientifiche in campo ottico. L'approccio ad una tecnica pittorica nuova fu una conseguenza figlia del suo tempo, alimentata certamente dai venti di rinnovamento e di nuove conquiste del sapere che soffiavano su tutta Europa e che orientavano verso nuove strade da percorrere ma la pittura non fu mai intellettualizzata, come precisa Annie-Paule Quinsac: "*l'applicazione totale o parziale della divisione del tono è rimasta per gli artisti un metodo empirico e individuale, sviluppato intuitivamente a partire da conoscenze non sempre approfondite perché, in certi casi anche giustamente, essi non ritenevano necessarie doverle approfondire.*"[4]
Preso atto che le nuove conquiste avrebbero potuto portare a degli importanti risvolti anche in campo artistico, e questo sostanzialmente era il messaggio che Vittore Grubicy si premurava di diffondere tra le nuove leve dei giovani pittori, ogni artista adottò rispetto all'approfondimento degli aspetti scientifici un approccio differente, non necessariamente applicandone sempre in modo rigoroso le regole.
Primo fra tutti Giovani Segantini che si limitò ad assimilare le leggi della scomposizione dei colori ma non studiò mai a fondo i principi dell'ottica. Di contro, Angelo Morbelli, approfondì testi di chimica, fisica e trattati sulla fisiologia dell'occhio; dai suoi fitti carteggi con Pellizza da Volpedo si deduce che questo modo di procedere fosse condiviso anche da quest'ultimo. Gaetano Previati raccolse nel corso della sua vita un numero molto considerevole di pubblicazioni sull'argomento e lui stesso fu autore de *La tecnica della pittura* e de *I principi scientifici del Divisionismo* che sarebbero stati editi in tempi però più tardi, rispettivamente nel 1905 e 1906. Altri artisti, quali Carlo Fornara e Plinio Nomellini, per esempio, adottarono invece un metodo più empirico.[5]
Lo stesso Grubicy nel 1896 si preoccupava di puntualizzare l'indipendenza della pittura divisionista italiana rispetto a quella francese, sottolineando che molti artisti quali Ranzoni, Carcano e Fontanesi, "in tempi non sospetti", ancora prima della divulgazione ufficiale del testo di Rood, avessero già colto per via intuitiva e sfruttato, seppure con brevi accenni,

Plinio Nomellini, *Piazza Caricamento*, 1891 - Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona.

le potenzialità della tecnica a pittura divisa, che poi, una volta assimilata, ufficializzata e codificata, sarebbe stata adottata come un elemento acquisito, facente parte della normale formazione:
"Chi con larga, piena cognizione di fatti e senza "chauvinisme" vorrà fare la storia veridica di questa evoluzione nell'arte della pittura, nel rintracciarne le origini, non potrà a meno di associarsi a questa riflessione di Paul Souriau: "Les idées arrivent à leur heure, et se presentent presque toujour à plusiers esprits à la fois." Parlare di precedenza, d'importazione da questo o da quel paese, è dire cosa contraria al vero. Infatti, mentre l' affermazione dei "pointillistes" francesi, colla rumorosa notorietà che accompagna lassù ogni nuova manifestazione, non rimonta a più d'una quindicina d'anni addietro, noi – senza parlare di certi dettagli nei grandi maestri del passato - ebbimo a Milano Daniele Ranzoni, il quale sin dal 1870, ed anche prima, dipingeva delle teste col più rigoroso (per quanto intuitivo) precetto "pointilliste", ottenendo intensissimi risultati di luce, di mobilità e di vita. Filippo Carcano, nello stesso tempo, presentava varii dipinti, condotti coll'avvicinamento di colori puri e segnatamente una sala da biliardo, in cui la luce, che percoteva le billie di avorio, era ottenuta colla decomposizione pressochè esatta nei colori fondamentali del prisma. Di Fontanesi si ebbe a Milano nel 1877 un "Mattino" (una pastora con pecore – contro luce – che veniva verso il riguardante sotto ad alcuni grando alberi), nel quale il cielo, squisitamente madreperlaceo, lasciava scorgere una fattura pomellata, come se il polpastrello del dito avesse avvicinato i colori, producendo un effetto analogo – ma molto meno meccanico – a quello da me riscontrato molti anni dopo nel Sisley, uno dei più pointillistes acclamati di Parigi. Ma questi casi sporadici, di cui si ebbero esempi anche altrove (in Francia Monticelli, Diaz ed altri) non sono dovuti che all'"intuizione" divinatoria d'artisti fortemente dotati nella percettibilità del colore e della luce. Fu intorno al 1882 che l'intuizione dell'artista ebbe la sua sanzione scientifica, quando cioè l'editore Felix Alcan di Parigi pubblicò l'oramai famoso volume del professore di fisica al Colombia College di New York – O. N. Rood – col titolo "Théorie scientifique des couleurs et leurs applications aux arts et à l'industrie". In esso il geniale scienziato americano ha fornito agli artisti il convincimento (controllabile da chiunque col facile esperimento, da lui descritto, dei dischi giranti) che: dati due colori mescolati sulla tavolozza per ottenere una data tinta e dati i due stessi colori, nelle stesse proporzioni, non mescolati ma avvicinati l'uno all'altro sì da ottenere la tinta colla fusione ottica che ne risulta a distanza: la seconda tinta, ottenuta in questo modo, è di tanto più pura e luminosa della prima, che, per eguagliarla ad essa, bisognerebbe sporcarla con 52 parti (sopra 100) di nero eppoi ancora snervarla con altre 9 parti di bianco.

Il che equivalse all'aver dimostrato che i colori, adoperati divisi, anziché in miscuglio, aumentano del 61 per cento le risorse di luminosità e di brillantezza della tavolozza.
Mentre dunque la tecnica divisionista ebbe la sua fase preparatoria con cultori che chiamerò "intuitivi", colla comparsa dell'opera di Rood cominciò ad entrare nel periodo teorico, con seguaci scientificamente convinti e forti sperimentatori. La terza e completa fase – in parte già iniziata e che darà la vittoria definitiva al principio – sarà costituita da quegli artisti i quali, dopo essersi impossessati, collo studio e l'esperimento, della legge scientifica, non se ne preoccupano altro, ma se ne valgono, con tutta disinvoltura, solo quando e nella misura che è suggerita dal loro intuito artistico, per l'espressione del bello e del vero che ha impressionato il loro animo."[6]

La prima presentazione ufficiale di opere divisioniste italiane risale al 1891; quell'anno, infatti, in occasione dell'Esposizione Triennale di Brera, Giovanni Segantini espose *Le due Madri*, Gaetano Previati *Maternità*, Angelo Morbelli *Alba*, Plinio Nomellini, *Piazza Caricamento*. Le opere tutte risolte tecnicamente con la divisione del colore non furono esposte nella stessa sala e presentate accanto ad altri dipinti degli stessi autori realizzati ancora però con la tecnica dell'impasto.
La casualità di allestimento delle opere divisioniste si riscontra anche nella seconda edizione della Triennale del 1894, in occasione della quale Segantini espose *Lago sulle Alpi* e *Per le cattive Madri. Prima del Nirvana*, Previati *Una Vergine col bambino*, Morbelli *Alba felice*, Pellizza *Sul fienile* e *Speranze deluse* e Emilio Longoni *Riflessioni di un affamato*.

Dall'edizione del '97 furono escluse opere divisioniste di Nomellini, Pusterla e il *En plein air* di Fornara.
Fu proprio questo episodio a spingere Morbelli a proporre un *Salons des refusés* dei divisionisti, progetto che non vide mai la luce perché, come ricorda Nicoletta Colombo[7], fu scoraggiato dall'"indifferenza" di Segantini e dallo "scetticismo" di Pellizza.
Questa sensazione di mancanza di una struttura e di un'identità comune è riconducibile al fatto che il nostro divisionismo non può essere identificato in un vero e proprio gruppo, con un caposcuola ed un programma ufficiale da tutti condiviso; non ci fu un "disegno" teorico comune a tutti gli artisti atto a sottendere il loro far pittura. Già nell'esposizione del 1891 è riscontrabile come ognuno avrebbe sfruttato la tecnica divisa alla luce delle proprie sensibilità e alla propria formazione, approdando a risultati estremamente diversi l'uno dall'altro . Inoltre, dalle tematiche delle opere presentate, sono già indicate le differenti strade che sarebbero state battute nei successivi trent'anni; per tale arco di tempo, infatti, nella storia della pittura italiana "si fece divisionismo".[8]

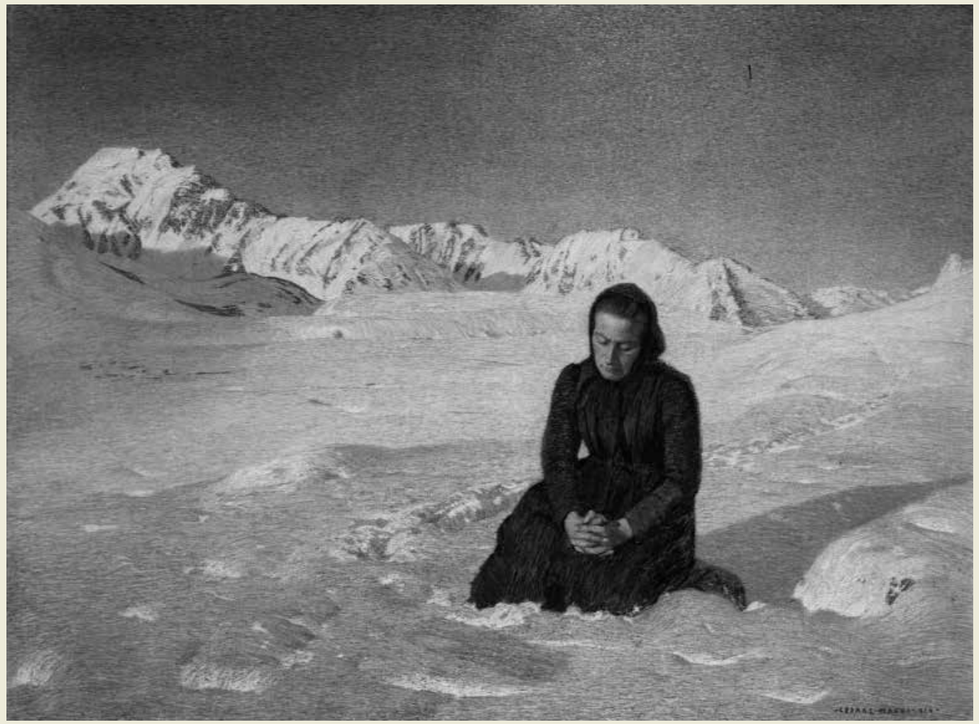
Nomellini con *Piazza Caricamento* e Longoni con *L'oratore dello sciopero*, inaugurarono la tematica sociale formulata con la tecnica divisionista, che negli anni immediatamente successivi avrebbe dato vita a risultati altissimi, di sorprendente forza espressiva, tali da far parte oramai del nostro immaginario collettivo, quali, per esempio, i cicli di Morbelli dedicati al Pio Albergo Trivulzio e il *Quarto Stato* di Pellizza da Volpedo.

Vittore Grubicy de Dragon, *Quando gli uccelletti vanno a dormire*, 1891/1903 - collezione privata.

Segantini invece, per cui fu fondamentale la rappresentazione del vero, trovò nella stesura divisa dei colori uno strumento ancora più efficace per trasporre sulla tela la verità delle cose.
Per l'artista "*che aveva costruito la sua visione pittorica sul contatto con la realtà della natura"*, come ricorda Anna Maria Damigella, "*la tecnica della divisione del colore e della pennellata a tratteggio è un mezzo più analitico e controllato per ricreare sulla tela la verità delle materie e della luce reale, del paesaggio e degli esseri viventi. Dalle prime prove ai quadri ultimi, (...) si serve del divisionismo come strumento per rendere più profonda la comprensione della realtà"*. Uno studio del vero basilare anche per i suoi quadri simbolisti. "*Nel quadro del ciclo del Nirvana (Le cattive madri, Il castigo delle lussuriose 1892-1894), fusione di tema letterario, implicazioni personali e natura, dà una realtà illusoria, come se le immagini ideali siano suscitate dal paesaggio reale della montagna del Maloja."*[9]
Maternità di Previati fu l'opera più contestata e meno compresa tra tutte quelle divisioniste presentate, in quanto risultava difficile capire, come segnalava Chirtani in un articolo comparso sul *Corriere della Sera, "quello che l'artista ha voluto rappresentare"*, perché la scena "*assume aspetto di cosa inconsistente come una visione"*[10]. La dimensione onirica in cui le figure fluttuano senza più corpo né consistenza disorientò la critica molto più di quanto fece *Le due Madri* perché la tela di Segantini risultava comunque ancorata al reale.
Con l'opera di Previati entriamo in un'altra realtà; si era rivelata la sua poetica risolta in chiave divisionista-simbolista, per l'espressione della quale la stesura di colori puri orchestrati in una danza di linee ondulate e sinuose costituiva la tecnica più pertinente.
Strenuo difensore degli artisti divisionisti in mostra nel 1891 fu Vittore Grubicy.
Se è vero che il ruolo di caposcuola non fu mai ricoperto in quanto non esisteva "un gruppo", sicuramente, però, Grubicy fu il "collante" e il punto di riferimento dei giovani artisti divisionisti, molti dei quali proprio da lui erano stati "convertiti" al nuovo linguaggio. Un esempio per tutti la celebre visita a Savognino del 1886 di Grubicy a Segantini, in occasione della quale l'artista fu spronato a rielaborare con la tecnica divisa la sua *Ave Maria a Trasbordo*.
Dotato di un intuito particolare, Grubicy era in grado di cogliere le potenzialità ancora nascoste dei giovani artisti e di coltivarne il talento. Grande estimatore dell'arte di Fontanesi, fu tra i primi acquirenti delle sue opere, "scoprì" Cremona e Ranzoni ai quali sarebbe seguita la nutrita schiera composta da Segantini, Morbelli, Longoni e Fornara, per citarne solo alcuni, i cui rapporti erano regolati da contratti stipulati con la Galleria che Vittore gestiva con il fratello Alberto, ubicata nel centro di Milano, l'epicentro del nostro Divisionismo, che prese vita nel contesto culturale scapigliato.
Vittore cominciò a dedicarsi assiduamente alla pittura quando, forse in seguito a dissapori con Alberto, nel 1889 abbandonò l'attività commerciale e i suoi numerosi viaggi all'estero in occasione dei quali era stato soprattutto il senso naturalistico proprio del paesaggismo olandese a colpirlo particolarmente, e si ritirò a Miazzina, sul Lago Maggiore, dove già tre anni prima aveva stabilito la sua residenza.
Le formulazioni dei suoi paesaggi, tra i quali ricordo *Quando gli uccelletti vanno a dormire del 1892, Veduta del Lago Maggiore* del 1896 e *Poema panteista*, costituto da otto panelli, realizzati tra il 1894 e il 1911, erano sottese dall'intento di trasporre

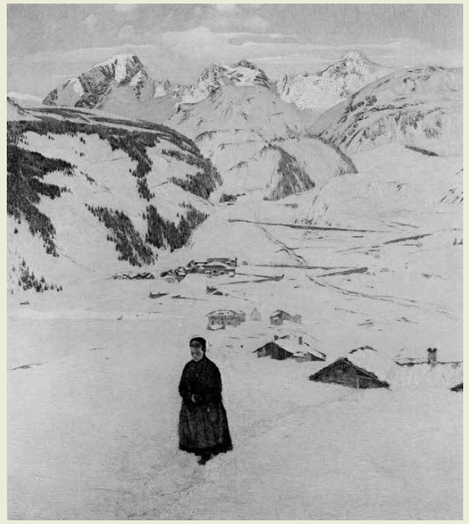
Emilio Longoni, *L'oratore dello sciopero*, 1890/92,
Barlassina, Banca di Credito Cooperativo.

sulla tela non tanto il dato oggettivo ma le emozioni da esso suscitate, come sottolinea Anna Maria Damigella: "*nel dipinto Grubicy voleva dare, non la natura osservata, conosciuta e ricostruita in termini di segno e di colore, ma la sensazione che quella visione gli aveva provocato, rivissuta nello studio con il fenomeno della suggestione, ricostituita e comunicata con la pittura, perché "le immagini create dalla mente ci appaiono di gran lunga più evidenti e luminose, che non quelle che riflettono le cose reali". Le sue poetiche vedute con delicati effetti di luci le ottiene con una tecnica divisionista minuziosa, mascherata da velature affinché sia conservato il "mistero di esecuzione"; nella scena dipinta si annulla l'effetto di materia e prevalgono i valori di forma, la luce, il chiaroscuro, portati a suggerire sensazioni simili a quelle di una composizione musicale."*[11]
Queste considerazioni forniscono la chiave di lettura anche per *Alla fonte del Pisarottin*, l'opera di Grubicy esposta in occasione di questa mostra che racchiude un *corpus* considerevole di opere divisioniste tale da permettere una significativa panoramica su alcune delle personalità più rilevanti.
Chi avrebbe mantenuto anche nella produzione più matura un'eco della sua formazione scapigliata, tradotta con atmosfere vaporose, è Emilio Longoni.
"Gustavo Macchi mi insegna i colori complementari, Vittore Grubicy



Cesare Maggi, *L'ombra*, 1914 - collezione privata.

porta dall'estero il divisionismo. Lo fa fare a Segantini, a Morbelli ed a me."[12]
Con questo stile essenziale, quasi epigrafico, il giovane pittore testimoniava il suo approccio al divisionismo e il suo rapporto con Grubicy avvenuto grazie all'intermediazione di Segantini, suo compagno di studi all'Accademia di Brera e ritrovato a Milano nell'82 dopo una parentesi napoletana, in occasione della quale Longoni conobbe Mancini, i cui ritratti di bambini senza dubbio avrebbero ispirato la serie di testine di fanciulli prima e le composizioni incentrate sulle rappresentazioni di bambini dopo, opere quest'ultime con le quali per molto tempo si è identificata l'intera produzione artistica di Longoni, quali per esempio *Chiusi fuori da scuola, La Piscinina* e *La venditrice di frutta*.
L'incontro con Grubicy sollevò Longoni da una situazione economica molto critica e gli permise di dedicarsi totalmente alla pittura. I rapporti con Segantini, che già dal '79 faceva parte della scuderia di Vittore, furono in quel periodo molto intensi. I due giovani artisti lavorarono per due anni a fianco a fianco a Pusiano, in Brianza, in un clima di scambi e collaborazione, come nel caso della prima versione dell'*Ave Maria a trasbordo* che a Segantini fu suggerita da Longoni in seguito ad un suo ricordo visivo relativo al soggiorno partenopeo.
Fondamentale fu la permanenza dall'85 all'86 a Ghiffa, allora frequentata dai più alti esponenti della cultura milanese. Longoni conobbe i fratelli Troubetzkoy, gli editori Treves e Ranzoni, assimilando le poetiche scapigliate che avrebbe mantenuto anche dopo la sua adesione al divisionismo.
Dal periodo di Ghiffa sarebbe nata la serie di *Nature Morte* che sarebbero state notate e apprezzate dalla critica contemporanea, anche se fu *Chiusi fuori da scuola* l'opera che diede a Longoni la notorietà e che inaugurò la tematica di denuncia sociale, che avrebbe trovato la sua massima espressione nelle opere divisioniste quali *L'oratore del popolo* e *Riflessioni di un affamato*. La prima era ispirata allo sciopero tenutosi a Milano nel corso della prima celebrazione della festa del *1 Maggio*, la seconda godette di un'altissima risonanza perché fu pubblicata sul numero unico di *Lotta di Classe*, edito dal Partito Socialista.
Con *Per l'onore* o *Suicida* nel 1908, tela imperniata sul tema dell'emarginazione e della solitudine, Longoni pose termine al ciclo della tematica sociale per dedicarsi, per tutto il resto della sua carriera, alle rappresentazioni paesaggistiche che furono formulate, per una breve parentesi, in chiave simbolista, in seguito alla sua adesione alla dottrina buddista, di cui *La voce del ruscello* del 1904 rappresenta il capolavoro.
I paesaggi di Longoni, realizzati con la tecnica divisa, nel corso degli anni acquisirono una luminosità sempre più accentuata. In composizione spesso costruite con una struttura tripartita, come nel caso di *Solitudine alpestre*, l'opera esposta in questa mostra, l'azzurro, il violetto, il rosa, il verde, stesi per filamenti ad andamenti orizzontali avrebbero restituito una particolare brillantezza, peculiarità di tutta la sua produzione.
La ricerca della luce nel colore spinse però Longoni a dipingere in alta quota e a ritornare sistematicamente negli stessi punti per osservare, studiare e poi elaborare in studio opere di ampio respiro.
La produzione legata alle rappresentazioni di paesaggi di alta montagna, come ricorda Giovanna Ginex, costituiva un vero e proprio filone cui già dalla metà degli anni '90 era stato dedicato uno spazio specifico nelle esposizioni ufficiali. Carcano, Dell'Orto, Cressini, Maggi, sono alcuni nomi dei tantissimi artisti che coniugarono l'amore per la montagna con quello per la pittura.[13]
La prima opera di Longoni consacrata a questa tematica risale al 1903; *Pratebello. Valmalenco* inaugurò, infatti, la serie dedicata ai paesaggi della Valtellina. Poi il Pizzo del Bernina in *Ghiacciaio in sole* e in *Ghiacciaio* presentata nel 1906 all'Esposizione Internazionale del Sempione e l'altopiano del Mortirolo in *Ore vespertine* e *Rododendri*, per esempio.

