UN SALOTTO D'ARTE

capolavori ritrovati per una collezione

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

UN SALOTTO D'ARTE

capolavori ritrovati per una collezione

UN SALOTTO D'ARTE
capolavori ritrovati per una collezione

BIENNALE INTERNAZIONALE DELL'ANTIQUARIATO DI FIRENZE

Firenze Palazzo Corsini
23 settembre - 1 ottobre 2017

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

Via Senato, 45 - Milano
6 ottobre - 16 dicembre 2017

Progetto mostra e scelta delle opere
Angelo Enrico

Catalogo a cura di
Angelo Enrico
Elisabetta Staudacher

Saggio di
Elisabetta Staudacher

Apparati a cura di
Silvia Capponi

Progetto grafico
Cinzia Mozer

Assicurazioni
Ciaccio Broker

Distribuzione libraria
Antiga Edizioni

Referenze fotografiche
Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizioni Permanente, Milano
Enrico Gallerie d'Arte, Milano
Gallerie Maspes, Milano

Ringraziamenti
Licia Caspani, Cesare Cerea, Elisabetta Chiodini, Serafino Enrico, Emanuele Fiano, Roberto Gollo, Dunia Grandi, Giuditta Lojacono, Francesco Luigi Maspes, Enrico Motta, Elena Orsenigo, Fabrizio Pedrazzini, Thierry Radelet, Melissa Raspa, Sergio Rebora, Carlo Ripamonti, Cinzia Virno

ISBN 978-88-8435-024-4

© 2017 Antiga Edizioni
© 2017 Enrico Gallerie d'Arte
MILANO - Via Senato, 45
GENOVA - Via Garibaldi, 29 R
Tutti i diritti riservati

www.enricogallerie.com

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

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

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

UN SALOTTO D'ARTE
capolavori ritrovati per una collezione

a cura di
Angelo Enrico
Elisabetta Staudacher

ENRICO
GALLERIE D'ARTE

Presentazione

Chi nell'Ottocento metteva piede sul morbido tappeto o sul parquet scricchiolante di un salotto tra piacevoli decorazioni e spumante dorato, entrava in un luogo di incontro non solo della splendida gente della raffinata borghesia, ma anche delle opere d'arte lì esposte.

In quelle alte stanze rimbombanti di conversazioni si poteva sentire l'elettricità, appena scoperta, per l'eccitazione di trovarsi davanti a uno dei nuovi capolavori dei migliori artisti di quei tempi. E di notte, quando l'eco dell'indimenticabile serata si rifiutava di mettersi a riposo, i quadri segretamente parlavano tra di loro. Perché questo voleva dire collezionare arte: non solo mettere insieme un perfetto specchio della propria anima, ma anche dare vita alle opere, offrendole orgogliosamente agli occhi invidiosi degli altri e dando ai quadri un contesto vissuto con altri quadri dove poter respirare.

Il collezionismo è la memoria che raccorda lo spirito del tempo ai suoi protagonisti. Era servita a qualcosa la ghigliottina: potevano partecipare tutti. L'arte non era più il segreto nascosto nelle sale buie della corte, ma poteva arrivare dove la gente si riuniva nella luce del salotto, che era l'epicentro iperattivo di una cultura condivisa.

Oggi, mentre il concetto stesso di una cultura condivisa, anche tra le generazioni, diventa sempre più problematico tra squilli di cellulari, interessi spezzati e le mode che passano più veloci delle canzoni popolari alla radio, ho avuto l'ambizione di ricreare un tipo di salotto ottocentesco nel quale conservare e riproporre l'atmosfera elettrizzante di tranquillità dove i capolavori del passato hanno l'opportunità di dialogare tra di loro e dirci ancora qualcosa degna del nostro ascolto.

La mano del pittore non cerca solo soggetti nuovi, possono andare bene anche quelli tradizionali, ma cerca soprattutto modi nuovi per esprimerli in un tentativo incessante di caricare il mondo riflesso sulla tela con le proprie emozioni. Per questo i quadri oggi esposti ci dicono ancora qualcosa: sono veri, perché le emozioni non mentono.