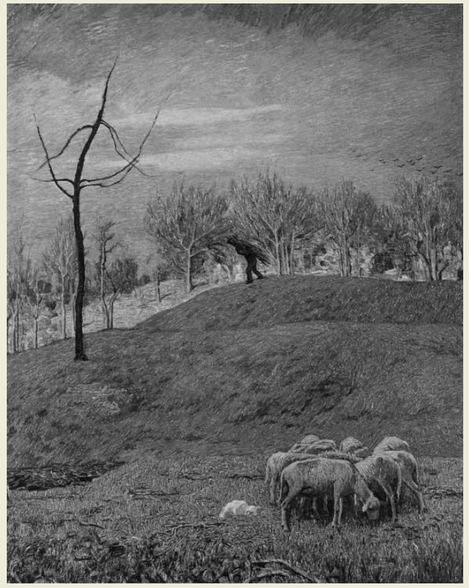


Cesare Maggi, *Mattina di festa*, 1905 - Sidney, Art Gallery of New South Wales.

Tra il 1910 e '20 le visioni chiare e nitide che restituivano le tele di Longoni sarebbero state sostituite da atmosfere vaporose e impalpabili che suggeriscono spunti ulteriori di lettura; al di là del dato oggettivo, al di là della rappresentazione, da questa ultima parte della sua produzione emerge tutto il suo mondo emotivo ed emozionale, come in *Prime luci sul ghiacciaio, Alba in montagna* e *Alba nel ghiacciaio*, risalenti agli anni tra il 1912 e 1916.
Proprio commentando *Alba nel ghiacciaio*, tra gli ultimi dipinti di Longoni ispirato al soggetto montano, che fu acquistata nel 2001 per la Pinacoteca di Brera dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Giovanna Ginex spiega in modo efficace quale sarebbe stato il percorso ultimo dell'arte di Longoni: "*Brano di pura poesia interrotta da piccole figure di pastori e di armenti, grumi di colore che si confondono con le rocce affioranti dalle nevi, l'opera racchiude la sapienza e l'intensità emozionale raggiunte da Longoni nella resa del paesaggio in quota dalle atmosfere rarefatte e della "solitudine alta". (…) Giocata magistralmente su tre toni - bianco, azzurro e rosa - e sul taglio spezzato della linea tra luce e ombra, la tela è altissima dimostrazione della perfezione raggiunta da Longoni nella comunione con le alte quote; egli prosegue per tutta la vita nel rinnovamento del proprio personalissimo stile, rimanendo l'ultimo dei grandi interpreti del divisionismo storico ad affrontare il tema. L'artista modifica i colori della tavolozza, rinuncia a ogni dettaglio accattivante per affrontare la realtà, e la poesia, della montagna alta, dove mutano anche i colori. Là dove ci si potrebbe aspettare toni vivi, netti, si trova invece un'aria senza polveri o vapori, dove le distanze si fondono in una gamma di colori pastello, grigio chiaro, azzurro, malva, rosa. Longoni fa suo il ritmo della montagna, vi si adegua, e dipinge le sue ultime grandi tele d'alta quota nelle quali, attraverso l'osservazione oggettiva del paesaggio, unita alla completa padronanza del divisionismo ormai docile strumento tecnico, egli svolge il dato naturalistico in simbolo, la bellezza della natura incontaminata in valore universale, senza tempo, trasformando sempre più il "paesaggio" in luogo mentale per lo studio delle vibrazioni del colore e della luce, verso l'astrazione.*"[14]
Tra le lastre fotografiche di Emilio Sommariva, fotografo milanese tra i più rinomati dell'epoca, è conservata un'istantanea, scattata nei primissimi anni del '900 che ritrae Longoni sul massiccio del Bernina in compagnia di Cesare Maggi.[15]
Maggi abbracciò la tecnica divisionista indicativamente fino alla metà del primo decennio del '900 per poi abbandonarla, verso nuove soluzioni formali. Nato nel 1881, rientra nella schiera di quegli artisti divisionisti definiti di seconda generazione.
Allievo di Vittorio Corcos a Firenze prima e di Gaetano Esposito a Napoli dopo, Maggi avrebbe trovato la soluzione alla sua ricerca di rendere la forma attraverso il binomio luce-colore, in occasione della mostra postuma di Segantini, allestita a solo due mesi dalla scomparsa dell'artista presso la Società di Belle Arti di Milano, in cui furono esposte opere di proprietà della famiglia di Segantini e di Alberto Grubicy. Per il giovane pittore fu una folgorazione; presa coscienza che con la tecnica divisionista avrebbe potuto soddisfare le sue più alte aspirazioni artistiche, Maggi attraverso Fornara conobbe Alberto e Gottardo Segantini e partì per l'Engandina per ritrovare i luoghi del suo Maestro e carpire i segreti della sua pittura. Furono gli stessi figli di Segantini a raccontare quali colori loro padre utilizzasse, come li stemperasse, come procedesse nella preparazione della tela e nella stesura dei

toni. Maggi contestualmente si esercitava *en plein air*, inviando poi il materiale a Grubicy col quale già nel 1900 sottoscrisse un contratto che gli avrebbe permesso di cominciare in tempi molto brevi a esporre accanto ad artisti già affermati, quali, per esempio, Gola, Previati, Tominetti, in occasione di un'esposizione collettiva allestita nella Società di Belle Arti di Milano.
Fin dalle prime opere si intuisce come il rapporto con il soggetto raffigurato sarebbe stato sempre risolto con la rappresentazione del dato oggettivo. Nella raffigurazione della montagna, ambiente che lo conquistò e lo affascinò, Maggi trovò la possibilità di massima espressione, mai filtrata o mediata però da un disegno mentale, di cui il paesaggio sarebbe stato manifestazione, né da un intimo sentire a lui connaturato[16]. Spogliato da qualsiasi riferimento simbolico o intimista, l'artista ebbe la capacità di trasporre sulla tela il soggetto rappresentato con immediatezza, abilissimo nella restituzione di particolari atmosfere e scenari, che nel corso degli anni si sarebbero tinti di una vena poetica personale, utilizzando la tecnica divisionista come lo strumento più pertinente per soddisfare il connubio luce-colore nella resa del quale la sua ricerca sarebbe approdata a nuove soluzioni formali, come in *La melanconia del sole*, che prende corpo attraverso stesura di sole velature e che fu esposta nel 1906 alla Nazionale di Belle Arti di Milano.
Dai tempi del suo *apprendistato* a Maloja, Maggi in pochi anni era riuscito ad imporsi e ad emergere. Il 1901 aveva segnato l'incontro con Giacomo Grosso, forte personalità che per il giovane artista avrebbe rappresentato un importante punto di riferimento. Il trasferimento a La Thuile aveva regalato due tele importanti, quali *La slitta* e *Mattino di festa* esposte alla Biennale di Venezia e alla Promotrice di Torino del 1905.
Negli anni successivi il suo nome sarebbe stato sempre presente alle esposizioni più importanti. Nel 1907 espose alla Mostra dei divisionisti italiani allestita a Parigi da Grubicy *Crepuscolo in Engandina* e alla Biennale di Venezia *L'ultimo fieno* e *Prima neve*, opera quest'ultima acquistata dalla Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma. Così era avvenuta la sua consacrazione d'artista.
Nel 1909 Maggi si trasferì a Torino; questa decisione fu

Carlo Fornara, *La primavera (vita nuova)*, 1901/02 - collezione privata.



Carlo Fornara, *Alle porte dell'inverno*, 1937 - collezione privata.

dettata da diverse motivazioni, una delle quali l'esigenza di avere più contatti con Grosso in un momento in cui egli avvertiva l'esigenza di dedicarsi ai ritratti, genere pittorico peraltro difficilmente affrontabile con la tecnica divisa.
Indicativamente da questo periodo la produzione di Maggi avrebbe affiancato ad opere ancora chiaramente divisioniste, in linea con la sua tradizione, tele in cui si cominciava a percepire la volontà di distaccamento, formulate con "*stesura materica e disordinata della pasta cromatica*" come nota Giuseppe Luigi Marini in merito, per esempio, a *Paesaggio montano* del 1910[17] .
Successivamente le pennellate sarebbero state più sciolte, più impressionate, verso nuove strade da percorrere. Tele divisioniste sarebbero state realizzate ancora fino al secondo decennio del secolo, con risultati straordinari nella tecnica ed estremamente suggestive nella formulazione del soggetto, quali per esempio *L'ombra* e l'opera esposta in questa mostra *Alta montagna*.
Poi la magica fase del divisionismo si sarebbe conclusa; il contratto con Grubicy risolto.
Fu Carlo Fornara, come ricordato, a presentare nel 1899 il giovanissimo Maggi ai fratelli Grubicy. A quell'epoca la sua carriera era già impostata; anch' egli dedito alla rappresentazione della montagna, ma della sua montagna, delle sue valli, cui era fortemente legato.
Nel 1897 la Triennale di Milano aveva rifiutato il suo *En plein air, "per le audacie dei rapporti cromatici, bollate di barbariche stonature."*[18]

L'opera, però, avrebbe avuto a breve il suo riscatto; due anni dopo il dipinto sarebbe stato scelto tra quelli che avrebbero dovuto rappresentare l'arte italiana all'Esposizione di San Pietroburgo e successivamente inviato alla Mostra di San Francisco dove vinse una medaglia d'argento. In ogni caso già da subito portò fortuna a Fornara, in quanto, esposto in una vetrina di Corso Vittorio Emanuele, colpì l'attenzione di Pellizza che lo definì "*una forte promessa*"[19] e soprattutto lo vide Segantini che, riconosciutavi una similitudine di intenti col suo far pittura, gli propose di collaborare con lui alla realizzazione di un panorama dell'Engadina che gli era stata commissionata per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900, che poi in realtà non avrebbe visto mai la luce per mancanza di mezzi finanziari.
È lo stesso Fornara a raccontare la sua formazione e il suo percorso artistico in *Brevi memorie di Carlo Fornara* pubblicate su *Convivium* nel 1947[20]. L'artista ricorda la sua formazione presso Enrico Cavalli e l'incontro con le opere di Fontanesi in occasione della mostra postuma allestita nel 1892, che costituirono una sconvolgente rivelazione per il forte lirismo dei dipinti e che misero in contatto Fornara, seppure indirettamente, con la scuola francese di Barbizon. Furono però le letture di *L'art moderne* e *Certains* di J. K. Huisman condotte nel 1893 che avrebbero condizionato la sua carriera artistica: "*Attraverso quelle pagine fulgenti e suggestive l'arte moderna mi parve una rivelazione piena di promesse(...) Il Cavalli mi aveva già accennato a certe esperienze lumininistiche di Delacroix e l'Huysmans in quei suoi libri aveva esaltato i risultati della scomposizione scientifica del colore. Al Segantini non pensai, chè allora non era ancora molto conosciuto come divisionista. La mia anima vibrante nelle meravigliose visioni suscitate dallo scrittore sentì tutto il fascino della pittura luce alpina, e cercò un mezzo efficace per esprimere la sua ebbrezza luminosa. Così arrivai al divisionismo.*
Dopo la morte eroica di Segantini, che aveva commosso il mondo artistico, molti giovani pittori, abbagliati dalla gloria del Maestro, accettarono quella tecnica, ma non essendo essa inerente al loro temperamento e trovandola forse troppo faticosa e complicata, a poco a poco l' abbandonarono. Non io perché al divisionismo giunsi per spontanea evoluzione della mia arte, prima che le immortali opere del Segantini ne mostrassero l'eccellenza, e perché in essa ho trovato lo strumento espressivo più idoneo al mio temperamento ansioso di robustezza costruttiva e tersa luminosità."[21]
Così descrive Fornara l'origine della sua formazione divisionista, avvenuta per una semplice e spontanea evoluzione artistica, rivendicandone l'indipendenza dall'influenza di Segantini, confronto con cui spesso avrebbe dovuto fare i conti, se non fosse altro per il fatto che dopo la scomparsa prematura ed improvvisa del Maestro, sarebbe stato lui a raccogliere all'interno della scuderia Grubicy l'impegnativa eredità di pittore ufficiale di paesaggi montani.
Il centro del mondo di Fornara fu la Val Vigezzo, suo luogo natio. Fortemente radicato alla sua terra e alle sue origini, tutta la sua produzione artistica, che avrebbe coperto un arco temporale considerevole, quasi sette decenni, sarebbe stata imperniata sulla rappresentazione di questa realtà. Nel corso della sua vita Fornara avrebbe abbandonato per lunghi periodi la sua valle solo in poche occasioni; per compiere la sua formazione artistica, egli non ebbe bisogno, come capita spesso ai giovani pittori in erba, di abbandonare il proprio luogo natale. La Val Vigezzo era caratterizzata da una

Angelo Morbelli, *Giorni...ultimi*, 1882/1883 - Milano, Galleria d'Arte Moderna.

secolare tradizione di artisti, ritrattisti, frescanti, che spesso emigravano in Francia per poi rientrare portavoci delle nuove proposte di rinnovamento d'oltralpe. Questo è il caso anche di Enrico Cavalli, vigezzino di nascita che, dopo un periodo trascorso a Lione, era rientrato nella sua valle. Fu proprio in compagnia di Cavalli, il primo viaggio di Fornara a Lione, alla scoperta di Ravier, Boudin e Vernay; il secondo, nel 1896 fu affrontato invece con il suo conterraneo Giovanni Battista Ciolina. Anche nei suoi viaggi all'estero Fornara non perdeva comunque i contatti con i suoi compaesani, alla ricerca delle nutrite comunità di vigezzini presenti in terra straniera, non solo in Francia ma anche in Sud America, instaurando rapporti di profonda amicizia con gli emigranti incontrati in occasione del suo viaggio in Brasile, Argentina e Uruguay del 1911.[22]

Questo legame imprescindibile, quasi viscerale, con la sua montagna che egli profondamente conosceva, in ogni suo dettaglio, in ogni sua manifestazione, traspare non solo dalla scelta dei soggetti ma anche da come sono formulati sulla tela. Il suo linguaggio artistico forte e nitido, restituisce appieno la concretezza del dato oggettivo. La pittura divisionista di Fornara, "*ricusa ogni sfarfallio cromatico e luminoso, che finisce per dissolvere l'immagine, e se ne serve al contrario per intensificare la sensazione oggettiva della natura.*"[23]

A proposito di *Pascolo Alpino* del 1898 Marco Valsecchi, per esempio, nota come tutto "*sia rivelato nella struttura (..) corposa del paesaggio e delle figure, oltre che nello splendore delle lucentezze che investono in pari grado le erbe in primo piano e lo sfolgorio della neve sui lontani monti*". E puntualizza come *Fine d'autunno in Val Maggia* e *Sole e brina* entrambi del 1908, *"sembrano intessuti di filamenti di lana greggia tanto le pennellate sono corpose, ondulanti, che rendono con gli splendori cromatici anche l'oggettività concreta del paesaggio". (...)* Una "*compenetrazione cosciente della sostanza organica*" che avrebbe costituito una peculiarità del suo linguaggio artistico.[24]

La natura con tutte le sue espressioni, in tutti i suoi risvolti, scandagliata e compenetrata, appunto, costituisce il perno della sua arte; rare le opere incentrate su momenti di vita contadina quali per esempio *Il seminatore, A giornata finita* o *Processione in Val Vigezzo* e comunque non ci fu mai in Fornara l'intento di affidare alle sue opere tematiche sociali o di denuncia sociale.

Allo stesso modo anche il simbolismo costituì solo una breve parentesi rappresentata da *Alba* e *Aquilone* risalenti al 1903; non ci sarebbe stato un seguito, perché il suo *temperamento latino, avverso alle astruserie nordiche,* come avrebbe raccontato lo stesso Fornara, *avrebbe ripreso il sopravvento.*[25]

Lavoratore instancabile, perché per lui la pittura era un "mestiere" che doveva essere sempre praticato, in quanto è proprio nel "mentre" che si intuiscono e colgono le diverse soluzioni da adottare, Fornara dipinse per settanta anni, restituendoci le immagini della terra madre, mai matrigna, dove ogni singola manifestazione, dalle fiorite primavere (come per esempio *Primavera, Maggiolata, Aprile, Primavera a Prestinone* rispettivamente del 1911, '12, '14 e '20) ai panorami innevati, (*Tristezza invernale - 1901*), dalle vedute dei pascoli (*Pascolo alpino - 1898, Fontanalba - 1904, Alti pascoli - 1934*) ai boschi autunnali (*Alle porte dell'inverno - 1937*), così come spesso gli scorci di Prestinone e della sua casa, (*Luci e ombre - 1904, Nel mio orto - 1924* e verosimilmente *Baite e prati*, l'opera esposta in questa occasione), sono presentate senza investirli di significati altri; l'artista *"documenta e racconta",* come esperienza vissuta direttamente, "*una lunga vicenda di natura, in cui le cose e gli uomini esistono con le naturali afflizioni e le consolanti verità del reale e del sentimento.*"[26]

Angelo Morbelli fu tra quegli artisti che osservarono in modo rigoroso le regole che costituivano il paradigma della tecnica divisa, con la quale egli affrontò molteplici soggetti.

Nativo di Alessandria, dal 1867 cominciò a frequentare l'Accademia di Brera, seguendo gli studi e i corsi impartitivi secondo tradizione. Fu il 1881 l'anno in cui, partecipe dei fermenti e delle proposte innovative che caratterizzavano gli ambienti culturali milanesi, cominciò ad avvicinarsi a quella rappresentazione del vero imperniata sulle tematiche sociali. *Giorni... ultimi* del 1883 costituì la prima opera di un ciclo che avrebbe affrontato in seguito con la tecnica divisa, dedicato all'Albergo Pio Trivulzio di Milano, l'ospizio per gli anziani indigenti della città. La tela per l'originalità del tema e per la forza suggestiva con cui era stato interpretata, conquistò il Premio Fumagalli.

Nell'84, sulla scia di *Giorni... ultimi*, Morbelli presentò *Il viatico, Asfissia* e *Venduta*, incentrati rispettivamente sul tema ispirato al Pio Trivulzio, sul suicidio di due amanti e sullo sfruttamento minorile. In queste tre opere, e ancor più in *Partita a bocce* e *Ritorno alla stalla* dell'anno successivo e in *Stazione Centrale di Milano* dell'87, dallo schiarimento dei toni e delle ombre, dai piccoli accenni di colori puri e di pennellate leggere e filamentose, si deduce come le ricerche del pittore fossero indirizzate verso una maggiore resa della luce, alla conquista di una brillantezza che lo avrebbe condotto ben presto all'adozione della tecnica divisa.

Severo osservante dei principi ottici e delle regole scientifiche che costituivano il paradigma del divisionismo, Morbelli studiò in modo approfondito, tra gli altri, i trattati sulla fisiologia dell'occhio di Helmoltz, i colori complementari nei testi di Chevreul e la pubblicazione di Rood ; grazie alle sue nozioni nel campo della chimica condusse personalmente esperimenti sui pigmenti col fine di ottenere in sospensione delle particelle di colore puro. L'artista sarebbe stato meticoloso anche nella stesura dei toni attraverso sottili filamenti, disposti linearmente, ad andamento regolare, spesso avvalendosi di un pennello a più punte, tali da consentire un tratto preciso e puntuale.

Forse riconducibile anche alla luce di questa sua totale adesione, il suo tentativo di creare un'identità di gruppo e di trovare l'occasione per poter organizzare degli eventi pubblici specifici, proposte che però dai suoi colleghi non sarebbero state mai raccolte. E forse fu anche per queste motivazioni che tra gli artisti instaurò un rapporto stretto e sincero in modo particolare con Pellizza, che con lui condivideva lo stesso percorso di ricerca pittorica.

Alla Triennale di Brera del 1891 egli espose *Alba*, tela ispirata ad un paesaggio della Colma, suo luogo d'origine, la cui formulazione del cielo costituisce un saggio sulle potenzialità dei risultati luministici possibili da ottenere con la tecnica divisa.

Sarebbe seguito nel '92 *Giorno di festa al Pio albergo Trivulzio*, ambientato nella stessa sala di *Giorni... ultimi* in occasione di un giorno di festa, quando il senso di solitudine diventa ancora più insopportabile, che avrebbe inaugurato col linguaggio divisionista la tematica della vecchiaia, del ricordo, della solitudine e della morte, come, per esempio, *Il Natale dei rimasti* e *La sedia vuota, Mi ricordo quand'ero fanciulla* del 1903, *Sogno e realtà* (*La vita)* e *la Tazza di caffè del 1905, Un Natale al Pio Albergo Trivulzio* del 1909, *Inverno al Pio Albergo Trivulzio* del 1914, per cui gli effetti di luce, la resa dei chiaroscuri, i giochi dei riflessi del sole filtrante dalle finestre avrebbero raggiunto dei risultati altissimi.

In molti casi Morbelli rivisitò con la tecnica divisa soggetti già affrontati, come se avesse voluto ridare loro una rinnovata veste, più vicina alla sua attuale sensibilità e capacità tecnica: è il caso di *Derelitta* del 1897, nuova versione di *Venduta* o di *Alba domenicale* del 1915, la cui prima stesura, risalente al 1890 testimonia i primi tentativi di impiego di colori puri.