Colui che colleziona arte è un collezionista di verità, espressa in colori del passato, che con la sua passione conserva e porta al futuro.

Angelo Enrico

Sommario

Presentazione
Angelo Enrico 5

Una collezione ideale
Elisabetta Staudacher 9

Regesto delle opere in mostra
Silvia Capponi 71

Bibliografia generale
Silvia Capponi 83

Una collezione ideale

ELISABETTA STAUDACHER

Chi ha comprato comprerà.
Il quadro è stregato.
Chi lo tocca non si salva.

Raffaello Giolli, 1935

La bramosia del possesso del collezionista è ben racchiusa nelle parole scritte da Raffaello Giolli in occasione della dispersione della raccolta di Giuseppe Chierichetti avvenuta in più occasioni, tra il 1926 e il 1935, e cominciata con le aste alla Galleria Pesaro di Milano, per oltre vent'anni leggendario luogo di passaggio obbligato per tutti i principali amatori d'arte[1].

In quel periodo, il ricambio delle opere custodite nelle numerose raccolte d'arte costituitesi nel tempo, di certo imputabile a variazioni di situazioni economiche aggravate dal crollo della borsa di Wall Street nel 1929, ma anche al desiderio di migliorare il livello della raccolta alienando pezzi mediocri a favore dell'acquisto di capolavori, aveva fortemente ossigenato il mercato della pittura del secondo Ottocento.

Il desiderio di accogliere nelle proprie abitazioni dei dipinti fortemente voluti, ambiti, inseguiti magari per anni, giovava agli artisti, quando in vita, e a chi aveva il desiderio e le possibilità di collezionare opere di un certo spessore.

Ancora oggi, nel corso degli anni, le raccolte d'arte evolvono, si rafforzano arricchendosi di pezzi importanti. Come metteva in risalto Ugo Ojetti già nel 1933, «Presto il più ingenuo amatore viene a capire che una collezione d'arte è lo specchio della [sua] intelligenza e del [suo] carattere […], e perciò va cauto e scarta il peggio e cerca il meglio con una severità sempre più attenta»[2]. In quegli anni, nonostante si assistesse alla dispersione di varie raccolte, si sostenevano e si ammiravano l'impegno e la passione del raccoglitore d'arte.