Morbelli conquistò la totale padronanza della tecnica divisa intorno al 1900, come sottolinea Aurora Scotti: "*nei nuovi lavori eseguiti verso il 1900*, Morbelli r*aggiunse un'assoluta regolarità di ductus, riuscendo a operare, su un fondo impostato anche a tinte neutre, con un'orditura compatta di pennellate ritmiche, trasformando i suoi interni in campi di vibranti diffusioni luminose e di ariose penombre, con un calibrato studio di rifrazioni e riflessi.*"[27]

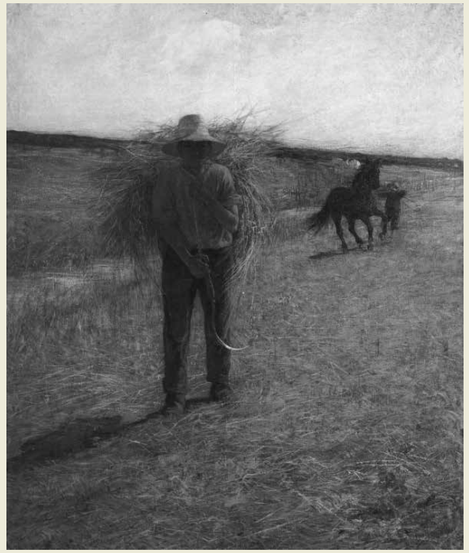
Nella sua costante ricerca di nuove e più efficaci soluzioni luministiche, Morbelli aveva dipinto tra il 1894 e 1895 *S'avanza, Valfurva. Alta montagna* e *Per 80 centesimi*, dedicato al lavoro delle mondine, tematica ripresa in uno dei suoi capolavori, *In risaia* del 1901.

La capacità di coinvolgimento delle opere a sfondo sociale, quale occasione di riflessione e di un risveglio di sentimenti empatici, trova diversi e ulteriori spunti nelle rappresentazioni dei paesaggi; in quelli di montagna, dedicati alla Valtellina e alla Valfurva, il taglio compositivo è tale, nota Aurora Scotti, *che le cime innevate, che risultano il fuoco della rappresentazione, facciano da sfondo a primi piani definiti da sentieri o da vegetazione arricchita*

Gaetano Previati, *Tramonto in Liguria*, 1912 - collezione privata.

da alte conifere, ma non "sfondino" verso l' orizzonte perché l'azzurro, intensissimo, del cielo, o il bianco vaporoso delle nuvole riportano la veduta in primo piano. Morbelli stabiliva così un rapporto continuo e diretto con l'osservatore, che si muove con l'occhio entro questo percorso, sempre catturato dalla iridescenza dei bianchi sia che la stesura sia fatta con fittissima trama di piccole pennellate o di morbidi filamenti, sia che essa sia più riassuntiva e a macchia.[28] Si veda, a questo proposito, *Alta montagna* del 1912, o *Alta montagna* del '14, per esempio; ma anche le vedute dei tetti innevati di Milano come *Tetti sotto la neve* del '12, godono di questo taglio compositivo.
Da questo punto ancora più coinvolgenti sono le vedute di scorci di giardini, opere inanimate, come *Angolo di giardino* del 1910, la cui contemplazione nello spettatore può fornire spunti per risvegliare sentimenti e sensazioni personali, fino a *Il telegramma*, in cui la lettera portavoce forse di nefaste notizie, giace abbandonata sulla tavola apparecchiata di una colazione bruscamente interrotta, risvegliando in chi osserva interrogativi cui non si troveranno mai risposte, in un'atmosfera sospesa, senza tempo, in cui domina sullo sfondo peraltro la veduta di Capo Noli, soggetto affrontato quale pieno protagonista in *Veduta di capo Noli*, la tela esposta in questa occasione, accanto a *Ballerina*, opera inedita.

Gaetano Previati trovò, invece, nella tecnica del divisionismo la massima espressione di linguaggio per formulare opere simboliste, di ampio respiro europeo, di cui egli fu il maggiore rappresentante.
Dopo una formazione artistica condotta a Ferrara e una parentesi a Firenze presso Amos Cassioli, Gaetano Previati



Plinio Nomellini, *Il fienaiolo*, 1882 - Livorno, Museo Civico G. Fattori.

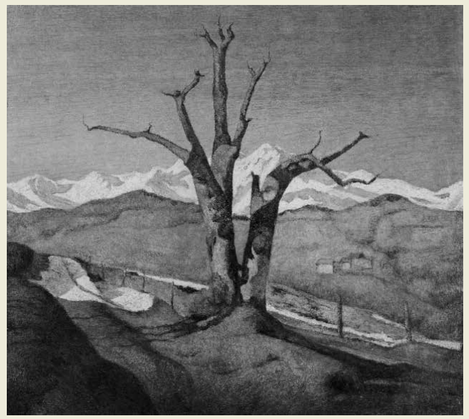
dal 1876 continuò gli studi all'accademia di Brera, allievo di Bertini.
Dedicatosi prevalentemente a soggetti storici, nel '79 dipinse *Gli ostaggi di Crema,*[29] una tela di ampio respiro la cui scelta del drammatico episodio, di forte impatto emotivo, quale la rappresentazione dei cadaveri degli ostaggi legati alla macchina di tortura ideata da Barbarossa, e la resa formale, dominata da forti elementi chiaroscurali, che da Morelli, attraverso Pagliano, erano stati sperimentati dalla Scapigliatura, lasciano presagire quale direzione avrebbe preso la sua espressione artistica.
La scelta di imperniare la composizione sulla sofferenza degli ostaggi, percepito quale dolore dell'umanità, spogliando così il soggetto storico da qualsiasi elemento documentaristico, anedottico o celebrativo, conferisce all'opera una valenza universale che trascende la contigenza dello specifico episodio.
Lo stesso approccio è riscontrabile in *Cesare a Borgia a Capua*[30], opera incentrata su un episodio particolare, quale la scelta del Duca Valentino delle donne più avvenenti per soddisfare i suoi desideri, che fu presentata l'anno successivo all'Esposizione Nazionale di Torino. Tela di notevoli dimensioni, come Previati avrebbe sempre preferito, perché consentiva, come ricorda Fernando Mazzocca, "*quegli audaci tagli compostivi e quell'alternanza tra finito e non finito, tra diversi spessori di materia pittorica, caratterizzanti un linguaggio figurativo in certa misura affine a quello musicale";* dipinto che ricorda lo stesso approccio de *Gli ostaggi di Crema*, in quanto "*attraverso un contrasto luministico che non è più quello naturalistico, di Morelli e degli epigoni della scapigliatura, (…), rivela invece una inedita forza visionaria, che la critica, pur ammirata, non riusciva ancora a cogliere."*[31]
Un'atmosfera visionaria con cui Previati affrontò anche il genere orientalista in *Le fumatrici di haschisch* dell'87 e *Cleopatra* dell'88. Nel 1891 l'artista espose *Maternità* alla Triennale di Milano, l'opera in cui si rivelò il connubio divisionismo-simbolismo che avrebbe caratterizzato la sua arte, in cui l'adozione della tecnica divisa avrebbe permesso la massima espressione delle sue straordinarie potenzialità, fornendogli il linguaggio per affrontare nuovi contenuti: attraverso la resa della luce e la ricerca del colore nella luce, la pittura "*si spiritualizza"*[32], accompagnandoci in una dimensione *altra*, onirica, senza corpo né materia.
Maternità non fu capita; i tempi non erano ancora maturi. Molte meno critiche suscitò, come già ricordato, *Le due madri* di Segantini, perché il soggetto radicato al reale, risultò di immediata comprensione.
Fu Grubicy ovviamente, che aveva intuito che il divisionismo avrebbe aperto anche a nuove soluzioni di contenuto[33], a difendere l'opera, puntualizzando che l'aspetto che veniva criticato costituiva in realtà il suo punto di forza, "*perché era proprio il suo carattere del tutto arbitrario rispetto alla realtà, o quanto i nostri occhi sono abituati a considerare come tale, a costituire il fascino e l'importanza di un dipinto."*[34]
Lo stesso Previati dimostrò quasi una sorta di indifferenza alle critiche a lui rivolte.
In una lettera al fratello, riportata da Mazzocca, Previati scrisse: "*se un tempo, sono stato molto preoccupato che l'opera d'arte dovesse essere d'intelligenza universale, e credevo che all'artista fosse possibile raggiungere quella forma che – compresa da tutti – ne riscuotesse il plauso, ora capisco che l'arte è fatta per chi la capisce.*

Angelo Barabino, *Rapina*, 1907/08 - collezione privata.

Non ho più nessuna preoccupazione per il pubblico e intendo il mezzo solamente come la forma che dice il mio pensiero esattamente… E non mi curo punto della popolarità che esige quello che risponde alla somma delle cognizioni e dei bisogni volgari."[35]
Negli anni successivi, quindi, sarebbero nati, tra gli altri, *La madonna dei gigli* del 1893, *Le Marie ai piedi della croce* del 1897, *La danza delle ore* del 1899, *Il giorno sveglia la notte* del 1898.
Nel 1899 Previati stipulò un contratto con la galleria Grubicy che lo sollevò dalla situazione economica precaria in cui egli versava. Incapace di gestire la sua figura pubblica, finalmente con l'intervento di Alberto Grubicy cominciò a presentare le sue opere sistematicamente alle esposizioni nazionali, quali soprattutto la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Torino, e a quelle straniere, Monaco, Dresda, Amburgo, per esempio.
L'intento di Grubicy era quello di far conoscere e valorizzare l'arte di Previati; un esempio per tutti la mostra dedicata alle sue opere e a quelle di Segantini, organizzata nel 1906 in occasione dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti di Milano, in cui fu promossa peraltro anche una sorta di operazione di *merchandising* ante litteram, con la vendita di cartoline e fotografie, che riproducevano le opere esposte, delle monografie sui due artisti scritte da Achille Locatelli Milesi e dei due testi sulla tecnica divisa di Previati quali *La tecnica della pittura* e *I principi scientifici del divisionismo.*[36]
A breve sarebbe seguito il mercato straniero, con l'apertura a Parigi della galleria di Alberto che esponeva le opere degli artisti divisionisti italiani.
Nel frattempo Previati aveva raggiunto la sua maturità artistica: *Sacra famiglia* del 1902, *Georgica* del 1905, *La via crucis* esposta nel 1906, il trittico de *Il giorno* e quello de *l'Eroica* del 1907, i paesaggi liguri, tra cui *Tramonto in Liguria* e *Colline liguri* del 1912, panorami trasposti in un dimensione ideale, *La caduta degli angeli* del 1913, *la Maternità* esposta in questa occasione, e la rivisitazione in chiave divisionista-simbolista di soggetti già elaborati, quali *Cleopatra* e *Paolo e Francesca* del 1909, la cui iconografia sarebbe stata adottata anche ne *Il sogno* del 1912.
Opere in cui i temi della vita, del fluire del tempo, dell'alternarsi ciclico del giorno e della notte e della nascita e della morte, del dolore universale, trascendenti dalla realtà, risiedono altrove, in una dimensione che non può essere verbalizzata ma solo intuita e colta con lo spirito, verso cui la crisi del positivismo, abbandonato il vero tangibile, aveva orientato le ricerche alla scoperta *delle idee* di valenza universale.
La profonda e complessa personalità di Previati trovò assoluta corrispondenza nella corrente simbolista cui si avvicinò grazie ai diversi stimoli culturali ed intellettuali e soprattutto grazie alla figura di Vittore Grubicy, portavoce delle tendenze europee di cui l'artista prese come punto di riferimento concettuali prevalentemente Ruskin, Turner e Watts.[37]
La pittura di "idee" di Previati, tesa a cercare, a scandagliare e a restituire quello che c'è al di là del reale e che alberga nel mondo misterioso e non comprensibile razionalmente, fu tradotta con una tecnica divisionista del tutto personale, in cui le pennellate lunghe, sottili, ondulate, fluttuanti, avrebbero privato di corporeità e smaterializzato le figure rappresentate, in cui il senso dell'infinito contrapposto alla finita dimensione umana sarebbe stato suggerito dai loro dinamici andamenti circolari. L'indissolubile binomio linea - colore determina movimento alla composizione, la dinamizza e, portata alle estreme conseguenze, addirittura deforma, snatura, trasfigura, accompagnandoci, come sottolinea Gianna Piantoni "*in una nuova spazialità autonoma, rispetto alla spazio naturale, dove la linea colore diviene la linea- forza che attrarrà Boccioni."*[38]
Il divisionismo avrebbe aperto infatti la strada al futurismo; da qui Boccioni, Balla, Carrà, Severini, sarebbero passati per approdare alle loro nuove proposizioni.
Non è un caso, quindi, che Palma Bucarelli affermi che l'importanza degli scritti di Previati, *La tecnica della pittura* e *I principi scientifici del divisionismo,* editi rispettivamente nel 1905 e 1906, non risieda nel valore testimoniale, ma servirono, invece, proprio perchè pubblicati in tempi relativamente successivi rispetto alla nascita del divisionismo, come premessa e punto di partenza per tutti quegli artisti che sarebbero stati gli artefici del futurismo.[39]

Anche nella produzione artistica di Plinio Nomellini, accanto ad altri soggetti, è presente un nucleo importante di opere simboliste, formulate con un linguaggio divisionista del tutto personale.
Plinio Nomellini fu allievo dal 1885 dell'Accademia di Firenze. La sua formazione fu di matrice macchiaiola e i suoi legami con Fattori e Signorini furono fondamentali, valicando il rapporto maestro-discepolo, tingendosi di un profondo sentimento di rispetto, stima e amicizia imperituri nel tempo.
In *Fienaiolo* del 1888, e presentato l'anno successivo all'Esposizione Universale di Parigi, nella libertà di pennellate, come puntualizza Gianfranco Bruno, *"distaccate e sovrapposte"*, e anche nell'impianto compositivo meno rigido, *in cui lo spazio si dispone sghembo sull'orizzonte inclinato, e i movimenti del fanciullo e del cavallo, sullo sfondo, introducono nell'immagine un'istantaneità percettiva inedita*,[40] si nota già che il giovane artista era alla ricerca di nuove soluzioni pittoriche.

Questo dipinto, come *Il vangatore, Contadina che zappa, I mattonai* e *Sciopero*, tutti risalenti allo stesso periodo, rivelano l'attenzione particolare che Nomellini da subito rivolse alla tematica sociale, soggetto che negli anni immediatamente successivi avrebbe affrontato con la tecnica divisa.
Nel 1890 l'artista si trasferì a Genova, sua città natale ma che aveva ben presto abbandonato per trascorrere l'infanzia in Sardegna e poi a Livorno e che egli sentiva a lui congeniale; città portuale e come tale viva, crocevia di scambi, di diversi contatti e peraltro di consolidata tradizione anarchica, da lui condivisa al punto tale che nel 1894 sarebbe stato processato per anarchia e alla sua scarcerazione avrebbe contribuito anche l'intervento di Signorini che si espresse in sua totale difesa, chiedendone l'assoluzione.
Intorno a Nomellini si riunirono le più rappresentative personalità culturali dell'ambiente genovese, quali per esempio Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, De Albertis, Novaro, che costituirono *Il gruppo di Albaro*, che divenne un punto di riferimento, centro di nuove istanze e confronti intellettuali.
Il golfo di Genova del 1891 costituisce la prima opera di Nomellini realizzata pienamente a tecnica divisa; al di là del viaggio a Parigi, che Bruno ipotizza egli avesse intrapreso intorno al 1889[41], la strada che seguì per approdare a questo nuovo linguaggio probabilmente fu simile a quella intrapresa dagli altri artisti, percorsa su un tragitto sul quale scambi e confronti, stimoli e proposte di rinnovamento si incontravano e si incrociavano.
Sempre nel 1891 alla Triennale di Milano presentò *Piazza Caricamento*, la cui tematica incentrata sul mondo dei lavoratori, in questo caso specifico su quello dei portuali, avrebbe trovato la massima espressione due anni dopo in *La diana del lavoro* e in *Un mattino in fabbrica.*
Bruno nota come l'impianto compositivo a cuneo di *Piazza Caricamento*, ricordi quello adottato da Pellizza nel suo *Quarto stato* e forse non è un caso che l'artista di Volpedo cominciò proprio nel '91 a pensare alla sua opera.
Pellizza, legato da profonda amicizia con Nomellini, era stato colpito profondamente da *Il Fienaiolo*, di cui aveva intuito le sue novità formali, e sicuramente aveva visto anche *Lo sciopero.* Fu Nomellini stesso che lo avrebbe esortato ad esprimersi con la tecnica divisa e ad affrontare nelle sue opere la tematica sociale.[42]
Se però il divisionismo di Pellizza sarebbe stato rigoroso e ligio nell'osservanza delle regole, il linguaggio di Nomellini fu molto sciolto, non pensato o teorizzato, ma nato d'istinto, condotto con pennellate libere, scaturite da una forza dirompente che nel corso degli anni sarebbero approdate a soluzione del tutto personali: lunghe, filamentose e corpose, cariche di materie, larghe macchie accostate tra loro con contrasti vivacissimi di colore.
Questa potenza di espressione, non portata ancora alle estreme conseguenze, caratterizzava, però, già *Mare di Genova, Il naufrago* e *La pesca*, opere del '93, che con la loro connotazione simbolica, la vita e il destino dell'uomo che dipende dal mare, sono preludio alla stagione simbolista, che costituisce uno dei nuclei più rappresentativi della sua produzione, tra le cui prime opere *La sinfonia della luna* presentata alla Biennale di Venezia del '99 e poi *Le lucciole* e *La colonna di fumo.*
Nel 1902 Nomellini lasciò Genova per trasferirsi a Torre del Lago; sarebbe ritornato, però, a più riprese nella città ligure da Cominetti e forse da Merello[43], tra i maggiori rappresentanti di quel divisionismo della scuola genovese, che ebbe una lunga e importante tradizione.
A Torre del Lago, in questo luogo isolato, ma allietato dalla compagnia di Giacomo Puccini e Lorenzo Viani, l'artista concepì opere simboliste come *Il ciclo dell'uomo e della terra, Migrazione d'uomini, L'orda* e *l'Invasione;* complici le idee ideal-nazionaliste, la sua amicizia con Pascoli, la sua profonda ammirazione per D'annunzio, nacquero i suoi dipinti consacrati alla tematica risorgimentale, a Garibaldi, ai garibaldini e alla loro eroica impresa.
Proprio *Garibaldi* fu esposto, e poi acquistato da Mascagni, nel 1907 in occasione della Biennale di Venezia, in cui insieme a Chini, De Albertis e Previati, Nomellini allestì *La sala del sogno*, ambiente che ospitava opere degli artisti simbolisti più rappresentativi sia italiani che stranieri, come Marius Pictor, Guido Marassi, Franz von Stuck, Walter Crane.
Accanto a questi due nuclei, il pittore si dedicò a soggetti naturalistici di matrice impressionista, caratterizzati da una forte vena luministica e coloristica, e si veda a questo proposito *La raccolta delle olive* esposto in questa rassegna, che avrebbero contraddistinto il resto della sua carriera.
Sono opere che vedono gli albori negli anni immediatamente precedenti al suo trasferimento a Fossa dell'Abate nel 1908, dove, immerso nella pineta, o in riva al mare, era solito dipingere *en plein air.*
Prime letture, Baci di sole, Il figlio, Sole e brina, Mezzogiorno, opere databili tra il 1905 e 1912, in cui "*si conferma",* come spiega Bruno, "*l'eccezionale talento coloristico di Nomellini, che non solo ha tratto partito dall'esperienza divisionista per un'intensificazione della luminosità del colore, ma ha saputo valersi delle ampie cadenze compositive simboliste onde dilatare lo spazio emozionale dell' immagine. Gradualmente l'artista intensifica il valore plastico degli impasti, creando tracciati ondulanti luminosi, e dà origine a una circolarità spaziale interna all'immagine. Simile per certi aspetti allo stravolgente naturalismo di Liebermann, la pittura di Nomellini porta tuttavia il segno dell'originaria propensione idealizzante, ma l'immagine ha una sua meridiana pienezza, che ben traduce l'attitudine a trasformare il quotidiano nella sfera del mito. Mito della natura in cui oggetti e figure vedono intensificata la loro fenomenica apparizione nella luce-colore, e la materia assume un'organicità incandescente, al limite di rottura del tessuto ancora naturalistico impressionista che la sostiene. Per questa strada Nomellini giungerà ad opere come "Tra sole e luna", del 1919, in cui il colore attinge un valore decisamente timbrico, disponendosi a tratti, virgole, punti, in un affastellarsi di pennellate che tradiscono la forza espressiva, istintuale e immediata. Questo linguaggio cromatico ben poco ha da spartire con l'antica sperimentazione divisionista degli anni '90, seppure in un certo senso ne derivi. Si tratta piuttosto di una sorta di riviviscenza fauve, preparata dall'accorpamento di grumi, macchie, segni in opere come "Baci di sole", "Sole e brina", ed altre della stessa epoca, intesa a stravolgere nell'immediatezza del gesto espressivo il dato naturale. La luce è condotta al massimo di sonorità astratta, certamente mentale."*[44]



Angelo Barabino, *Albero spoglio a Giaveno*, 1934 - Milano, collezione Barabino.

Nel 2004 Raffaele De Grada ha curato una mostra allestita ad Alessandria, intitolata *Morbelli e Barabino. Dalla poetica della natura all'impegno del sociale.*
La scelta di presentare insieme i due artisti è stata dettata da molteplici motivazioni.
In primo luogo la stessa appartenenza territoriale, che fu anche di Pellizza da Volpedo, lo stretto rapporto che entrambi instaurarono con quest'ultimo e perché abbracciarono, insieme a Pellizza ovviamente, il divisionismo.[45]
Angelo Barabino fu allievo dell'Accademia di Brera ma fu la conoscenza con Pellizza, avvenuta all'incirca verso gli ultimi anni del secolo ad essere fondamentale ed imprescindibile per la sua formazione artistica e anche umana.
Questo incontro fu per lui una folgorazione, che gli aprì le porte alla forza espressiva della tecnica divisionista e gli rivelò anche verso quale altro fine potesse tendere l'Arte che, come scriveva Pellizza a Morbelli nel 1895, e Mauro Galli ci riporta nel suo saggio: "*Lo scopo dell'arte moderna (…) dev'essere oltre che armonia di colore ed equilibrio di forme (…) elevata nel concetto ed umana, avvertendo che non era più il tempo di fare l'Arte per l'Arte ma dell'Arte per l'Umanità."*[46]
Un'arte quindi che fosse portavoce di significati di valenza universale e che andasse al di là del fattore contingente.
Frequentando lo studio di Pellizza, Barabino ebbe conoscenza diretta, per esempio, del ciclo de *L'Amore nella vita, Il sole nascente, Il morticino* e *Girotondo*, che sarebbe stato egli stesso a completare, dimostrando di avere già acquisito una notevole padronanza nella tecnica divisa, quando Pellizza, nel 1907 si tolse la vita, lasciando il lavoro incompiuto.
L'amore nella vita, come sottolinea Galli,[47] rappresenta un ciclo allegorico che segna nella produzione di Pellizza un profondo cambiamento, in quanto consapevole di aver sfiorato con *Quarto Stato*, simbolo della speranza di riscatto dei lavoratori nei confronti delle ingiustizie del mondo capitalista, il rischio di scivolare nella retorica propagandistica, decise di dedicarsi al paesaggio puro.
Questi due poli dell'ultima produzione di Pellizza, *paesaggio puro* e *paesaggio di contenuto*, avrebbero rappresentato anche i due cardini attorno ai quali avrebbe ruotato l'intera produzione di Barabino.
Tra le sue prime opere, *Il sole* del 1907, in cui il sole è simbolo universale, di continua rinascita e di nuove speranze, legate anche alla sua fede politica socialista, che avrebbe coltivato militando nel partito, nelle cui liste dell'elezioni amministrative di quell'anno fu eletto consigliere comunale.
Nel 1910 presentò all'Esposizione Nazionale di Brera *Rapina*, incentrata sul tema molto delicato quale quello dello stupro, tema affrontato con l'immagine della donna violata in primo piano e l'uomo, colto di spalle, mentre fugge. Il dipinto per il soggetto giudicato forte e scabroso, non ottenne molti consensi; furono sostanzialmente Vittore e Alberto Grubicy che, con la loro consueta lungimiranza, con una sensibilità tale da cogliere le potenzialità *in nuce* degli artisti, aperti mentalmente, *sprovincializzati*, e con un affinato senso degli affari tale da includere nella loro scuderia sempre cavalli di razza, a difesero l'opera e offrirono a Barabino la possibilità di esporre insieme agli artisti divisionisti italiani le sue opere all'estero.
Sulla tradizione abbracciata da tanti altri suoi colleghi, dal 1908 l'artista aveva cominciato a dipingere paesaggi di alta montagna, dedicati alle vedute della Val Sangone, "*connotandole con un sentimento di sublime scaturito dall'estetica contemplazione della maestosità delle vette alpine, ma anche da una tensione mistica alimentata da un desiderio di panteistica immedesimazione."*[48]

Tra il 1909 e il 1913 risalgono opere come *Notturno, Fiori selvatici* e *Il figlio*, un ciclo allegorico di suggestione pellizziana, all'interno della quale però Barabino cominciò a dimostrare la sua autonomia rispetto al modello nella resa delle figure, formulate non più in modo curvilineo e sinuoso ma in posture più arcuate e forzate e nel contempo più geometriche e semplificate.
Si stava forse profilando quel cammino verso una nuova formulazione della figura che avrebbe portato Barabino da *Il trittico della guerra* del '24-'25 a cercare, anche su esempio delle opere di Pietro Morando, nuove soluzioni formali, verso una plasticità e una solidità di volumi e un rigore geometrico, desunto dai classici che ne *La pietà* del '32, dedicata alla tematica degli incidenti sul lavoro, la cui iconografia ricorda una deposizione, avrebbe raggiunto la massima espressione.
La tecnica divisa, abbandonata in queste opere, sarebbe stata sempre conservata nella formulazione dei paesaggi dipinti tra gli anni '30 e '40, in cui le interpretazioni naturalistiche convivono con quelle simboliche, e che dimostrano come il pittore era riuscito a conquistare una serenità d'animo che da molti anni gli era venuta meno.
La forte esperienza del fronte, gli orrori della guerra, i postumi fisici e psicologi da trauma, l'espulsione dal Partito Socialista, l'avvento del fascismo e, da un punto di vista più specificatamente personale, quell' insoddisfazione scaturita dal desiderio di svincolarsi, almeno in parte, dalla tecnica divisa per trovare nuove forme espressive, come già accennato, avevano determinato degli anni difficoltosi da un punto di vista esistenziale, testimoniati dalle tematiche affrontate nel Ciclo di Palazzo Taverna, dal *Trittico della guerra*, appunto, e dal trittico per l'altare di Broni, in cui imperavano i temi dei conflitti bellici, visti come lotta fratricida, della violenza e della morte.
I paesaggi di Barabino raccontano della sua campagna tortonese, degli ulivi, dei pescheti di Villa Berutti, delle colline, del fiume Scrivia, luoghi che facevano parte del suo

vissuto, rivisitati con l'alternarsi delle stagioni, dipinti con un divisionismo più rarefatto, cui si contrappone la solida plasticità con cui sono definite le forme.
Nacquero così, per esempio, *Vigneti a Vho, Primavera nelle campagne tortonesi*, qui esposta insieme a *La strada per casa Berutti, Colline, Paesaggio tortonese*, accanto ai quali ricordo *Albero spoglio a Giaveno* del '34 e La strada del ratto del '46 , opere da leggere in chiave simbolista, in cui l'albero rappresenta l'artista stesso che è sopravissuto alla rigida stagione, grazie alle sue forti radici, e in cui la strada in salita, di cui non si riesce a cogliere la direzione, simboleggia l'incognita del futuro.

Note al testo

[1] Come ricorda Nicoletta Colombo in una nota del suo saggio: *Divisionismo tra Milano e Torino (1891-1902), "pittura di moderne idealità"* in F. Cagianelli, D. Matteoni (a cura di), *Il divisionismo. La luce del moderno*, Milano, 2012, pag. 65, numerose le ricerche che nel corso degli anni contribuirono a far conoscere e valorizzare il divisionismo italiano.
Gli studi di Annie-Paule Quinsac realizzati dal 1965 al 1968 pubblicati in un articolo intitolato *Le divisionnisme italien, un mouvement difficile à cerner* in *L'information d'histoire de l'art,* 2, 1969, in seguito furono approfonditi dalla studiosa nel volume edito nel 1972 in *La peinture divisioniste italienne. Origines et premiers dévoleppements 1880-1895*.
Nel 1968 furono pubblicati i due volumi curati da Teresa Fiori, *Gli archivi del divisionismo*; nel 1970 Fortunato Bellonzi curò la prima rassegna sul divisionismo italiano, allestita alla Permanente di Milano, nel catalogo della quale, *Mostra del divisionismo italiano*, è pubblicato il suo importante saggio: *Il divisionismo.*
Ricordo poi, per esempio, la mostra di Trento, *Divisionismo italiano* del 1990; *Il divisionismo toscano*, allestita a Livorno nel 1995; *Dalla Scapigliatura al futurismo*, presentata al Palazzo Reale di Milano nel 2001; *Il divisionismo. La luce del moderno* di Rovigo del 2012.
A queste si aggiungono tutta una serie di importanti mostre monografiche, organizzate negli anni, per valorizzare ulteriormente gli specifici artisti.
[2] Annie-Paule Quinsac, *Il Divisionismo italiano: trent'anni di vita culturale tra radici nazionali e fermenti ideologici europei* in *Divisionismo italiano*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere), Milano, 1990, pag. 18.
Per questa mia breve introduzione al divisionismo, oltre al testo di Annie-Paule Quinsac sopra citato, mi sono rifatta ai seguenti saggi:
Anna Maria Damigella, *Il lungo tempo del Divisionismo, tra Realismo, Simbolismo, Avanguardie* in F. Cagianelli, D. Matteoni (a cura di), *Il divisionismo. La luce del moderno*, Milano, 2012, pp. 24-43.
Dario Matteoni, *Geografie e strategie del Divisionismo* in F. Cagianelli, D. Matteoni (a cura di), *Il divisionismo. La luce del moderno*, Milano, 2012, pp. 14-23.
Nicoletta Colombo, *Divisionismo tra Milano e Torino (1891-1902) - pittura di moderne idealità,* in F. Cagianelli, D. Matteoni (a cura di), *Il divisionismo. La luce del moderno*, Milano, 2012, pp. 56-67.
[3] Si veda A.M.Damigella, *ibidem*, pag. 25.
[4] A. P. Quinsac, *Ibidem*, pp. 18-19.
[5] Si veda, per questo argomento, A. P. Quinsac, *Ibidem*, pag. 19.
[6] V. Grubicy, *Tecnica ed estetica divisionista*, 1896 in T. Fiori, *Archivi del divisionismo,* Vol. I, Roma, 1968, pag. 98-99.
L'articolo di Grubicy era stato pubblicato in *La Triennale*, Torino, 1896, n. 14-15, pp. 110-112.
[7] N. Colombo, *Ibidem*, pag. 64 e per l'argomento trattato alle pp.60-64.
[8] Rimando al testo di A. P. Quinsac, *Ibidem*, p. 19 e seg.
[9] A. M. Damigella, *Ibidem*, pp. 28-29.
[10] L'articolo di Chirtani è ricordato in F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e novecento,* in F. Mazzocca (acura di), *Gaetano Previati (1852-1920). Un protagonista del simbolismo europeo,* Milano, 1999, pag. 26.
[11] A. M. Damigella, *Ibidem*, pag. 29.
[12] Gustavo Macchi fu segretario della famiglia Artista e ricoprì un ruolo molto attivo nel contesto culturale milanese.
La frase di Longoni è riportata in G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Milano, 1995, pag. 27.
A questo testo e a G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inedite,* Milano, 2002 mi sono rifatta per tutte le notizie relative a Emilio Longoni.
[13] Per questo argomento rimando a G.Ginex, *Ibidem*, 1995, pag. 36.
[14] G. Ginex, *Ibidem*, 2002, pag. 38.
[15] G. Ginex, *Ibidem*, 1995, pag. 38.
[16] A questo proposito rimando a G. L. Marini, *Cesare Maggi*, Cuneo, 1983, pag. 29 e comunque all'intera monografia per le notizie sul pittore da me riportate.
[17] G. L. Marini, *Ibidem*, pag. 40.
[18] M. Valsecchi, *Terra e Cielo*, pag. 11 in M. Valsecchi, F. Vercelotti, *Carlo Fornara pittore*, Milano, 1971.
[19] M. Valsecchi, *Terra e cielo*, in *Ibidem*, pag. 12.
[20] Gli *Appunti biografici* di Carlo Fornara furono pubblicati su *Convivium, raccolta nuova*, n.4, 1947, e riproposti in M. Valsecchi, F. Vercelotti, *Ibidem*, pp. 31-36.
[21] C. Fornara, *Appunti biografici* in *Ibidem*, pag. 32.
[22] Per l'argomento relativo alle forti presenze artistiche in Val Vigezzo e, in generale, sulle notizie su Carlo Fornara, rimando a A-P. Quinsac, *Carlo Fornara, Il colore della valle*, Milano, 2007.
[23] M. Valsecchi, *Terra e cielo* in *Ibidem*, pag. 21.
[24] M. Valsecchi, *Terra e cielo* in *Ibidem*, pp. 20-21.
[25] C. Fornara, *Appunti biografici* in *Ibidem*, pag. 35.
[26] M. Valsecchi, *Terra e cielo* in *Ibidem*, pag. 16.
[27] A. Scotti, *Angelo Morbelli*, Soncino, 1991, pag. 30, testo cui ho fatto riferimento per le notizie sul pittore, insieme a: A. Scotti Tosini (a cura di), *Angelo Morbelli tra realismo e divisionismo*, Torino, 2001.
[28] A. Scotti Tosini, *Luce e colore, realtà e simbolo nella pittura di Morbelli*, in *Ibidem*, 2001, pp. 33-35.
[29] Si veda la scheda relativa al dipinto redatta da Fernando Mazzocca in F. Mazzocca (a cura di), *Gaetano Previati (1852 – 1920). Un protagonista del simbolismo europeo*, Milano, 1999, pag. 110 e F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento* in *Ibidem*, pp. 20-21.
[30] Si veda la scheda relativa al dipinto redatta redatta da G. Ginex e F. Mazzocca in F. Mazzocca (a cura di), *Ibidem*, pag. 114 e F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento* in *Ibidem*, pp. 21-22.
[31] F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento* in *Ibidem*, pag. 22.
[32] *"L'aspirazione all'idea immateriale non poteva divenire visibile che dopo aver reso più immateriale il mezzo d'espressione, il colore. Con la divisione del colore, in luogo di materie colorate, noi possiamo comporre luci coloranti, e in tale sostituzione, la pittura si spiritualizza".* Così Domenico Tumiati commentava l'arte di Previati. Il testo è riportato in F. Mazzocca, *Ibidem*, pag. 28.
[33] Da ricordare come Grubicy avesse intuito che il divisionismo avrebbe potuto aprire a nuove soluzioni anche di contenuto: (…) *Le ricerche, basate sulla teoria scientifica dei colori, oltre a fornire all'arte della pittura una tecnica, un linguaggio di maggiore espansività sociale, possono aprire il varco a tutta un'estetica propria, alla trattazione cioè di soggetti radicalmente nuovi, all'espressione di certi aspetti di bellezza nella Natura non mai affrontati(…) È un'estetica in sostanza che conduce ancora allo studio d'un altro aspetto della "vita", poiché tutti sentiamo che "luce è vita" e, se come molti a ragione affermano, "arte è vita" e la luce è una forma di vita, la tecnica divisionista, la quale tende ad accrescerne di molto - in confronto al passato - l'espressione sulla tela, può essere la culla per nuovi orizzonti estetici per il domani.*
V. Grubicy, *Tecnica ed estetica divisionista*, 1896 in T. Fiori, *Archivi del divisionismo*, Vol. I, Roma, 1968, pp. 99-100.
[34] La frase di Vittore Grubicy è riportata in F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento* in *Ibidem*, pag. 26.
[35] F. Mazzocca, *La fortuna di Previati tra pittura storica, simbolismo e Novecento* in *Ibidem*, pag. 26.
[36] Per questo argomento rimando al saggio di Sergio Rebora, *Arte come impresa. Il caso Previati-Grubicy* in F. Mazzocca (a cura di), *Ibidem*, pp. 46-53 e più nello specifico pag. 49.
[37] Rimando al saggio di: G. Piantoni, *Previati: Le inquietudini di un artista moderno*, in F. Mazzocca (a cura di), *Ibidem*, pp.40-45 e più nello specifico p. 43.
[38] G. Piantoni, *Le inquietudini di un artista moderno* in F. Mazzocca (a cura di), *Ibidem*, pag. 42.
[39] Palma Bucarelli, *Previati: teorico e trattatista del divisionismo* in AA.VV., *Gaetano Previati (1852 – 1920). Mostra antologica*, Ferrara, 1969, pag. non numerata.
[40] Gianfranco Bruno, *Plinio Nomellini*, Genova, 1996, pag. 9.
Rimando a questo teste per le mie notizie riportate sul pittore.
[41] G. Bruno, *Ibidem*, pag. 15.
[42] G. Bruno, *Ibidem*, pp. 16-18, 43.
[43] T. Fiori, *Ibidem*, pag. 414.
[44] G. Bruno, *Ibidem* pp. 28-30
[45] La mostra, curata da Raffaele de Grada, fu allestita ad Alessandria presso la Galleria Carlo Carrà e Palazzo Guasco nel 2004. Nello specifico rimando al catalogo di R.de Grada (a cura di), *Morbelli e Barabino. Dalla poetica della natura all'impegno sociale*, Milano, 2004 e al saggio in esso pubblicato: R. De Grada, *Morbelli e Barabino, la continuità poetica di un territorio*, pp. 13-20 e in particolare pag. 19.
[46] Pellizza esprime questa sua considerazione, dopo aver visto alla Permanente di Milano un quadro di Liebermann che lo colpì per la resa cromatica ma in cui, a suo parere, l'artista non aveva raggiunto lo scopo dell'arte moderna, cioè non fare più l'Arte per l'Arte ma l'Arte per l'Umanità. Il testo è riportato in: Mauro Galli, *Da Pellizza da Volpedo a Barabino: elegia della natura, drammi sociali, interrogativi esistenziali tra simbolo e allegoria* in *Angelo Barabino, 1883-1950*, catalogo della mostra (Tortona, Palazzo Guidobono), Milano, 2005, pag. 29. Saggio cui mi sono sostanzialmente rifatta per le notizie da me riportate sull'artista, pp. 29-43.
La pubblicazione è Catalogo della mostra allestita a Tortona nel 2005.
[47] M. Galli, *Da Pellizza da Volpedo a Barabino: elegia della natura, drammi sociali, interrogativi esistenziali tra simbolo e allegoria* in *Ibidem*, pag. 31.
[48] M. Galli, *Da Pellizza da Volpedo a Barabino: elegia della natura, drammi sociali, interrogativi esistenziali tra simbolo e allegoria* in *Ibidem*, pag. 34.

Divisionismo
Schede delle opere

37.

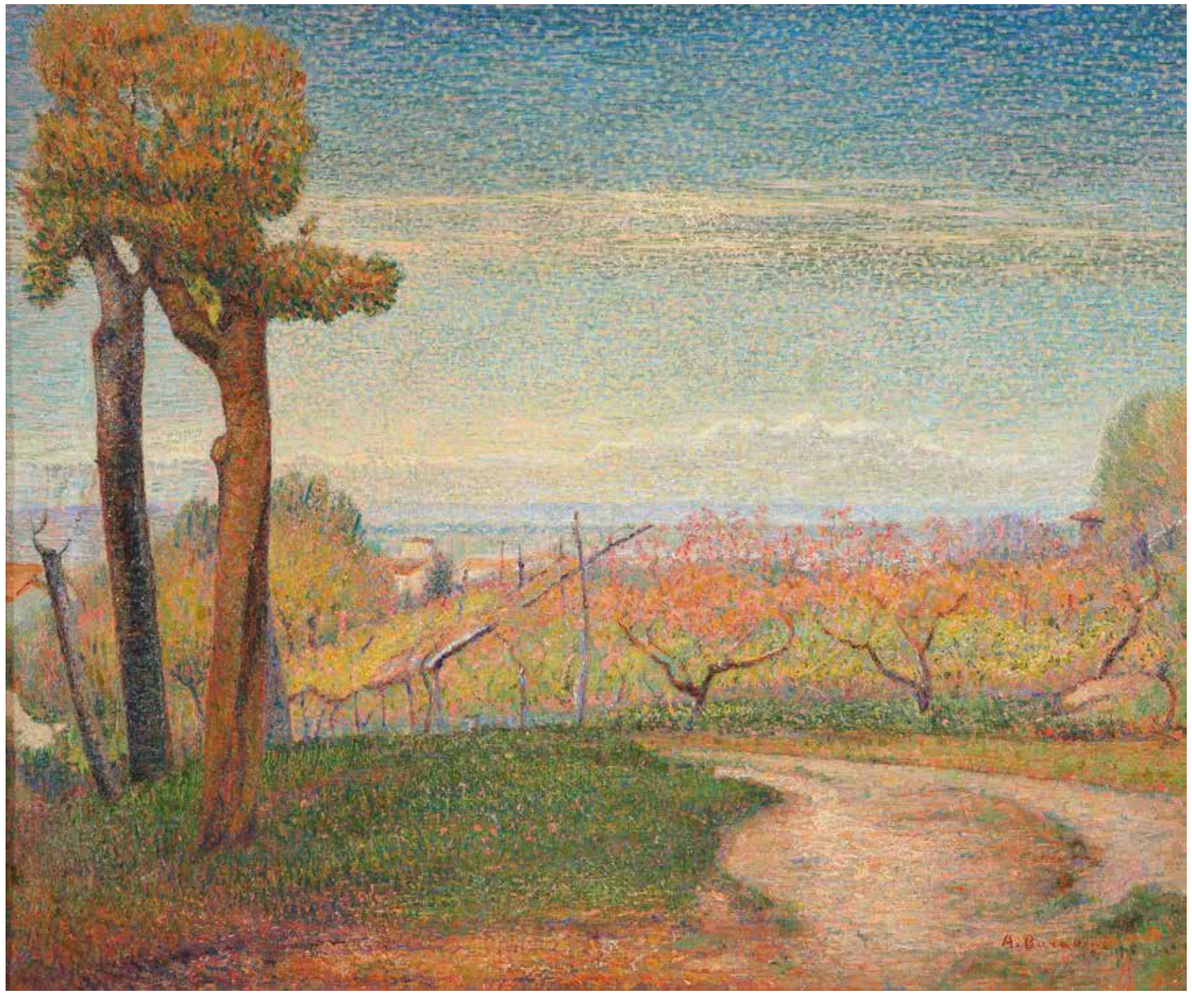
ANGELO BARABINO (1883 - 1950)

La strada per casa Berutti
Olio su tela
cm. 50.7 x 61.4

Firmato in basso a destra: *A. Barabino.*

Il titolo di questa tela, *La strada per casa Berutti*, è riportato sul retro del dipinto, fornendoci quindi direttamente la chiave di lettura, ancorata ad un preciso scorcio della campagna tortonese molto familiare a Barabino.
Anche in questa tela, come in *Primavera nella campagna di Tortona*, sono presenti alcuni elementi tipici della *koinè* dell'artista: l'albero che si erge forte nella sua resa plastica, con la quale il pittore contraddistinse anche la formulazione delle figure nella sua produzione all'incirca dagli anni '20, e cui, come alla strada, egli spesso affidò significati simbolici.
In questa opera, fiancheggiata da peschi in fiore, la strada apre il primo piano, esortandoci a seguire visivamente il suo percorso, curva e discesa, in fondo alla quale si scorge il tetto della casa.
L'opera costituisce un esempio della tecnica divisionista che, abbandonata per la realizzazione di altri soggetti, Barabino avrebbe invece sempre conservato nell'affrontare la tematica paesaggistica.
Il prato fiorito, le fronde dell'albero, le colline sullo sfondo sono definiti con piccoli tratti di colore che ci riportano la lucentezza di una giornata primaverile, ma per il taglio prospettico adottato, è il cielo a restituire all'intera composizione un ampio respiro e a dominare la scena. La sua formulazione a tratteggi rosa, azzurri e puntini bianchi, ci testimonia gli effetti di lucentezza e brillantezza conseguibili con la tecnica divisa con cui Barabino conquistò sempre altissimi livelli espressivi.