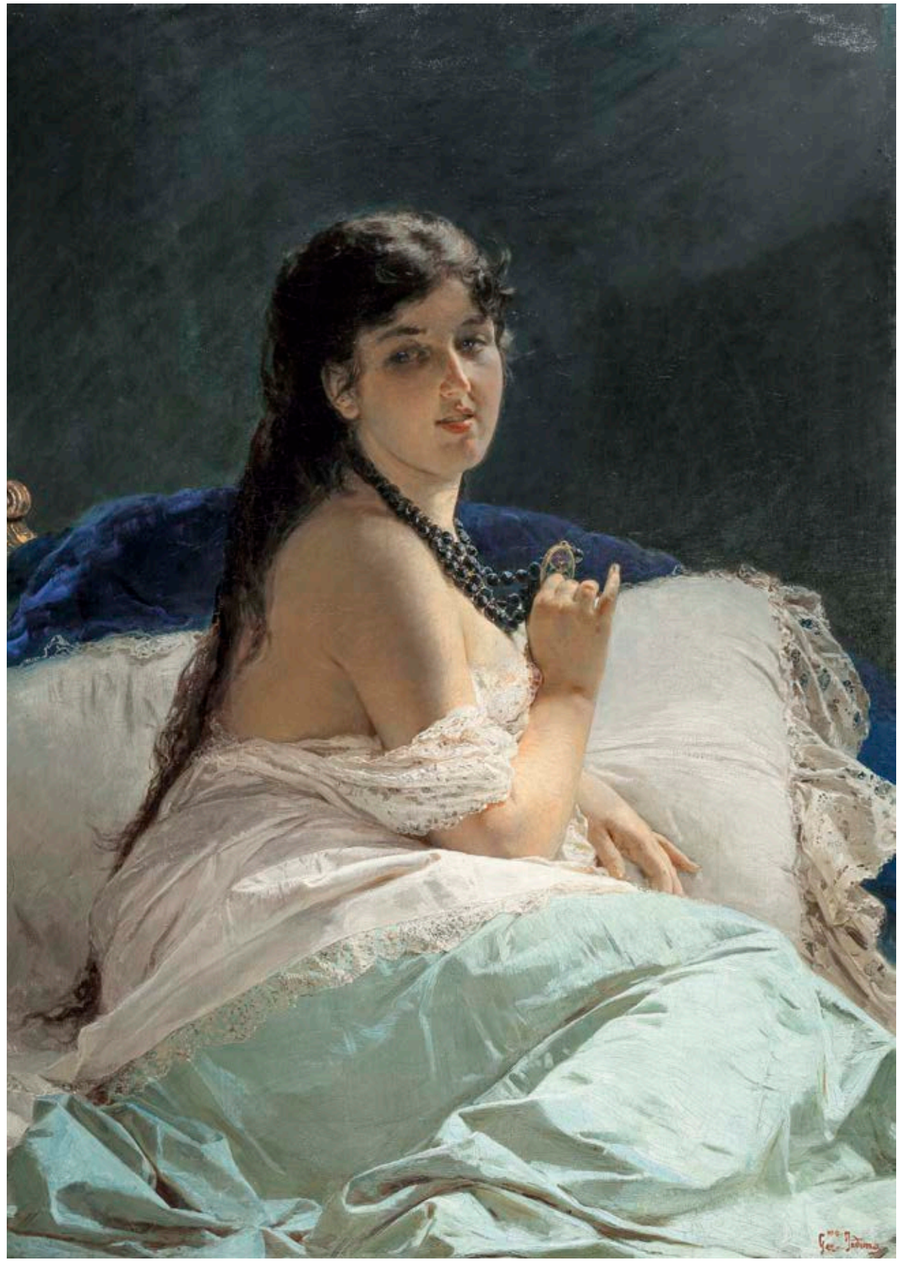
CARLO BOSSOLI
La corsia dei Servi durante la terza giornata di Milano, 1848, tempera su carta
coll. privata

CARLO BOSSOLI
In piazza San Babila, 1848
tempera su carta
coll. privata

Ricordava Lino Pesaro nel 1931 riportando le parole del numismatico Francesco Gnecchi: «La solitudine per il collezionista appassionato non esiste mai» e aggiungeva «Chi non è raccoglitore da giovane, si pentirà da vecchio in quantoché non potrà provare da vecchio la soddisfazione di rivivere fra una generazione di vecchi e fedeli amici, di ricordare tante antiche e piacevoli memorie, d'avere infine un ineffabile conforto che lo accompagni fino all'estremo limite della vita»[3].

Il meccanismo di un certo mercato di quadri dell'Ottocento ruota, ancora oggi, intorno a un fattore determinante nato con il collezionismo sviluppatosi alla fine di quel secolo quando, modificati i temi affrontati dagli artisti, cambiarono i gusti dei loro compratori. Le dimore borghesi iniziarono ad abbellirsi con dipinti lontani dalle tradizioni aristocratiche e clericali che ambivano a possedere soggetti sacri, ritratti celebrativi, scene mitologiche o risalenti a un passato sempre più remoto. Questa è stata la grande rivoluzione messa in atto nel corso del XIX secolo, soprattutto dalla seconda metà, quando gli occhi degli artisti, e, a seguire, quelli degli amatori d'arte, si rivolsero al vero, al reale, al presente. Iniziarono così a prendere vita collezioni formate da diversi generi con ritratti sempre più intimisti e nature morte realizzate con tecniche innovative, a cui si affiancarono soggetti di attualità, scene di genere e paesaggi.

Carlo Bossoli
Commemorazione dei caduti delle Cinque Giornate di Milano, 1848
tempera su carta riportata su tela
71.5 x 100.5 cm
[Tav. 5]



Gerolamo Induno
Il medaglione, 1875 ca.
olio su tela, 106 x 76 cm
[Tav. 9]

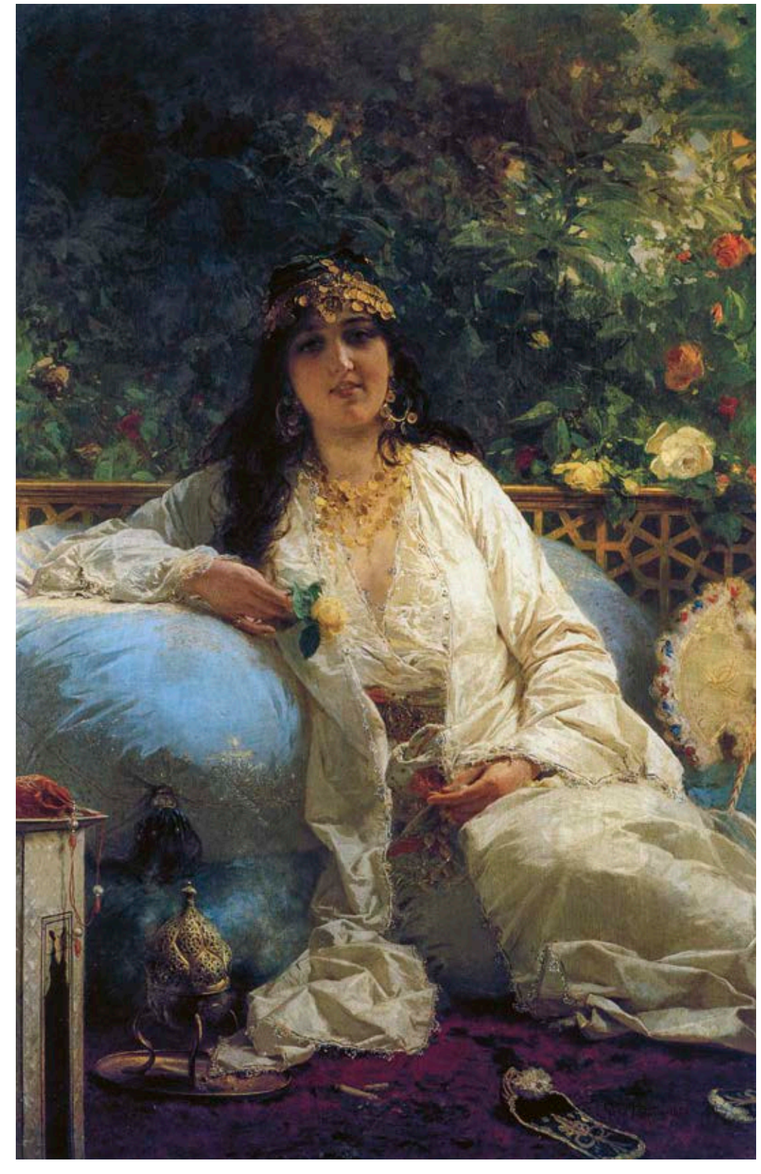
Gerolamo Induno
Il ritratto, 1871
olio su tela, 65 x 85 cm
coll. privata

Un connubio attuale e vincente che oggi riproponiamo immergendoci in quella che appare, a tutti gli effetti, una collezione ideale, allestita in un salotto ottocentesco e costituita da dipinti inediti o assenti da lungo tempo dalle scene espositive. Si tratta di quadri appartenuti a raffinati raccoglitori del passato, opere scelte a esempio di momenti creativi determinanti per l'attività dei principali artisti italiani a partire da Carlo Bossoli fino ad Armando Spadini, con capolavori di Gerolamo Induno, Antonio Mancini, Ettore Tito, esempi eccellenti del periodo Belle Époque di Giuseppe De Nittis e di Giovanni Boldini, opere dei divisionisti Gaetano Previati e Angelo Morbelli, vedute veneziane di Ciardi, Carcano e Mosè Bianchi.