D.G.



38.

ANGELO BARABINO (1883 - 1950)

Primavera nella campagna di Tortona
Olio su tela
cm. 69.7 x 79.6

Firmato in basso a destra: *A. Barabino.*

ESPOSIZIONI
Angelo Barabino 1883-1950, Palazzo Guidobono, Tortona, 2005.

BIBLIOGRAFIA
AA.VV, *Angelo Barabino 1883-1950,* Milano, 2005, num. 48, pag. 93.

Primavera nella campagna di Tortona fu esposta in occasione della mostra dedicata all'artista, allestita a Tortona nel 2005.
Barabino raffigura un paesaggio primaverile, identificabile dai peschi in fiore e dalla rappresentazione di quella consuetudine propria degli inizi di questa stagione, costituita nel legare le viti in seguito alla loro potatura.
L'artista consegna questa importante operazione ad una giovane donna in compagnia di un piccolo bambino che si rende testimone di queste gestualità, tramandate dai contadini di generazione in generazione e profondamente conosciute dall'artista.
Eppure, come fa notare Lia Giachero, che nel catalogo ha firmato la scheda relativa a questa tela, la testimonianza di attività umana, non consueta nei paesaggi dell'artista imperniati sulla stessa tematica, non è connotata dalle figure che risultano inserite e facenti parte nel paesaggio ma dalla presenza della casa, che domina il centro della composizione e che gli alberi ancora senza foglie non riescono a celare. Tutti gli altri elementi, invece, quali le viti, i peschi, le colline, l'abbeveratorio, fanno parte del paradigma paesaggistico barabiniano[1].
In una composizione sottesa da una solida struttura compositiva, il pittore, con una tecnica divisionista a brevi tocchi piuttosto materici, definisce il prato in primo piano su cui si staglia l'ombra luminosa dell'albero, elemento quest'ultimo ricorrente nelle opere di Barabino e che spesso nei suoi paesaggi simbolisti è assurto a ruolo di protagonista.
Le presenze umane, in secondo piano, sembrano essere private della loro corporeità, quasi riconducibili a semplici figurine immerse nel paesaggio in cui, oltre la casa, si apre la veduta delle colline, sovrastate dal cielo definito a tocchi di azzurro e rosa.
In questa orchestrazione di tenui colori e di luce soffusa che permea la materia, dagli effetti quasi *pastellati*, si percepisce un'atmosfera lirica che ci rimanda ad una tranquilla e serena dimensione, scandita dal ritmo della natura e delle stagioni.

D.G.

[1] La scheda dell'opera, firmata da Lia Giachero è pubblicata in AA.VV., *Angelo Barabino 1883 – 1950*, Milano, 2005, pag.131.

39.

CARLO FORNARA (1871 - 1968)

Baite e prati
Olio su cartone
cm. 34.5 x 44.5

Firmato in basso a destra: *C. Fornara.*

PROVENIENZA
Milano, Raccolta Claudio Tridenti Pozzi.

ESPOSIZIONI
Dal Divisionismo all'Informale. Tradizione, visionarietà e geometria nell'arte in Piemonte 1880 – 1960, Palazzo Liceo Saracco, Acqui Terme, 2001.

BIBLIOGRAFIA
M. Vallora, *Dal Divisionismo all'Informale. Tradizione, visionarietà e geometria nell'arte in Piemonte 1880 – 1960*, Acqui Terme, 2001, pag. 40.

L'opera collocabile cronologicamente tra il 1910 e '15, rappresenta un casolare di montagna verosimilmente di Prestinone, o comunque della Valle Vigezzo, con cui Fornara, fortemente legato alle sue origini, aveva un rapporto profondissimo, quasi viscerale.
La maggior parte della sua produzione artistica è consacrata alla rappresentazione della sua montagna, che egli conosceva profondamente in ogni sua manifestazione, raccontata attraverso gli alpeggi, i boschi, i campi e gli scorci del suo paese natio che cambiavano atmosfera e colori con l'alternarsi delle stagioni.
L'opera in questione è costruita con un solido impianto compositivo, in cui i diversi piani prospettici sono scanditi dal passaggio dalla zona in ombra a quelle illuminate. La vera protagonista, infatti, è la luce, abbagliante sullo sfondo, che si riflette e riverbera sul tetto e sui muri del casolare, che si stempera nella zona in penombra e che illumina il primo piano in ombra, determinando così, come in un ossimoro, *una luminosa zona d'ombra.*
La luce ci riporta una palpabile atmosfera, nitida, pura e cristallina, in cui il forte e sicuro tratto delle pennellate accostate le une alle altre ci restituisce la matericità e la concretezza del paesaggio, del suo paesaggio, trasposto sulla tela con profondo rispetto e amore incondizionato, da fare di quest'opera un brano di pura poesia, che palpita e respira e che si può commentare con le dichiarazioni dello stesso Fornara rilasciate a Giovanni Bertacchi nel 1936: "*A me piacciono, di fatto, i motivi di solida e severa architettura costruttiva, e quelli che presentano belle armonie di colore: e allora prevale l'interesse più veramente pittorico. Ma il fatto dell'avere io riprodotte di preferenza scene della mia vallata, sorprese in luoghi diversi, dalle pendici di Craveggia, su fino gli alti pascoli di Cimalmotto, e alle falde dei più remoti nevai, ma tutte effuse dall' atmosfera di tante mie sensazioni e affezioni nostalgiche, ha per effetto che il più delle volte alla visione pittorica si associa una emozione sentimentale, che determina la scelta dei motivi ispiratori, e alla vastità generica mi fa preferire dei temi di intima raccolta poesia. Così, per tramiti ignoti e inconsapevoli, la ragion tecnica viene ad obbedire alla ragione del cuore."*[1]

D.G.

[1] L'intervista rilasciata da Fornara a Giovanni Bertacchi, fu pubblicata in *Le vie d'Italia*, num. 12, 1936 e riproposta in M. Valsecchi, F. Vercelotti, *Carlo Fornara pittore*, Milano, 1971, pp. 47-50.

40.

VITTORE GRUBICY DE DRAGON (1851 – 1920)

Alla sorgente del Pissarottino, Brunate - 1905 ca.
Olio su tela
cm. 44 x 36.4

Firmato in basso a sinistra: *V. Grubicy.*

PROVENIENZA
Milano, Collezione Arturo Toscanini, fino al 1957.
Milano, Collezione Wally Toscanini, fino al 1985.
Como, Collezione privata.

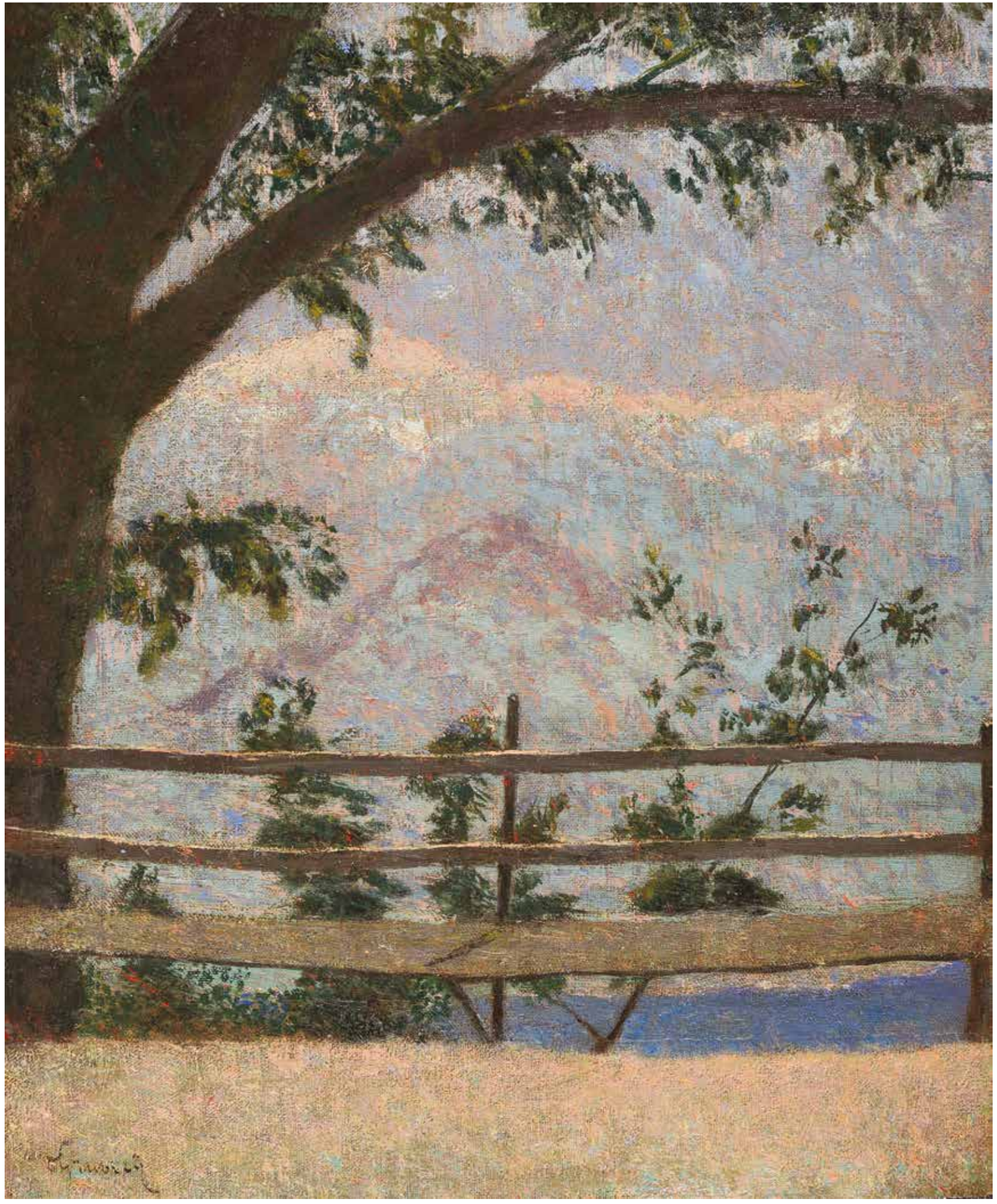
ESPOSIZIONI
Omaggio a Vittore Grubicy De Dragon. 1851-1920. Mostra Retrospettiva nel 65° Anno della scomparsa, Galleria Cavour, Como, 1985.
Il Divisionismo italiano della Galleria Grubicy. Protagonisti e partecipi della prima generazione, Broletto – Museo Segantini, Como – St. Moritz, 1989.

BIBLIOGRAFIA
M.Valsecchi e F. Vercelotti, *Vittore Grubicy De Dragon,* Milano, 1976, pag. 75.
AA.VV., *Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento,* numero 14, Milano, 1985, pag. 268.
V. Capuano, *Omaggio a Vittore Grubicy De Dragon. 1851-1920. Mostra Retrospettiva nel 65° Anno della scomparsa,* Como, 1985, num. 18, pp. 66-67.
C. De Carli, *Brunate tra Eclettismo e Liberty. La villeggiatura progettata dal 1890 al 1940,* Cermenate, 1985, pp. 29-30.
D. Lardelli e V. Capuano, *Il Divisionismo italiano della Galleria Grubicy. Protagonisti e partecipi della prima generazione,* Oggiono, 1989, pp. 56-57.
S. Rebora, *La pittura di paesaggio,* in 'Como e la sua storia. L'immagine storica', Como, 1993, pag. 28.
S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon. 1851-1920,* Milano-Roma, 1995, num. 756, pag. 431.
S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon. Poeta del divisionismo. 1851-1920*, Cinisello Balsamo, 2005, pag. 21.

Mercante, critico d'arte e teorico del divisionismo, Vittore Grubicy De Dragon si avvicina alla pittura in età già adulta, cimentandosi nelle prime prove grafiche sotto la guida dell'artista olandese Anton Mauve a metà degli anni Ottanta del XIX secolo. Dopo essere stato estromesso, nel 1889, dalla gestione della galleria che dirigeva insieme al fratello Alberto, Grubicy si dedica con maggiore continuità alla carriera artistica sperimentando, accanto a una meno nutrita produzione ritrattistica, raffigurazioni di paesaggi ricchi di risvolti lirici e simbolici e raramente popolati da figure umane. Nel corso degli anni l'autore cambia più volte i soggetti dei propri quadri prediligendo spesso, sia negli oli sia nella produzione incisoria, ambientazioni lacustri: dalla sponda lecchese del lago di Como con le vedute di Mandello, Lierna e Fiumelatte, ai boschi di Miazzina degradanti verso il lago Maggiore. Sul finire del secolo Grubicy decide di interrompere la ricerca dal vero delle vibrazioni atmosferiche per dedicarsi fino alla morte all'instancabile e quasi ossessivo rifacimento dei propri quadri in una continua tensione verso la perfezione. Tra le rare opere di questo periodo create *ex novo* è da ricordare *Alla sorgente del Pissarottino, Brunate*, l'ultimo paesaggio dipinto dall'artista, parte di un piccolo gruppo di lavori di soggetto affine e da riferire, almeno nella sua versione iniziale, al 1905. A quest'anno data infatti un soggiorno per motivi di salute del pittore al Grand Hôtel del piccolo borgo vicino a Como[1], sede di numerose ville in stile eclettico e liberty e meta privilegiata, negli anni a cavallo tra Otto e Novecento, della villeggiatura dell'alta borghesia milanese, attratta soprattutto dal casinò e dall'appena inaugurata funicolare. La tela, raffigurante uno dei punti più panoramici della cittadina, presenta l'inquadratura tipica di uno scatto fotografico, tagliata ai lati e incorniciata a sinistra e in alto dal fusto e dai rami di un albero. Il primo piano è occupato da una banda di terra battuta, forse una strada, sormontata da un parapetto in legno, oltre al quale fanno capolino le fronde verde cupo di alcune piante. Queste nascondono quasi completamente le acque turchesi del lago sottostante, dietro al quale si staglia una doppia catena di montagne, le Prealpi della val d'Intelvi e del Ticino, che si confondono tra la nebbiolina del cielo. La composizione è giocata sull'accostamento e l'alternanza di colori complementari: i bruni aranciati della terra e della balaustra in contrasto con i blu del cielo e del lago.
A differenza di altri pittori divisionisti, Grubicy adotta una tecnica caratterizzata da pennellate più definite e corpose, applicando, per sua stessa ammissione, in modo meno rigoroso i dettami scientifici alla base della scomposizione dei colori. Per questo le sue opere appaiono «come una indistricabile rete cromatica, che nelle sue minutissime maglie ha stretti e compenetrati tutti gli elementi del vero. E [...] ne risulta uno smalto ricchissimo in cui le varie tonalità si disviluppano le une dalle altre per imprecisabili passaggi»[2].

G.L.

[1] *Vittore Grubicy De Dragon. Poeta del divisionismo. 1851-1920*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebora, (Verbania – Pallanza, Museo del Paesaggio – Palazzo Biumi Innocenti), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2005, pp. 19, 23.
[2] *Artisti contemporanei: Vittore Grubicy De Dragon*, in "Emporium", vol. XLI, n. 244, aprile 1915, p. 245.



41.

EMILIO LONGONI (1859 – 1932)

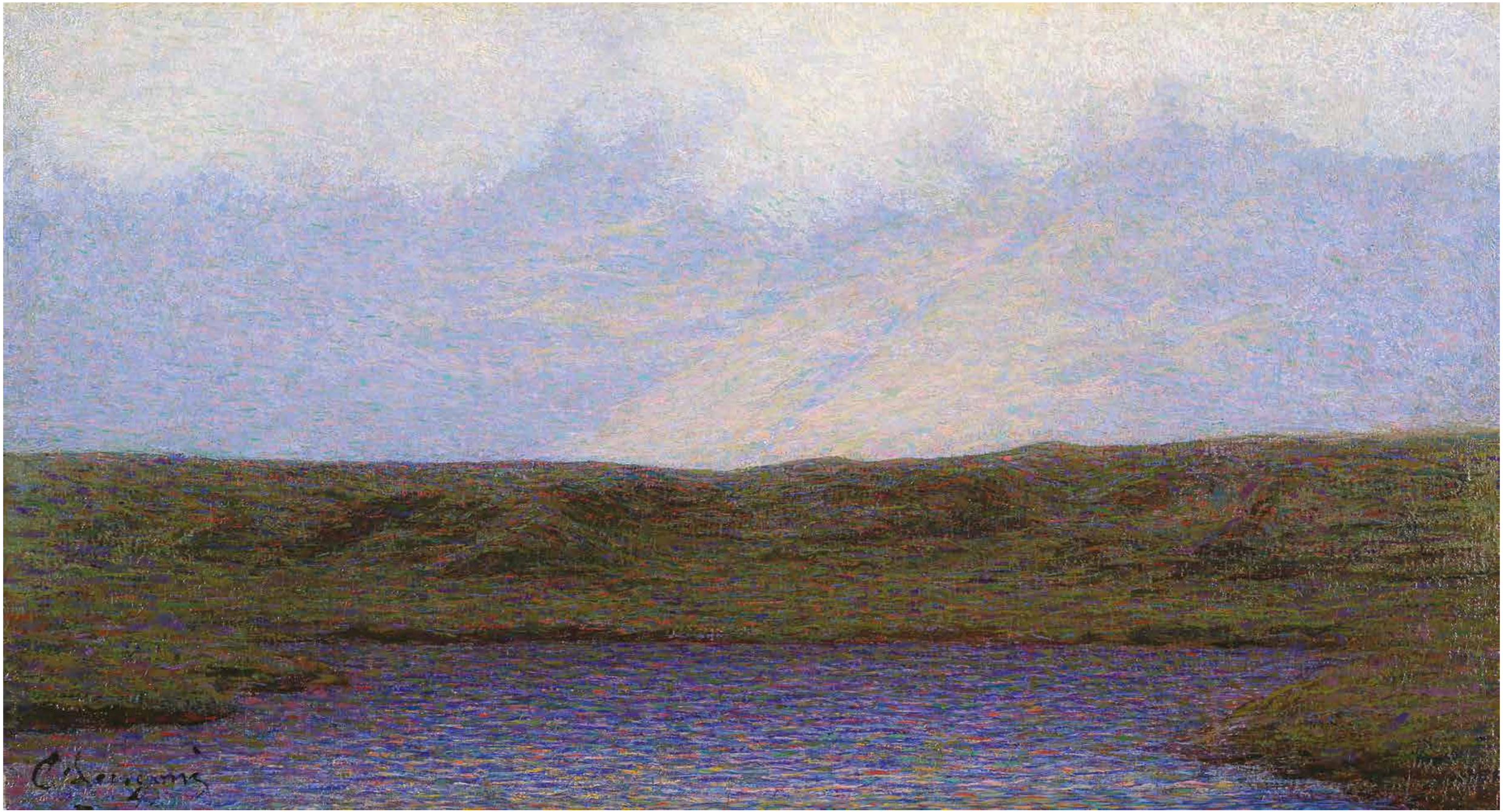
Solitudine alpestre
Olio su tela
cm. 38 x 70

Firmato in basso a sinistra: *E. Longoni.*

Dopo una stagione legata alle tematiche del verismo sociale, a partire dal 1903 e quasi in contemporanea con ricerche di ispirazione simbolista, Emilio Longoni rimane affascinato dalle atmosfere rarefatte dell'alta montagna, alle quali dedica un nutrito gruppo di dipinti tra i quali trova posto *Solitudine alpestre*[1]. La serie di opere, particolarmente ricorrenti fino al 1914 ma che in alcuni casi si spingono fino ai primi anni Venti, pone al centro l'elemento naturale, raramente accompagnato dalla presenza di figure umane, indagato nelle sue componenti di luci e colori mediante l'abile uso della tecnica divisa. Già prima di Longoni altri artisti avevano iniziato a sviluppare, soprattutto nell'ultimo decennio dell'Ottocento, un progressivo interesse per il paesaggio montano e, almeno per quanto riguarda la Lombardia, l'inaugurazione dell'ultimo tratto della linea ferroviaria Milano - Tirano, nel 1902, aveva dato un ulteriore impulso alle loro ricerche.
Il fuoco dell'opera qui presentata, giocata sul susseguirsi orizzontale di fasce cromatiche parallele, è occupato, in significativa sintonia con il titolo scelto, dalla sponda deserta di un laghetto di montagna. Il senso di solitudine è accentuato dalla luce dell'alba o del tramonto, che, lasciato in ombra lo specchio d'acqua in primo piano e la riva erbosa retrostante, riesce a illuminare, filtrando tra le nuvole basse, i pendii delle montagne, visibili sullo sfondo oltre la leggera foschia. L'autore non indugia su altri elementi descrittivi. Si possono solo immaginare i cespugli rosa intenso dei rododendri sui pascoli, il bianco degli eriofori sul limitare del lago o il vento che increspa appena la superficie dell'acqua. Anche una puntuale identificazione topografica risulta impossibile. L'artista non dà allo spettatore nessuna indicazione geografica precisa e quanto è mostrato non è sufficiente a rivelare se ci si trovi di fronte a uno scorcio dell'alta Valtellina, della Val Chiavenna, dell'Engadina, della valle di Poschiavo o del passo dello Spluga.
Per quanto riguarda la composizione del dipinto è interessante notare come le nuvole e il laghetto nettamente tagliati dai margini della tela ricordino un'inquadratura fotografica. Sembra tuttavia che Longoni, padrone del mezzo quando si trattava di ritratti, non fosse incline a utilizzare la fotografia per i quadri di soggetto montano, dove preferiva cogliere dal vero la luce e l'atmosfera piuttosto che fissare la composizione su una lastra[2]. Come viene ricordato, infatti, in occasione della mostra retrospettiva, allestita nel 1935 nelle sale della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, lo incantavano «la curva lene di un poggio fiorito, una pendice nevosa, un pascolo verde fra rupi, il cerulo sorriso di un lago deserto. Intanto le voci della solitudine lo confortano e commuovono […]. E contempla il sole, sia che spunti ridestando le vette, o le saluti morendo; e le placide nuvole in viaggio […]»[3].

G.L.

[1] Per quanto riguarda la serie di dipinti raffiguranti soggetti di montagna si può fare riferimento a G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato,* Federico Motta Editore, Milano, 1995, pp. 35-39.
[2] *Ivi,* p. 38.
[3] *Emilio Longoni,* catalogo della mostra, a cura di G. Botta, (Milano, Palazzo della Permanente), Rozza, Milano, 1935, s.p.



42.

CESARE MAGGI (1881 - 1961)

Alta montagna - 1914
Olio su tela
cm. 131 x 120.7

Firmato in alto a destra: *C. Maggi 1914.*
Sul retro del dipinto reca il cartiglio di esposizione alla Galelria Alberto Grubicy di Milano.

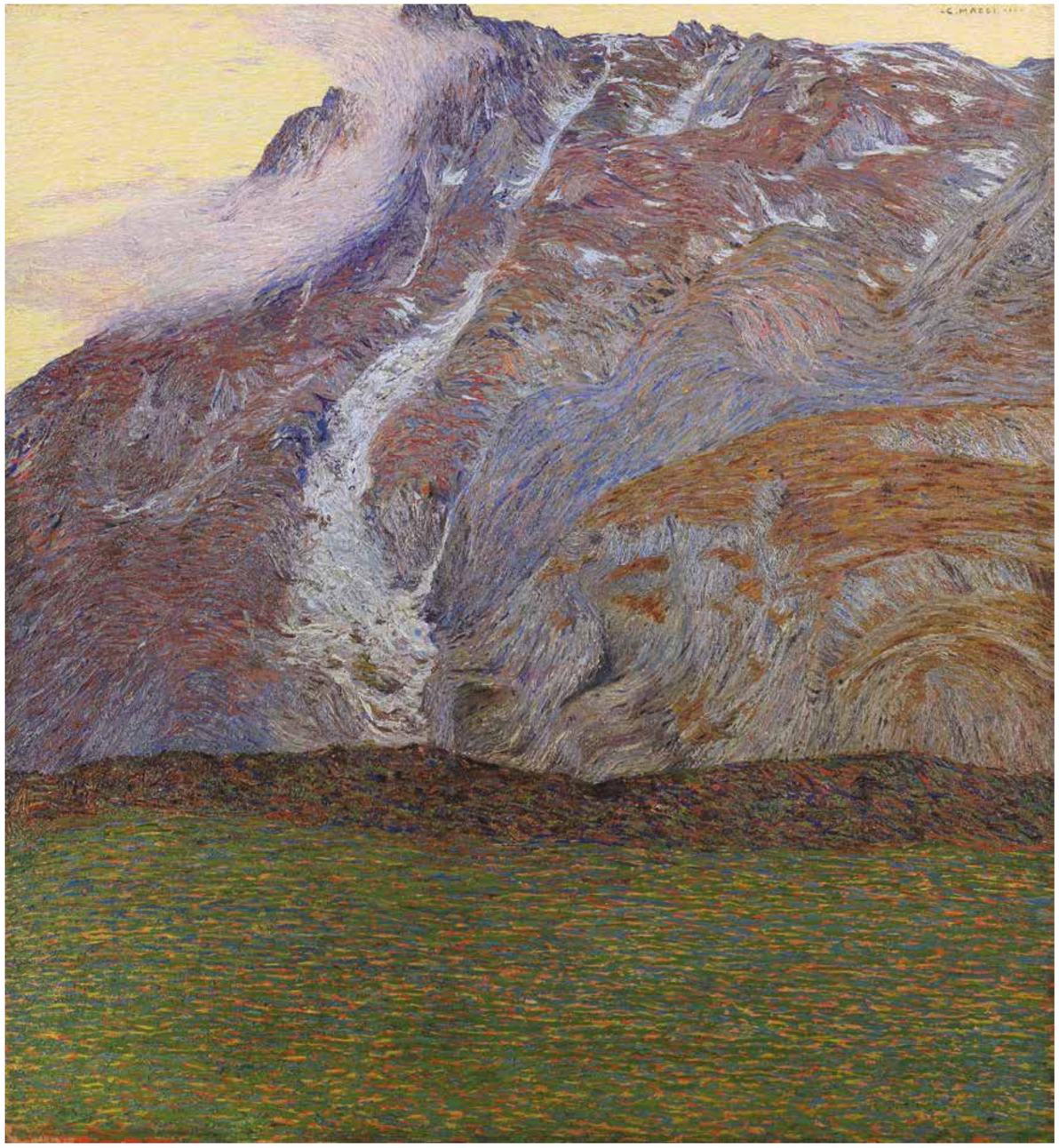
PROVENIENZA
Milano, Galleria Grubicy.

Cartiglio della Galleria Alberto Grubicy apposto al retro del dipinto.

Interessante la descrizione della tecnica divisionista di Cesare Maggi che Giuseppe Luigi Marini riporta sulla sua monografia dedicata all'artista. Alla luce degli insegnamenti che il pittore assimilò a Maloja, direttamente dai figli di Segantini, *Maggi "si prodigò (…) nello sperimentare a fondo, nel rispetto per la tecnica divisa, gli effetti di fusione tonale ottenibili con la trama a pennellate accostate e la successiva stesura di una mezza pasta a tono costante, poi abrasa usando lo spatolino come il pennello, a pittura asciutta o anche a seconda stesura ancora fresca; con la rifinitura di alcune svirgolature di bruni e di rossi vitalizzanti. Così il supporto della tela o della tavola (che talvolta usa anche per i formati medi) si coprono di uno spesso strato di pennellate sovrapposte e poi "tirate" o scavate, sì da sfruttare, con i minuti rilievi, anche l'effetto delle diverse incidenze della luce sul lavoro finito. Per non attenuare questo quasi tattile formicolio della superficie dipinta, preferise talvolta all'appiattimento della vernice brillante, l'uso, sul colore secco della cera, appena lucidata con un panno di lana. Gli esiti di brillantezza che ottiene sono inusitati in questa sua tecnica, laboriosa nell'apparente scioltezza della rapida esecuzione"*[1].
Questa descrizione tecnica permette di introdurre *Alta Montagna*, in quanto la tela sembra testimoniare appieno il metodo esecutivo di Maggi. L'opera che apparteneva alla Galleria di Alberto Grubicy, come da cartiglio apposto sul telaio, restituisce verosimilmente un paesaggio della catena del Monte Bianco che domina la composizione, estremamente suggestiva per il taglio prospettico che vi è stato adottato e anche in virtù del supporto di ampio respiro su cui è stata formulata. Questa tela costituisce un alto esempio dei risultati espressivi che permette l'impiego della tecnica divisa in quanto il connubio di luce e colore che determina la restituzione della forma è pienamente soddisfatto. L'opera prende vita attraverso la stesura tonale di brevi pennellate corpose, spesso sovrapposte, di cui palpabile la loro matericità, sulle quali giochi di luce creano ulteriori effetti di brillantezza, come il cielo costruito con un *ductus* piuttosto lineare in cui prevale visivamente il giallo ma in realtà formulato anche con brevi tratti di bianco, rosa, indaco e violetto. Lo stesso metodo di procedimento è riconoscibile nella resa del massiccio realizzato grazie all'accostamento di lunghe linee azzurre, marroni, rosa, bianche e all'inserimento del tutto inaspettato di *svirgolature* rosse; ritroviamo prevalentemente il giallo, il bianco e il nero per il ghiacciaio e toni rosa e bianchi per la vaporosità della nuvola. Più brevi ed incisive le pennellate che determinano il primo piano; i verdi, i rossi, i gialli e i blu per la resa del prato, con inserimenti di bruni per determinare il secondo. Il risultato di tale laboriosità, che non si avverte per la totale freschezza e immediatezza che la tela fa trasparire, ci riporta l'alba di un mattino di primavera, in un'atmosfera magica che suggerisce il senso di quiete e serenità propri di un panorama d'alta montagna. La caratteristica di Maggi consisteva nel sapere cogliere perfettamente, spesso trascorrendo svariate ore a contemplare il soggetto, la prospettiva più suggestiva, lo scorcio più adatto, la giusta angolazione e il momento preciso, né quello immediatamente precedente né quello seguente, in cui la luce permeava il paesaggio come egli si era già prefigurato e intendeva trasporlo sulla tela, dando così vita a opere pervase da un particolare senso poetico.

D.G.

[1] G. L. Marini, *Cesare Maggi*, Cuneo, 1983, pp. 34-35.



43.

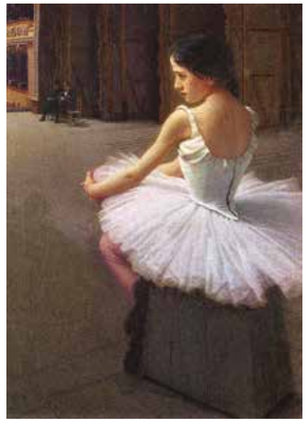
ANGELO MORBELLI (1853 - 1919)

Ballerina alla Scala, Milano - 1909
Olio su tela
cm. 41.5 x 30.2

Firmato e datato in basso a sinistra: *Morbelli 1909*.

Ballerina appartiene al ciclo di soggetti dedicati alla rappresentazione di giovani ballerine che allo stato attuale annovera ancora un numero esiguo di opere, meno di una decina. È probabile che molte siano ancora inedite, come nel caso della tela in questione, presentata al pubblico per la prima volta in questa occasione.
Tra le opere conosciute, oltre a quelle segnalate dai cataloghi di esposizione, ricordo *Fragilina* del 1899, *Giovane ballerina a riposo* e *Anima triste* del 1910, quest'ultima di proprietà della Pinacoteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, e *Meditazione* del 1913.
L'ambientazione della tela è riconducibile verosimilmente a quella del *Teatro della Scala* perché presenta analogie con quella raffigurata in *Fragilina*, identificabile con il teatro scaligero.
L'opera è composta con una tecnica divisionista estremamente puntuale, costruita con sottili filamenti di puro colore che si incrociano tra loro a formare un reticolo. Lo stesso incarnato della fanciulla è definito con fitti tratti di verde e rosso che restituiscono visivamente la plasticità della figura e suggeriscono la luce che la avvolge e permea, in contrasto con lo sfondo in cui in penombra si intravvedono le balconate del teatro.
I passaggi di luce e ombra, che scorrono sul morbido tessuto e sui capelli raccolti, così come i sapienti effetti chiaroscurali, sono frutto di un laborioso procedimento a brevi tratti formulati con una tale sicurezza e abilità proprie del periodo maturo di Morbelli, quando egli aveva conquistato un'assoluta padronanza della tecnica divisa.
La giovane ritratta di spalle che guarda il palcoscenico da dietro le quinte, è percepita dallo spettatore come inserita in un'atmosfera d'attesa, quasi sospesa.
Non si possono cogliere la fisionomia, nè l'espressione del viso; non è dato sapere se da lì a breve la ballerina dovrà entrare in scena o si è già esibita. Il tutto rimane irrisolto in quel preciso istante raffigurato, dando adito a diverse e personali interpretazioni e chiavi di lettura che ognuno può declinare in base alla propria percezione, recependo in maniera palpabile un'atmosfera molto suggestiva, di forte coinvolgimento, come spesso Morbelli riusciva a creare soprattutto nelle sue composizioni paesaggistiche inanimate che, come tali, permettono di spaziare ulteriormente negli stati d'animo da esse suscitate.
Anche nelle altre opere conosciute di analogo soggetto, le ballerine non sono mai rappresentate mentre danzano, ma in momenti di riposo, con sguardi dipinti sul volto che tradiscono momenti di riflessione; è come se la capacità empatica di Morbelli, che nel ciclo del Pio Albergo Trivulzio trova la sua massima espressione nell'affrontare le tematiche della solitudine e delle vecchiaia, cogliesse nella giovinezza, per definizione l'età delle aspettative e, in particolar modo, in queste piccole artiste in erba, la difficoltà della danza che richiede disciplina, costanza e sacrifici e che percepisse il loro timore che quelle stesse aspettative sarebbero potute essere disattese.
Spunti di riflessioni e valori aggiunti di lettura che nell'opera specifica risultano ulteriormente intensificati per la scelta consapevole di non svelare le emozioni del soggetto rappresentato, così da arricchire la composizione di un fascino unico e particolare.

D.G.



A. Morbelli, *Fragilina*, olio su tela, 128 x 92 cm. collezione privata.

44.

ANGELO MORBELLI (1853 - 1919)

Veduta di Capo Noli - 1915
Olio su tela
cm. 40.5 x 67.5

Firmato e datato in basso a sinistra: *Morbelli 1915*.

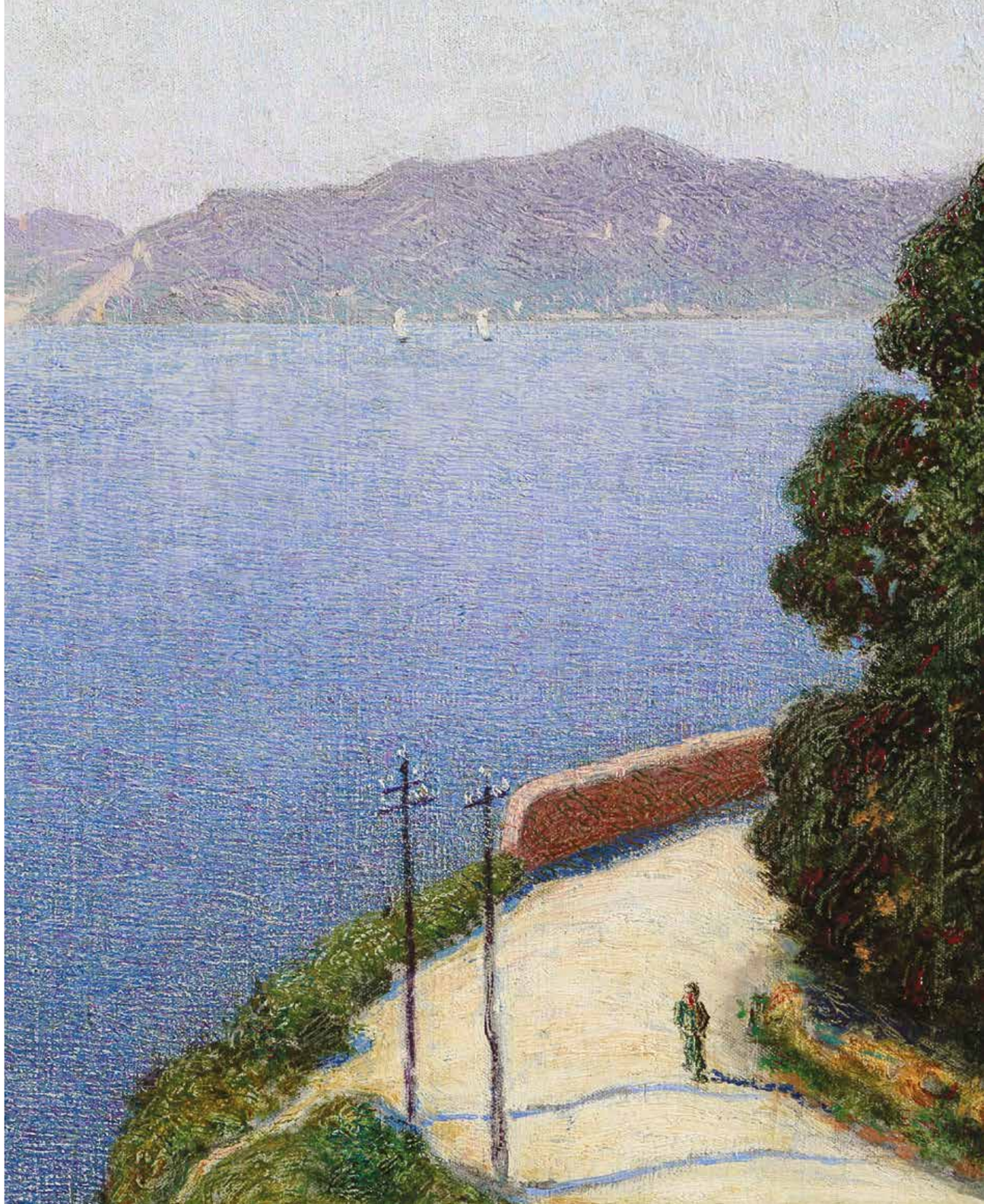
PROVENIENZA
Torino, Galleria Aversa.
Collezione privata.

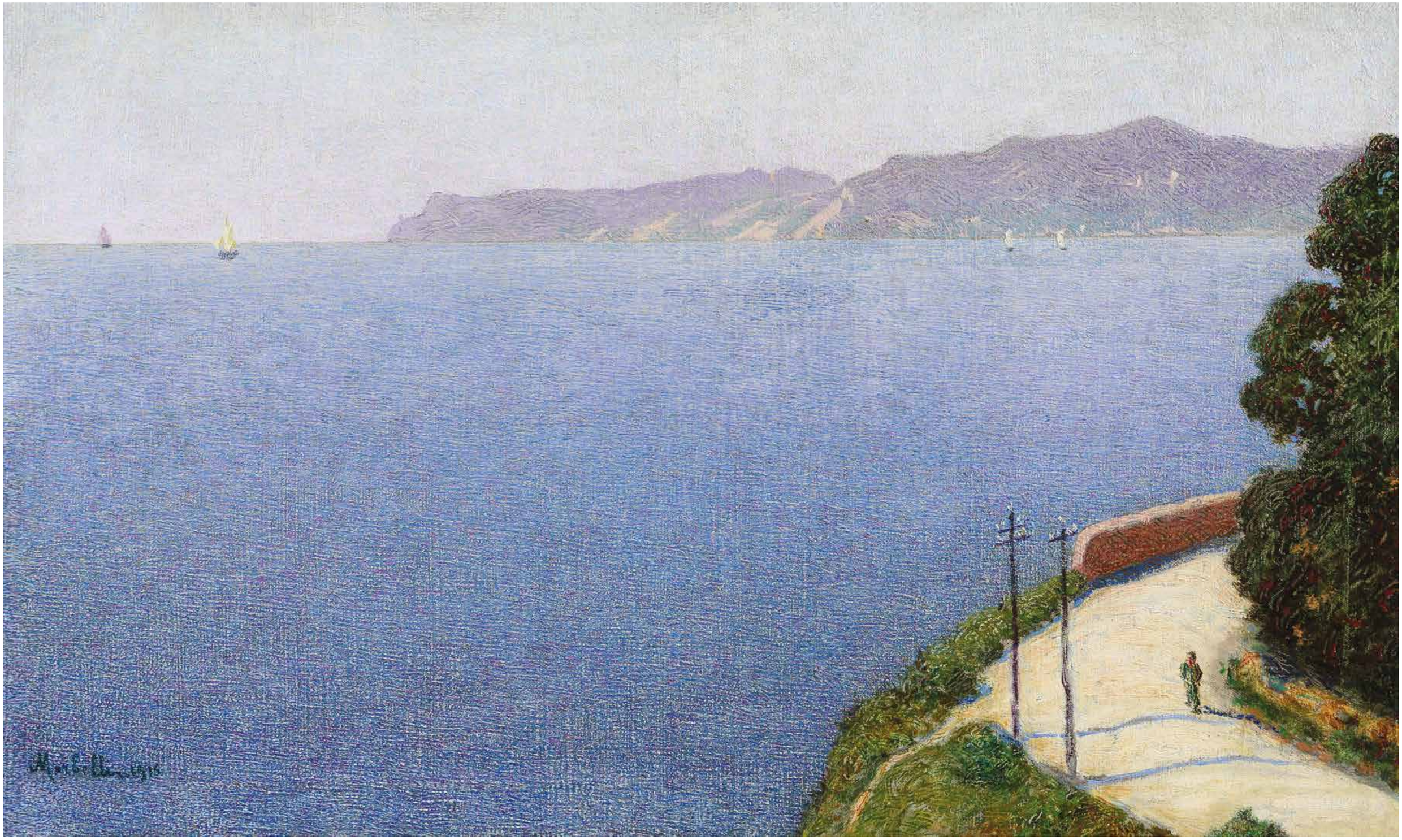
ESPOSIZIONI
La pittura in piemonte tra '800 e '900,
Galleria Aversa, Torino, 1991.

BIBLIOGRAFIA
La pittura in piemonte tra '800 e '900,
Torino, 1991, tav. XX.