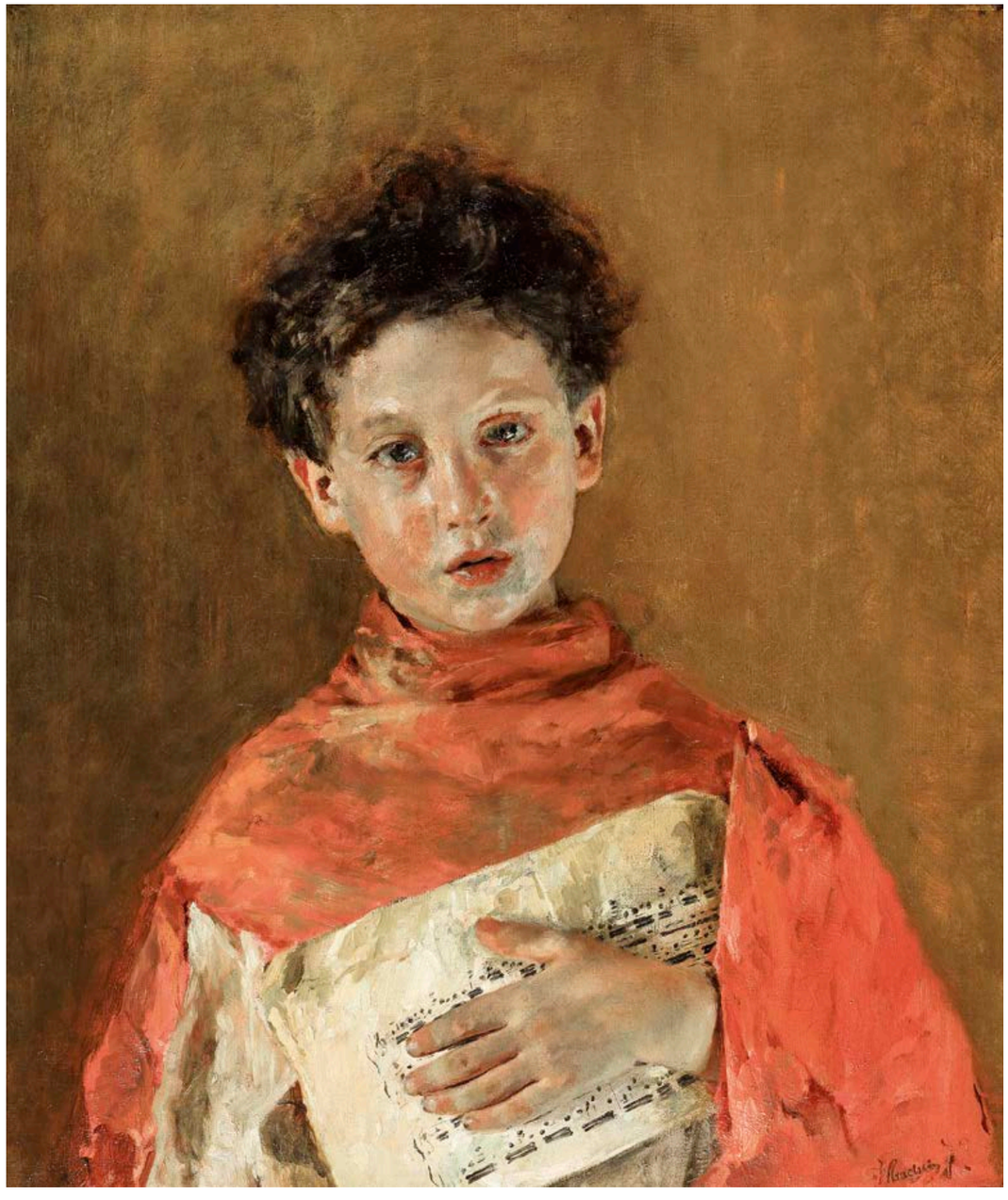
Il coinvolgimento diretto e attivo di numerosi artisti italiani che combatterono in nome dell'indipendenza da governi stranieri, portò alla nascita di una pittura di storia contemporanea