Veduta di capo Noli è opera datata 1915; lo stesso periodo indicativamente cui risale *Il telegramma*, tela sullo sfondo della quale è rappresentato lo stesso panorama, ispirato dai soggiorni in Liguria, che Morbelli era solito trascorrere durante i mesi estivi.
Il punto di vista rialzato adottato in questo dipinto fa sì che il mare dal primo piano accompagni lo sguardo dello spettatore verso l'orizzonte contro cui si staglia Capo Noli, conferendo all'intera composizione un' atmosfera molto suggestiva in cui si avverte la sensazione di dominare e nel contempo di essere parte integrante del paesaggio.
Protagonista assoluta la distesa marina sulla superficie della quale la luce assorbita, riflessa e restituita fa intuire una miriade di giochi di luce, di bagliori e sfarfallii che Morbelli riesce a suggerirci attraverso la tecnica divisa in un laboriosa stesura di sottili filamenti di azzurro, indaco e violetto tali da costruire un sorta di trama luminosa.
Lo stesso approccio esecutivo è riscontrabile nella realizzazione del cielo, con tratteggi più sciolti che creano un'atmosfera satura di luce, attraverso la quale si scorge in lontananza la vegetazione del promontorio definita con tocchi sinuosi di verde e viola; sulla strada madida di luce, bagnata dal sole, anche le ombre si schiariscono.
Questa sapiente orchestrazione di luce e colore determina dei risultati di luminosità e brillantezza cui Morbelli continuò a tendere nel corso di tutta la sua carriera, conquistando così altissimi livelli espressivi, come nell'opera in questione che, appartenente al periodo maturo, costituisce un' ulteriore dimostrazione di una magistrale padronanza tecnica unita ad una profonda sensibilità interpretativa.

D.G.





45.

PLINIO NOMELLINI (1866 - 1943)

La raccolta delle olive
Olio su tela
cm. 100 x 80

Firmato in basso a sinistra: *P. Nomellini.*

Nomellini aveva già raffigurato il soggetto dell'olivo nel 1901 in *L'inno all'olivo*, illustrazione pubblicata su *La riviera Ligure* e, negli anni immediatamente successivi, in una serie di manifesti pubblicitari, di sapore liberty, finalizzati a promuovere l'*Olio Sasso*.
La tela in questione è collocabile cronologicamente intorno al 1915 - '20, periodo in cui l'artista porta alla massima espressione con la tecnica divisa il filone naturalista che aveva cominciato a coltivare maggiormente dopo il trasferimento da Genova a Torre del Lago.
L'opera dimostra la forza e l'esuberanza del suo divisionismo, risolto sempre con un approccio del tutto personale, dettato da un forte impeto istintivo, sempre pronto ad assecondare la sua ispirazione.
Nonostante le figure siano collocate in primo piano, l'attenzione dello spettatore è subito catturata dalla fitta vegetazione che domina la scena, escludendo la visuale del cielo e suggerendo, anzi, continuare, lussureggiante, al di là della composizione stessa.
Il fitto intricarsi di rami d'ulivo è rappresentato con sciolte pennellate che tradiscono la velocità di esecuzione, regalando così un effetto "impressionato", di una miriade di toni vivaci e squillanti che, accostati tra loro determinano un sonoro tripudio di colori. Gli effetti di brillantezza sono tali che la presenza umana sembra essere privata della sua corporeità, ridotta quasi ad una sorta di semplice figurina, totalmente assorbita e facente parte integrante dell'atmosfera permeata di viva luce.

D.G.

46.

GAETANO PREVIATI (1852 – 1920)

Maternità - 1905 ca.
Olio su tela
cm. 101 x 82

Firmato in basso a destra: *Previati.*
Sul retro reca il cartiglio della Galleria Pesaro di Milano.
Reca inoltre il timbro della catalogazione di Grubicy al numero 1638.

PROVENIENZA
Milano, Collezione Grubicy (n. 1638).
Milano, Collezione Sacchi, fino al 1927.
Milano, Galleria Pesaro.
Milano, Collezione privata.

BIBLIOGRAFIA
La raccolta Carlo Sacchi, Galleria Pesaro, Milano, 1927, num. 72, pag. 16, tav. V.
T. Fiori e F. Bellonzi, *Archivi del Divisionismo*, vol. II, Roma, 1968, num. 901, pag. 69.
AA.VV., *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento,* numero 37, Milano, 2008, pag. 407.

Dopo una prima produzione di soggetti storicistici e patriottici, ampiamente influenzata dagli esempi di Tranquillo Cremona, Domenico Morelli e Francesco Paolo Michetti, verso la fine del penultimo decennio dell'Ottocento Gaetano Previati inizia ad accostarsi a tematiche vicine al simbolismo europeo, interpretate in chiave divisionista, grazie alla fondamentale mediazione della lezione del pittore e teorico Vittore Grubicy De Dragon. In questa nuova stagione artistica, ufficialmente inaugurata con la discussa Triennale di Brera del 1891, trova posto anche *Maternità*. Il dipinto, non datato, è da riferire ad anni prossimi al 1905, in quanto riprende, isolandolo dal paesaggio agreste circostante, il gruppo centrale della madre allattante di *Georgica*, una tra le opere più emblematiche dell'autore, ora conservata presso la pinacoteca dei Musei Vaticani, che risulta terminata allo scadere del primo lustro del XX secolo. A questa datazione sembrano condurre anche due lettere del dicembre 1958 inviate da Alberto Previati, figlio dell'artista, alla segreteria della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente di Milano, che, su consiglio di Giorgio Nicodemi, lo aveva contattato per reperire opere di formato contenuto da poter esporre alla mostra *50 anni d'arte a Milano dal divisionismo ad oggi*, in programma per il 1959[1]. In questa circostanza si fa menzione di un'altra versione di *Georgica* di proprietà privata e datata 1905, probabilmente da identificare proprio con *Maternità*.
Il dipinto, caratterizzato da un punto di vista ravvicinato, rappresenta una donna, forse da identificare con la Vergine, che guarda teneramente il suo bambino mentre lo allatta. Il riferimento alla fecondità viene ripreso dalla raffigurazione in secondo piano di un albero carico di frutti, ritagliato su un cielo blu intenso screziato d'oro, e da fluttuanti spighe, appena intuibili ai lati, piegate sotto il peso del grano maturo. Il tema della maternità con i suoi risvolti mistici e religiosi sembra particolarmente caro a Previati, che lo ripropone più volte nella sue opere del periodo simbolista. In tutte le raffigurazioni la sacralità del soggetto e la resa cromatica ricordano opere di artisti primitivi o bizantini. La continua ricerca dei significati più profondi dell'essere, unita alla sperimentazione di una particolare tecnica divisa caratterizzata dall'uso di lunghe e filanti pennellate, porta l'artista a una continua indagine fino ad addentrarsi «nell'atmosfera magica dove sono possibili i miracoli, dove le luci diventan pensieri e i colori sentimenti, dove le forme perdon la loro consistenza reale in un tentativo di raggiungere l'irraggiungibile infinito, dove la pittura è poesia ed è musica»[2].
Sia *Georgica* che *Maternità* facevano parte, fino al 1927, insieme ad altri celebri dipinti dello stesso autore, tra i quali *La danza delle Ore* (1899 circa), dell'importante raccolta del collezionista milanese Carlo Sacchi.

G.L.

[1] Milano, Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (ASBAEP), Fondo SBAEP, MAA, 1959, *50 anni d'arte a Milano dal divisionismo ad oggi,* Prestiti opere, 429.
[2] L. Giovanola, *La mostra di Gaetano Previati alla Permanete di Milano*, in "Emporium", vol. XLIX, n. 294, giugno 1919, p. 348.

Bibliografia generale

1841
G. Mazzini, *Modern Italian Painters*, in "London Westminster Review", XXXV, Londra.

1853
Catalogo della XII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Torino.

1863
P. Dandolo, *Panorama di Firenze, la esposizione Nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a San Donato*, G. Schiepatti, Milano.

1865
P. J. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale,* Garneris Frères, Parigi.

1867
Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXVI Esposizione aperta il 27 aprile 1867, Società Promotrice delle Belle Arti in Torino, V. Bona Tip. della R. Accademia Albertina, Torino.

T. Signorini, *Del paesaggio e della sua influenza nell'arte moderna*, in "Gazzettino delle Arti del Disegno", I, Firenze.

T. Signorini, *L'Esposizione di Belle Arti della Società d'Incoraggiamento in Firenze*, in "Gazzettino delle Arti del Disegno", anno I, n. 4, 3 febbraio, Firenze.

T. Signorini, *Come l'assenza della critica isterilisca gl'ingegni. Dei quadri del signor Raffaello Sorbi*, in "Gazzettino delle Arti del Disegno", a. I, n. 8, 9 marzo, Firenze.

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

Belle arti. Esposizione della Società Promotrice Torinese, in "Gazzetta Piemontese", a. II, n. 132, 12 maggio.

1869
Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze, nell'anno 1869, Tipografia G. Mariani, Firenze.

E. De Amicis, *La vita militare: bozzetti*, Le Monnier, Firenze.

P. Villari, *Esposizione Universale del 1867. La pittura moderna in Italia e in Francia*, Stabilimento di Gius. Pellas, Firenze.

1870
Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans Exsposé au Palais des Champs-Elysées le 1er Mai 1870, Charles de Mourgues fréres, successeurs de Vinchon, Parigi.

Società Promotrice di Belle Arti in Genova. Esposizione XIX, anno 1870. Catalogo degli oggetti d'arte ammessi, Tipografia G. Schenone, Genova.

Catalogo delle opere esposte nella mostra italiana d'arti belle in Parma, Tipografia di Pietro Grazioli, Parma.

1871
5th Winter Exhibition of Cabinet Pictures in Oil, Dudley Gallery, Londra.

1873
L'Esposizione Universale di Vienna. Catalogo delle Belle Arti Italiane, Vienna.

La pittura italiana all'Esposizione, in "L'Esposizione Universale di Vienna del 1873 illustrata", dispensa n. 40, Editore Edoardo Sonzogno, Milano.

1879
Esposizione delle opere di belle arti nel Palazzo di Brera. Anno 1879, Tipografia di Allessandro Lombardi, Milano.

1883
Esposizione Solenne. Catalogo Ufficiale, Firenze.

J. Cartwright, *Giovanni Costa. Patriot and Painter*, in "The Magazine of Art", Londra.

1884
C. Boito, *Il bello nella Esposizione di Torino*, in "Nuova Antologia. Scienze, Lettere ed Arti", 1 novembre, a. XIX, vol. LXXVIII, Torino.

T. Signorini, *Vito D'Ancona*, in "Il Fieramosca", 18 gennaio.

1885
L. Chirtani, *Acquisti all'Esposizione di Belle Arti a Brera*, in "Il Corriere della Sera", a. X, n. 256, 18-19 settembre, Milano.

D. Martelli, *Silvestro Lega*, in "La Commedia Umana", III, n. 45.

1886
Catalogo delle opere ammesse all'Esposizione Solenne, Firenze.

G. Carocci, *Esposizione della Promotrice a Firenze*, in "Arte e storia", a.V, Firenze.

Paul de Katow, *L'Exposition des etudes de Venise par Pasini*, Parigi, 8 Marzo.

1888
Esposizione Artistica dell'Anno Sociale XXVIII-IX. Catalogo Ufficiale, Verona.

1889
Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Annuale della Società delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1889, Tipografia dei Fratelli Bencini, Firenze.

T. Signorini. *L'arte che Firenze ha inviato a Parigi*, in "Lettere e Arti", n. 154, 4 maggio.

1890
E. De Fonseca, *Pittori fiorentini Signorini-Muzzioli-Corcos*, in "Don Chisciotte", 4 dicembre.

Catalogo delle opere ammesse alla Esposizione Solenne della Società d'Incoraggiamento delle Belle Arti in Firenze nell'anno 1890-91, Tipografia dei Fratelli Bencini, Firenze.

1891
E. De Fonseca, *Di tutti i colori. Chiacchiere squilibrate di Fonseca sull'Esposizione di Pittura in Firenze, anno 1891*, Salvatore Landi, Firenze.

Esposizione postuma dei fratelli Domenico e Gerolamo Induno, Tipografia Lombardi, Milano.

Tendenze evolutive delle arti plastiche alla prima Esposizione Triennale di Brera, Tip. Insubria, Milano.

1894
Catalogo della LIII Esposizione Società Promotrice di Belle Arti, Torino.

Ricordo della LIII Esposizione Società Promotrice delle Belle Arti, Torino.

1896
T. Signorini, *Per Silvestro Lega, ricordo*, Pellas, Firenze.

1897
Didacus, *L'esposizione di Venezia. Gl'italiani*, in "Il Don Chisciotte", 7 settembre.

G. Martinelli, *Artisti contemporanei: Luigi Conconi*, in "Emporium", vol. V, n. 25, gennaio, Bergamo.

1902
A. Franchi, *Arte e artisti toscani dal 1850 ad oggi*, Fratelli Alinari, Firenze.

1904
C. Bozzi, *Artisti contemporanei: Emilio Gola*, in "Emporium", vol. XIX, n. 113, maggio, Bergamo.

O. Rossetti Agresti, *Giovanni Costa: His Life, Work, and Times*, Grant Richards, Londra.

1905
A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, a cura di G. Uzielli, Tipografia Domenicana, Firenze.

1906
A. Casartelli, V. Monetti, *Monografia di Antonio Ciseri*, Editore Colombi e C., Bellinzona.

1911
J. Copeau, *L'Orient de Pasini*, Parigi.

1914
Collezione del dott. Panichi di Firenze: quadri moderni; macchiaiuoli toscani..., Firenze, Palazzo Mancini, Casa di vendite Luigi Battistelli, 18-20 maggio 1914, Tip. E. Balzaretti, Milano.

V. Pica, *Artisti contemporanei: Federico Zandomeneghi*, in "Emporium", vol. XL, n. 235, luglio, Bergamo.

1915
G. Mazzini, *Scritti editi ed inediti*, vol. XXI, Cooperativa tipografico-editrice P. Galeati, Imola.

1916
Grande collezione macchiaioli toscani del cav. Cesare Frosecchi: la più vasta e la più completa che abbia esistito in Firenze, catalogo di vendita, Galleria Geri, Milano.

1918
L. Beltrami, *L'anima e lo studio di un pittore (In memoria di Luigi Conconi)*, in "Emporium", vol. XLVIII, n. 285, settembre, Bergamo.

1919
L. Giovanola, *La mostra di Gaetano Previati alla Permanete di Milano,* in "Emporium", vol. XLIX, n. 294, giugno, Bergamo.

1922
E. Cecchi, *Nino Costa*, in "Dedalo", II, fasc. X, marzo, Milano.
A. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano.

M. Tinti, *Silvestro Lega, in La Fiorentina Primaverile*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo del Parco di San Gallo, 8 aprile - 31 luglio 1921), Società delle Belle Arti, Firenze.

Catalogo della LXXXI Esposizione Nazionale Annuale di Arti Figurative, Torino.

1925
A. Colasanti, *Armando Spadini*, Società Editrice d'Arte illustrata, Milano – Roma.

1926
E. Cecchi, *Odoardo Borrani,* in "Dedalo", a. VI, vol. III, fasc. X, marzo, Milano.

E. Cecchi, *Silvestro Lega*, in "Il Secolo XX", a. 25, n. 5, Milano, maggio.

E. Somaré, *Signorini*, L'Esame, Milano.

M. Tinti, *Silvestro Lega*, S.E.A.I., Roma.

Onoranze a Telemaco Signorini. Mostra delle opere alla R. Galleria dell'Accademia: Firenze, autunno 1926, Arti Grafiche, Firenze.

1927
La raccolta Carlo Sacchi, Galleria Pesaro, Milano.

E. Cecchi, *Vito D'Ancona*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", VI.

N. Costa, *Quel che vidi e quel che intesi*, Treves, Milano.

J. A. Rusconi, *La mostra di Telemaco Signorini*, in “Emporium”, 1927, vol. LXV, n. 385, Bergamo.

A. Venturi e E. Cecchi, *Armando Spadini*, Milano.

1929
Collezione Nuñes, Galleria Scopinich, Milano.

R. Giolli, C*ronache milanesi. Esposizzioni e aste*, in “Emporium”, vol. LXIX, n. 412, aprile, Bergamo.

1930
U. Ojetti, *Telemaco Signorini*, Milano, Galleria Pesaro, gennaio 1930, Casa editrice Bestetti & Tuminelli, Milano-Roma.

U. Ojetti, *Exhibition of Italian Art: 1200 – 1900*, Londra.

E. Somarè, *Raccolta Georgiadis*, Galleria Lurati, Milano.

La Raccota Peretti, Galleria Scopinich, Milano.

1931
A. Francini, *Guglielmo Ciardi 81842 – 1917)*, in “Dedalo”, Giugno, anno XI, fasc. XIII, Milano.

F. Geraci, *Artisti scomparsi: Giovanni Boldini*, in “Emporium”, vol. LXXIII, n. 434, febbraio, Bergamo.

1932
A. Cecioni, *Opere e scritti*, a cura di E. Somarè, L’Esame, Milano.

1933
V. Costantini, *Cronache milanesi*, in “Emporium”, vol. LXXVIII, n. 463, luglio, Bergamo.

U. Ojetti, L*a Galleria Ingegnoli*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Pesaro, 1-4 maggio 1933), Edizioni Bestetti e Tuminelli, Milano.

1934
Alcune opere scelte di Guglielmo Ciardi, Galleria Dedalo, Milano.

V. Costantini, *Cronache artistiche milanesi,* in “Emporium”, Vol. LXXIX, num. 473, Bergamo.

1935
G. Botta, *Emilio Longoni*, catalogo della mostra, (Milano, Palazzo della Permanente), Rozza, Milano.

R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna.

L’Art Italien des XIX et XX Siècles, Parigi.

1936
N. Tarchiani, *Telemaco Signorini*, in *Enciclopedia Italiana*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Milano.

1939
Patrimonio Artistico ed arredamento già esistente in un appartamento in Corso Venezia, Galleria Geri, Milano.

1940
A. Franchi, *La mia vita*, Garzanti, Milano.

E. Sioli Legnani, *Poesia di Milano. Dipinti della raccolta Alberto Zanoletti*, Milano.

1941
A. Franchi, *Raccolta d’arte di artisti italiani dell’800*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d’Arte «Firenze», febbraio 1941), Tipografia Nazionale, Firenze.

Giorgio Nicodemi, *Mostra di maestri dell’Ottocento*, Galleria L’Esame, Milano.

A. Schettini, *Mostra di opere scelte dell’Ottocento alla galleria L’Esame*, in “L’Esame artistico e letterario”, anno XIX, num. 3-4, Milano.

E. Somarè, *Mostra di Maestri dell’Ottocento*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dell’Esame, 6 dicembre 1941-4 gennaio 1942), Edizioni dell’Esame, Milano.

1942
Iconografia pittorica dell’Ottocento Italiano, Milano.

1944
E. Somarè, *La pittura italiana dell’800*, De Agostini Editore, Novara.

1945
G. Nicodemi, *Domenico e Gerolamo Induno*, Gorlich Editore, Milano.

1946
R. Billcliff, *The Royal Glasgow Institute of the Fine Arts, 1861-1989. A Dictionary of Exhibitors at the Annual Exhibitions*, Woodend Press, Glasgow.

M. e F. Pospisil, *Guglielmo Ciardi*, Firenze.

1947
R. Baldaccini, *Giuseppe Abbati*, Cya Editore, Firenze.

A. Dragone - J. Dragone Conti, *I paesisti piemontesi dell’Ottocento*, Milano.

1948
Mostra dei dipinti dell’Ottocento, catalogo della mostra (Lugano, Museo Caccia, Villa Ciani), Leins & Vescovi, Bellinzona.

C. Baroni e G. A. Dell’Acqua, *Mostra dei dipinti dell’Ottocento*, Lugano.

1949
M. Bernardi, *Alberto Pasini e G. B. Quadrone*, Torino.

1950
E. Bassi, *L’Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750 – 1950*, Venezia.

1952
A. Boschetto, *Scritti d’arte di Diego Martelli*, Sansoni, Firenze.

E. Piceni, *Zandomeneghi*, Milano.

T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo (1848-1866). Ricordi di T. Signorini* [1893], a cura di B. M. Bacci, Le Monnier, Firenze.

Mostra di pittori dell’Ottocento da raccolte private, Galleria d’arte Permanente, Genova.

1953
F. Bellonzi e C. Lorenzetti, *Antonio Mancini*, Roma.

1954
M. Bezzola, *Catalogo della mostra commemorativa di Mosè Bianchi nel cinquantenario della morte*, Monza.

C. Maltese, *Il momento unitario della pittura italiana dell’Ottocento*, in « Bollettino d’Arte », a. XXXIX, serie IV, num. 1, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, gennaio-marzo.

U. Nebbia e H. Adhemar, *Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente), Tip. E. Gualdoni, Milano.

1955
S. Pagani, *La pittura lombarda della Scapigliatura*, Editrice Libraria, Milano.

1956
G. Carandente, *I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, maggio-luglio 1956), Editalia, Roma.

1958
M. Giardelli, *I Macchiaioli e l’epoca loro*, Ceschina, Milano.

O. Vergani, *Addio, vecchia Milano!*, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano.

1959
50 anni d’arte a Milano dal divisionismo ad oggi, Milano, Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente (ASBAEP), Fondo SBAEP, MAA, prestiti opere.

1960
E. Cecchi, *Piaceri della pittura: saggi e note di critica d’arte*, Neri Pozza Editore, Venezia.
C. Maltese, *Storia dell’arte in Italia (1785-1943)*, Einaudi, Milano.

U. Nebbia, *Mosè Bianchi*, Bramante Editrice, Busto Arsizio.

1961
R. Calisi e F. Rocchi, *La poesia popolare nel Risorgimento italiano*, Vito Bianco Editore, Roma-Milano-Napoli.

G. Mazzariol e T. Pignatti, *Storia dell’Arte Italiana. Dal Cinquecento ai nostri giorni*, III, Mondadori, Milano.

1962
F. Bellonzi, *Antonio Mancini*, Milano.

1963
M. Pittalunga e E. Piceni, *De Nittis*, Bramante, Milano.

1964
M. Borgiotti, *Genio dei Macchiaioli*, Milano.

M. Borgiotti, *Genio dei Macchiaioli*, Alfieri & Lacroix, Milano.

1965
M. Borgiotti, *I Macchiaioli alla Galleria Narciso*, Galleria Narciso, Torino.

Maestri dell’Ottocento, Mondial Gallery, Milano, marzo.