Gerolamo Induno
Il medaglione (Studio)
olio su tavola, 17,5 x 14 cm
coll. privata

che raccontava i nostri avvenimenti, anche se locali, come quelli delle Cinque Giornate di Milano. Dal 18 al 22 marzo del 1848 infuriò la rivolta della città ambrosiana contro la dominazione austriaca. Non c'erano eserciti a lottare per la liberazione di Milano, ma i singoli cittadini, armati di bastoni per difendersi dai soldati e di materassi per costruire le barricate tra le vie della città. Molti furono i morti, e la popolazione si strinse intorno al loro ricordo con dignità e con orgoglio dedicando loro, pochi giorni dopo la cacciata degli austriaci, una solenne cerimonia in Duomo. Carlo Bossoli era lì, cronista di quei giorni agitati e pericolosi. Con il suo sapiente pennello, già strumento di narrazione di avvenimenti in luoghi vicini e lontani, quattro anni dopo il suo arrivo nel capoluogo lombardo, ospite dell'amico Luigi Torelli, il pittore ticinese raccontò le gesta della gente comune, unita nel sogno di vedere sventolare la bandiera tricolore in cima alla Madonnina. Dipinse undici opere, dalle figure degli insorti in azione, agli incendi provocati dalla ritirata dei nemici, che presto vendette ad acquirenti grati per l'assenza di crudezza, di sangue, di morte. Tra esse spicca per la sua originalità la *Commemorazione dei caduti delle Cinque Giornate di Milano*, una grande tempera che descrive quanto avvenne il 6 aprile del 1848 in una piazza del Duomo brulicante di figurine curiose elegantemente agghindate e ancora circondata dal fitto tessuto urbanistico medievale. La cattedrale svetta sullo sfondo avvolta da silenzio e solennità in una lunga prospettiva di case variopinte che si susseguono con cadenza regolare. Ovunque trionfa il tricolore, dipinto con il tocco leggero, quasi trasparente, della tempera.



Gerolamo Induno
L'odalisca, 1881
olio su tela,
150 x 100 cm
coll. privata



Uno degli artisti milanesi più attivi nella raffigurazione di scene ispirate alle guerre d'indipendenza fu certamente Gerolamo Induno, fervente patriota e noto narratore della vita quotidiana dei ceti poveri. Dopo l'unità d'Italia, abbandonate le raffigurazioni delle gesta garibaldine, di cui era stato testimone diretto, Gerolamo si dedicò a scene in costume settecentesco e a soggetti femminili raffinati nei gesti e ambientati in contesti per nulla patetici. Ne è un eccellente esempio *Il medaglione*, realizzato a metà degli anni Settanta. Induno riprese il tema già indagato nel celebre dipinto *Triste presentimento* (Milano, Pinacoteca di Brera) del 1862 – una ragazza, in procinto di alzarsi dal letto, guarda la fotografia del suo caro con espressione preoccupata –, e lo sviluppò realizzando un quadro incentrato sul ritratto di una giovane con indosso un'elegante e sensuale camicia da notte effigiata mentre si trova ancora avvolta tra le lenzuola di pizzo. Un dipinto certamente più ammaliante e raffinato del precedente, dove, a differenza di *Triste presentimento*, ben poco si coglie dell'ambientazione. Protagonista è la giovane donna dalla lunga chioma nera, che l'artista sceglierà anche per altri dipinti, come nella divagazione esotica

a fronte:
Antonio Mancini
Un cantante sacro, 1872
0lio su tela, 68.3 x 58 cm
[Tav. 10]

Antonio Mancini
Il prevetariello, 1870
olio su tela, 66 x 53 cm
Napoli, Museo di Capodimonte