M. Giardelli, *Silvestro Lega*, Casa Editrice Ceschina, Milano.

F. Gregorovius, *Passeggiate Romane*, Franco Spinosi Editore, Roma.

Mario Borgiotti presenta i macchiaioli, catalogo della mostra (Torino, Galleria Narciso, 13 maggio-10 giugno 1965), Impronta, Torino.

P. Dini, *Movimenti pittorici italiani dell’Ottocento. I Macchiaioli e la scuola napoletana*, introduzione di M. Borgiotti, Alfieri & Lacroix, Milano.

1966
D. Cecchi, *Antonio Mancini*, Unione Tipografico – Editrice Torinese, Torino.

G. Nicodemi, *La pittura italiana dell’Ottocento a Villa Godi Valmarana*, Edizioni Orga, Milano.

1967
E. Piceni, *Federico Zandomeneghi*, Milano.

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

1969
B.M. Bacci, *L’Ottocento dei Macchiaioli e Diego Martelli*, Il Torchio, Firenze.

D. Durbé, *Disegni di Telemaco Signorini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d’arte moderna, 13 aprile - 11 maggio 1969), De Luca, Roma.

AA.VV., *Gaetano Previati (1852 – 1920)*. Mostra antologica, Ferrara.

1970
M. Bernardi, A. Capri, *Giovanni Battista Quadrone*, Galleria Pirra, Torino.

E. Camesasca, *L'opera completa di Boldini*, Rizzoli, Milano.

E. Piceni, *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'800*, numero 3, Einaudi, Torino.

1971
Asta di cento dipinti di maestri dell'800, Cortina d'Ampezzo, Centro d'Arte Dolomiti, 4 gennaio.

Mostra vendita di dipinti dell'800, Milano, Galleria Carini, aprile.

Maestri italiani dell'800, Bottega d'Arte, luglio, Montecatini Terme.

C. Del Bravo, *Disegni italiani del XIX secolo,* catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi), L. S. Olschki, Firenze.

M. Valsecchi e Franco Vercelotti, *Carlo Fornara pittore*, Milano.

1972
S. Pinto, *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, luglio-agosto 1972), Centro Di, Firenze.

Pittura toscana dell'Ottocento, Galleria d'Arte Spinetti, Firenze, marzo.

1973
D. Durbè, *Silvestro Lega (1826 - 1895)*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico, 14 giugno - 26 agosto 1973), Edizioni Alfa, Bologna.

1974
E. Piceni, *Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento*, n. 5, Bolaffi, Torino.

1975
P. Dini, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Il Torchio, Firenze.

G. Mesirca, *Mi pareva d'esser vecchio senz'anni (su Silvestro Lega e una sua tavoletta inedita)*, Rebellato, Cittadella (Padova).

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, *Toskanische Impressionen. Der Beitrag der Macchiaioli zum europäischen Realismus*, catalogo della mostra (München, Haus der Kunst München, 18 ottobre 1975 - 4 gennaio 1976), Ausstellungsleitung Haus der Kunst München, München.

1976
D. Durbé, *I Macchiaioli*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 23 maggio - 22 luglio 1976), Centro Di, Firenze.

D. Durbé, G. Piantoni e L. Rago, *Vincenzo Cabianca (1827-1902)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna), De Luca, Roma.

M. Valsecchi, F. Vercelotti, *Vittore Grubicy De Dragon*, Silvana Editoriale, Milano.

1978
G. Daddi, *Silvestro Lega: spunti e appunti*, "I quaderni dell'Ottocento toscano", 1, Cattaneo Editore Oggiono, Lecco.

A. Distel e D. Durbè, *I macchiaioli peintres en Toscane après 1850*, catalogo della mostra (Paris, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 25 ottobre 1978 – 8 gennaio 1979), Les Presses Artistiques, Paris.

D. Durbé, *I macchiaioli*, De Luca, Roma.

S. Monneret, *L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire International Illustré*, I, Paris.

1979
P. Dini, *Diego Martelli e gli impressionisti*, Il Torchio, Firenze.

A. Gramiccia, *I macchiaioli. Pittori toscani del secondo Ottocento*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Civico di Belle Arti, 17 marzo – 17 giugno 1979), De Luca, Roma.

S. Monneret, *L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire International Illustré*, II, Paris.

E. Piceni, *Federico Zandomeneghi. L'uomo e l'opera*, Bramante, Busto Arsizio.

1981
G. Matteucci, *Silvestro Lega (1826 - 1895)*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, marzo 1981) a cura di, De Luca, Roma.

P. Dini, *Odoardo Borrani*, Edizioni «Il Torchio», Firenze.

D. Durbé e P. Dini, *Contributo a Borrani*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, 8 aprile - 4 maggio 1981), De Luca, Roma.

1983
Dipinti di maestri dell'Ottocento, Gallerie Salomon Augustoni Algranti, 25 ottobre 1983, Milano.

G. L. Marini, *Cesare Maggi*, Cuneo.

A. P. Quinsac e K. Yamawaki, *The Rediscovery of Nature. An Anthology of 19th Century Landscape Painting in the West*, catalogo della mostra (Hyogo, The Museum of Modern Art, 3 novembre 1983-25 marzo 1984), Kobe Shinbunsha, Hyogo.

1984
P. Dini, *Giovanni Boldini*, catalogo della mostra (Pistoia, Convento di San Domenico), Edizioni del Comune di Pistoia, Pistoia.

R. Fedi, *Cultura letteraria e società civile nell'Italia unita*, Nistri-Lischi Editori, Pisa.

P. Dini, *Silvestro Lega. Gli anni di Piagentina*, Allemandi, Torino.

G. L. Marini, *Annuari di economia dell'arte. Il valore dei dipinti dell'Ottocento*, Allemandi, Torino.

M. Monteverdi, *Storia della pittura italiana dell'800*, Busto Arsizio.

R. Monti, *Signorini e il naturalismo europeo*, Cassa di Risparmio di Firenze, De Luca Editore, Roma.

AA.VV., *Scritti dell'Otto e Novecento*, Sansoni, Firenze.

1985
V. Capuano, *Omaggio a Vittore Grubicy De Dragon. 1851-1920. Mostra Retrospettiva nel 65° Anno della scomparsa,* catalogo della mostra (Como, Galleria Cavour), Linotipia Artigiana, Como.

C. De Carli, *Brunate tra Eclettismo e Liberty. La villeggiatura progettata dal 1890 al 1940*, Maspero & Fontana, Cermenate.

R. Monti, *Le mutazioni della "macchia"*, De Luca, Roma.

E. Spalletti, *Gli anni del Caffè Michelangelo (1845-1861)*, De Luca, Roma.

AA.VV., *Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, numero 14, Mondadori, Milano.

1986
A. Boime, D. Durbé e E. A. Tonelli, *The Macchiaioli painters of Italian life 1850 – 1900*, catalogo della mostra (Los Angeles, University of California, Frederick S. Wight Art Gallery, 25 febbraio – 20 aprile 1986; Cambridge, Harvard University Art Museums, 21 giugno – 6 agosto 1986), Frederick S. Wight Art Gallery, Los Angeles.

P. Dini, *Dal Caffè Michelangelo al Caffè della Nouvelle Athènes. I Macchiaioli tra Firenze e Parigi*, catalogo della mostra (Montecatini Terme – Torino, Azienda Autonoma di cura e soggiorno – Mole Antonelliana), Allemandi, Torino.

G. Guidi e D. Marcucci, *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Pittura*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987), Cantini, Firenze.

B. Meneghello, *Annali della Società di Belle Arti di Verona, 1858-1921*, Verona.

G. Perocco e R. Trevisan, *Giacomo Favretto (1849 – 1887)*, Allemandi, Torino.

1987
P. Dini, *Giuseppe Abbati. L'opera completa*, Allemandi, Torino.

P. Dini, *Telemaco Signorini 1835-1901*, catalogo della mostra (Montecatini Terme, Villa Forini, 11 luglio-11 ottobre 1987) Il Torchio, Firenze.

G. Marcenaro, *Giovanni Boldini. Olii, disegni, incisioni*, catalogo della mostra (Genova, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure), Sagep, Genova.

G. Matteucci, *Lega. L'opera completa*, Giunti, Firenze.

V. Montanari, *L'Ottocento privato. Dipinti prestigiosi*, Bologna.

1988
P. Dini, *La donna e la moda nella pittura italiana del secondo '800*, catalogo della mostra (Montecatini Terme, Azienda Autonoma di cura e soggiorno), Il Torchio, Montecatini Terme.

L. Landini, G. Matteucci e R. Monti, *Silvestro Lega. Dipinti,* catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 5 marzo – 1 maggio 1988; Firenze, Palazzo Strozzi, 7 maggio – 10 luglio 1988), Artificio, Firenze.

A. Parronchi, *R. Sorbi*, Edizioni Galleria Parronchi, Firenze.

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

R. de Grada, *Emilio Gola*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Vangelista, Milano.

D. Lardelli e V. Capuano, *Il Divisionismo italiano della Galleria Grubicy. Protagonisti e partecipi della prima generazione*, catalogo della mostra (Como – St. Moritz, Broletto – Museo Segantini), Cattaneo, Oggiono.

R. Monti, *Le mutazioni della "macchia"*, De Luca, Roma.

1990
N. Broude, *Impressionismi. Il movimento internazionale 1860 – 1920*, Leonardo, Milano.

P. Dini e G. L. Marini, *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, Allemandi, Torino.

A. Marabottini, *Nino Costa*, Umberto Allemandi, Torino.

M. Nono, *Luigi Nono nell'arte e nella vita*, Firenze.

AA.VV., *Divisionismo Italiano*, catalogo della mostra (Trento, Palazzo delle Albere), Milano.

1991
V. Botteri Cardoso, *Alberto Pasini*, Sagep, Genova.

R. Capitani e M. G. Piceni, *Federico Zandomeneghi*, Bramante, Busto Arsizio.

B. Mantura e E. Di Majo, *Mancini*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente), Leonardo – De Luca Editori, Roma.

A. Scotti, *Angelo Morbelli*, Soncino.

La pittura in piemonte tra '800 e '900, Tipostampa, Torino.

1992
F. Dini, P. Dini e D. Durbé, *I Macchiatoli e l'America*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 12 dicembre 1992 - 14 febbraio 1993), Francesco Pirella Editore, Genova.

1993
AA.VV., *Como e la sua storia. L'immagine storica*, Nodo Libri, Como.

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

F. Mazzocca, *Francesco Hayez*, Federico Motta Editore, Milano.

E. Spalletti, *Telemaco Signorini*, Soncino Edizioni, Soncino.

1995
G. Ginex, *Emilio Longoni. Catalogo ragionato*, Federico Motta Editore, Milano.

L. Lombardi, *Niccolò Cannicci*, Soncino Edizioni, Soncino.

S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon. 1851-1920*, Jandi Sarpi, Milano-Roma.

1996
19th Century Continental Pictures, Watercolours and Master Drawings, asta 5715, Christie's, Londra, 21 Novembre.

A.M. Andreoli, *Gabriele D'Annunzio. Scritti giornalistici 1882-1888*, Milano.

P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato,* Federico Motta Editore, Milano.

Gianfranco Bruno, *Plinio Nomellini*, Genova.

P. e F. Dini, *Diego Martelli, l'amico dei macchiaioli e degli impressionisti*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli - Castello Pasquini, 3 agosto - 31 ottobre 1996), Regione Toscana, Firenze.

I. Ciseri, *Vito D'Ancona*, Soncino Edizioni, Soncino.

1997
Dipinti del XIX secolo: asta 1031, Milano, 16 dicembre 1997, Finarte casa d'aste, Milano.

F. Cagianelli e E. Lazzarini, *Pittori in villa. Silvestro Lega e l'Ambiente dei Tommasi a Crespina e dintorni*, catalogo della mostra (Crespina, Villa "Il Poggio", 14 settembre-12 ottobre 1997), Pacini Editore, Ospedaletto (Pisa).

F. Dini, G. Matteucci, R. Monti, G. Pistone e E. Spalletti, *Telemaco Signorini. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 8 febbraio-27 aprile 1997), Artificio, Firenze.

1998
G. L. Marini, *Quadrone. La vita, i documenti, le opere. Catalogo ragionato*, Torino.

G. Matteucci, *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, catalogo della mostra (Livorno, Museo Civico Giovanni Fattori, dicembre 1998-aprile 1999), Allemandi, Torino.

T. Panconi, *Giovanni Boldini. L'uomo e la pittura*, Pacini, Pisa.

1999
F. Mazzocca, *Gaetano Previati 1852 – 1920. Un protagonista del simbolismo europeo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano.

C. Sisi, *Storia delle arti in Toscana: L'Ottocento*, a cura di C. Sini, Edifir, Firenze.

R. Trevisan, *Giacomo Favretto (1849 – 1887)*, La Tipografica, Venezia.

AA.VV., *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, numero 28, Mondadori, Milano.

2000
B. Doria, *Giovanni Boldini. Catalogo generale dagli archivi Boldini*, Rizzoli, Milano.

A. Marabottini e V. Quercioli, *I Macchiaioli. Origine e affermazione della macchia: 1856-1870*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Corso, 16 maggio-24 settembre 2000), De Luca editore, Roma.

AA.VV., *OTTOCENTO - Catalogo dell'Arte Italiana dell'Ottocento*, numero 29, Mondadori, Milano.

2001
T. Panconi, V. Gavioli e F. Marini, *Vito D'Ancona. La pittura storica*, Pacini Editore, Pisa.

C. Del Bravo, *Odoardo e Julie*, in "Artista. Critica d'arte in Toscana", a. XIII.

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

A. Scotti, *Angelo Morbelli. Tra realismo e divisionismo.* catalogo della mostra (Torino, GAM. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Torino.

M. Vallora, *Dal Divisionismo all'Informale. Tradizione, visionarietà e geometria nell'arte in Piemonte 1880 – 1960*, Acqui Terme.

2002
M. Agliati Ruggia e S. Rebora, *Intorno agli Induno. Pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 13 settembre - 1 dicembre 2002), Skira, Milano.

P. Dini e F. Dini, *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato*, Allemandi, Torino.

G. Ginex, *Emilio Longoni. Opere scelte e inediti*, Milano.

F. Lomartire e M. Saracino, *Angelo Dall'Oca Bianca. Visioni multiple*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo Forti, 20 aprile-1 settembre 2002), Electa, Milano.

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

G. L. Marini, *Giovanni Battista Quadrone*, Allemandi, Torino.

AA.VV., *Dalla Scapigliatura al Divisionismo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano.

2003
F. Dini, *Silvestro Lega. Da Bellariva al Gabbro*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli – Castello Pasquini, 19 luglio – 19 ottobre 2003), Pagliai Polistampa, Firenze.

C. Del Bravo, *Vincenzo Cabianca e spiritualisti francesi*, in "Artista".

D. M. Hopkin, *Soldier and peasant in french popular culture, 1766-1870*, St Edmundsbury Press Ltd, Suffolk.

F. Mazzocca e C. Sisi, *I Macchiaioli prima dell'Impressionismo*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 27 settembre 2003-8 febbraio 2004), Marsilio, Padova.

2004
R. de Grada, *Morbelli e Barabino. Dalla poetica della natura all'impegno sociale*, catalogo della mostra (Galleria Carlo Carrà-Palazzo Guasco, Alessandria), Milano.

AA.VV., *I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana tra Ottocento e Novecento*, Firenze.

2005
AA.VV., *Angelo Barabino 1883-1950*, catalogo della mostra (Tortona, Palazzo Guidobono), Milano.

F. Dini, *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, catalogo della mostra (Castiglioncello, Centro per l'Arte Diego Martelli, 16 luglio-1 novembre 2005), Skira, Milano.

F. Dini, F. Mazzocca e C. Sisi, *Boldini*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia.

V. Gavioli e S. Bietoletti, *La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti: storia e collezioni*, Banca Toscana, Firenze.

S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon. Poeta del divisionismo. 1851-1920*, catalogo della mostra (Verbania – Pallanza, Museo del Paesaggio – Palazzo Biumi Innocenti), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

2006
R. Capitani, C. Testi e M. Piceni, *Federico Zandomeneghi. Catalogo generale*, Libri Scheiwiller, Milano.

P. Serafini, *Il pittore Luigi Nono (1850-1918). Catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Allemandi, Torino.

2007
F. Dini, *I Macchiaioli: sentimento del vero*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Palazzo Bricherasio, 15 febbraio-10 giugno 2007), Electa, Milano.

F. Dini, *I Macchiaioli: sentimento del vero*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 11 ottobre 2007-3 febbraio 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

F. Dini, *Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, catalogo della mostra (Orvieto, Palazzo Coelli, 6 aprile-1 luglio 2007; Firenze, Villa Bardini, 12 luglio-14 ottobre 2007), Polistampa, Firenze.

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

A. P. Quinsac, *Carlo Fornara. Il colore della valle*, catalogo della mostra (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco), Milano.

N. Stringa, *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello.

2008
S. Dali e D. Chun, *Silvestro Lega*, Spirali/Vel, Milano.
G. Pavanello e N. Stringa, *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, vol. II, Electa, Milano.

C. Sisi, e F. Mazzocca, *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale 29 febbraio – 10 giugno 2008), Skira, Milano.

AA.VV., *Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, numero 37, Metamorfosi, Milano.

2009
F. Dini e S. Frezzotti, *Da Corot ai macchiaioli al simbolismo. Nino Costa e il paesaggio dell'anima*, catalogo della mostra (Catiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli – Castello Pasquini, 19 luglio-1 novembre 2009), Skira, Milano.

A. Enrico, *Pittura dell'800*, catalogo della mostra (ottobre 2009), Enrico Gallerie d'Arte, Milano.

F. Dini, *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, catalogo della mostra (Roma, Chiostro del Bramante, 14 novembre 2009-14 marzo 2010), Silvana Editoriale, Milano.

A. P. Quinsac, *Scapigliatura. Un "pandemonio" per cambiare l'arte*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Marsilio, Venezia.

G. Matteucci, F. Mazzocca, C. Sisi e E. Spalletti, *Telemaco Signorini e la pittura in Europa*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 19 settembre 2009-31 gennaio 2010), Marsilio, Venezia.

2010
A. d'Amico, *Poesia d'interni. Angoli di vita nell'arte dell'800 italiano*, Bocca Editore, Milano.

2011
B. Doria, *Boldini. Catalogo generale dei disegni*, Skira, Milano.

D. Matteoni e F. Cagianelli, *L'Ottocento elegante. L'arte in Italia nel segno di Fortuny. 1860-1890*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

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

F. Cagianelli e D. Matteoni, *Il Divisionismo. La luce del moderno*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo Roverella), Cinisello Balsamo, Milano.

2013
E. Angiuli e F. Mazzocca, *De Nittis*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia.

F. L. Maspes e E. Savoia, *Giovanni Fattori. Capolavori da collezioni private*, catalogo della mostra (Gam Manzoni), Milano.

F. L. Maspes e E. Savoia, *Guglielmo Ciardi protagonista del vedutismo veneto dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Milano, Gam Manzoni), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello.

M.-P. Vial, I. Julia, B. Avanzi, M. L. Fernández, *Les macchiaioli. Des Impressionistes italiens?*, catalogo della mostra (Parigi, Musée de l'Orangerie, 10 aprile-22 luglio 2013; Madrid, Fondación MAPFRE, 20 settembre 2013-5 gennaio 2014), Skira Flammarion, Milano-Parigi.

2014
G. L. Marini, *Giovanni Battista Quadrone. Un iperrealista nella pittura piemontese dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Torino, Fondazione Accorsi Ometto), Torino.

F. L. Maspes e E. Savoia, *Boldini. Parisien d'Italie*, catalogo della mostra (Milano, Gam Manzoni), Grafiche Antiga, Crocetta del Montello.

A. P. Quinsac, *Segantini. Ritorno a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano.

I. Taddei, F. Mazzocca e C. Sisi, *Corcos. I sogni della Belle Époque*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella), Marsilio, Venezia.

2015
F. Caroli, *Il Divisionismo. Pinacoteca Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona*, Verona.

F. Dini e F. Mazzocca, *Boldini. Lo spettacolo della modernità*, catalogo della mostra (Forlì, Musei San Domenico), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

INDICE DEGLI AUTORI

Giuseppe Abbati 22
Angelo Barabino 186, 188
Mosè Bianchi 90
Giovanni Boldini 92, 94, 96
Odoardo Borrani 26, 32
Vincenzo Cabianca 36
Niccolò Cannicci 98
Guglielmo Ciardi 104
Luigi Conconi 108
Vittorio Matteo Corcos 110
Giovanni Costa 'Nino' 42
Angelo dall'Oca Bianca 112
Vito d'Ancona 48
Giuseppe De Nittis 116
Giovanni Fattori 52
Giacomo Favretto 118
Carlo Fornara 190
Emilio Gola 120
Vittore Grubicy de Dragon 192
Domenico Induno 124
Gerolamo Induno 128, 132
Silvestro Lega 58, 62
Emilio Longoni 194
Antonio Mancini 136
Cesare Maggi 198
Federico Moja 138
Angelo Morbelli 200, 202
Luigi Nono 142, 146
Plinio Nomellini 206
Alberto Pasini 148
Gaetano Previati 208
Giovanni Battista Quadrone 152
Enrico Reycend 156
Telemaco Signorini 66, 68
Raffaello Sorbi 160
Armando Spadini 162
Federico Zandomeneghi 164

Di questo volume sono stati stampati 1000 esemplari.

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

Finito di stampare nel mese di Settembre 2015

ENRICO

GALLERIE D'ARTE

MILANO - GENOVA