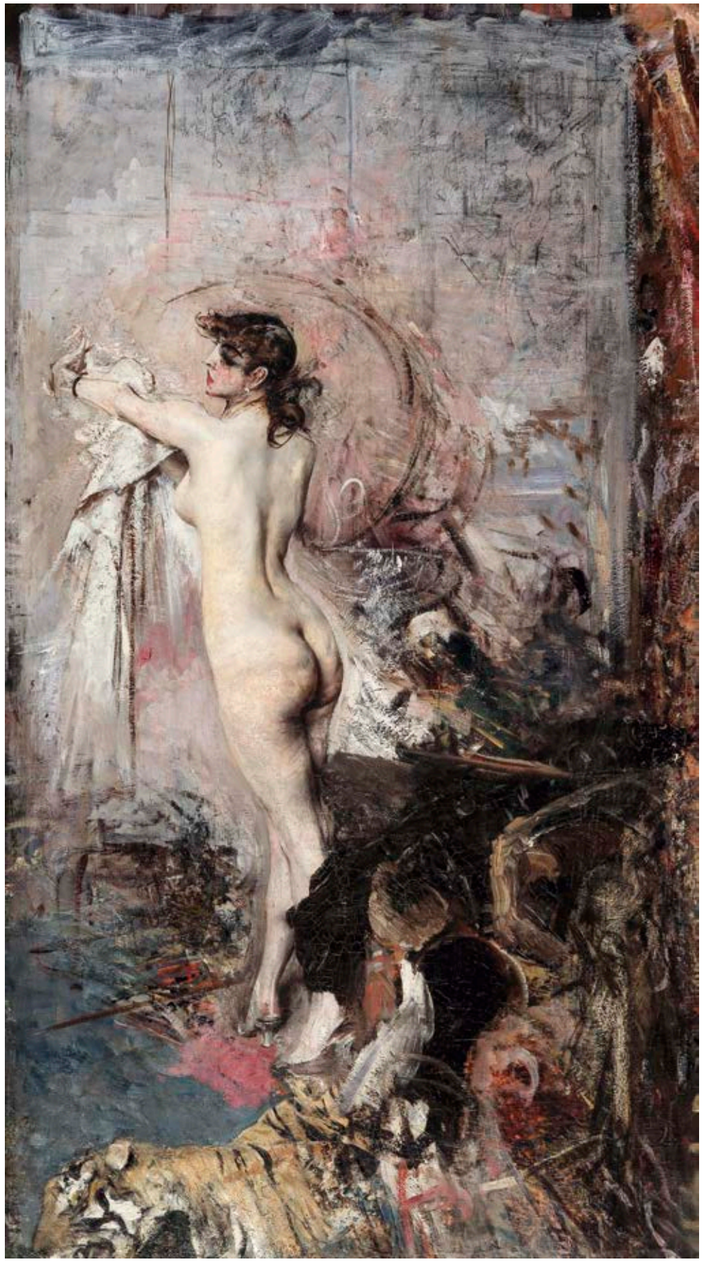
Antonio Mancini
Il cantore (Lo scolaretto), 1872
olio su tela, 66 x 52.5 cm
L'Aja, Rijksmuseum
H. W. Mesdag

Antonio Mancini
Dopo il duello, 1872
olio su tela, 162 x 105 cm
Torino, Museo Civico Galleria d'Arte Moderna

dell'*Odalisca* del 1881. La ragazza è colta mentre si volta verso lo spettatore. Nella sua mano destra tiene in modo lezioso un medaglione di cui si scorge, su un lato, l'immagine di un fiore.

Del quadro è passata di recente sul mercato una tavoletta a forma ottagonale con lo stesso soggetto, ma con qualche variante nei tratti più giovanili del volto e nel motivo decorativo delle lenzuola, simile a quello che ritroviamo ne *Il ritratto*, raffigurante la stessa modella a letto, in una camera con una porta finestra che si affaccia su un terrazzo da cui si vedono i tetti cittadini, anch'essa appoggiata ai cuscini con il fianco sinistro mentre con la mano destra tiene una fotografia. Il titolo *Il ritratto* è lo stesso presente sul cartellino posto sul retro del nostro dipinto, probabilmente uno scambio di etichette avvenuto in occasione della postuma dei fratelli Induno ordinata da Giorgio Nicodemi nel 1933 al Castello Sforzesco di Milano. All'epoca della mostra *Il medaglione* era di proprietà di Enrico Rondo, successivamente entrò nella raccolta di Luigi

Giovanni Boldini
La contessa de Rasty seduta sul divano, 1878
olio su tela, 147 x 115 cm
coll. privata



Giovanni Boldini
Dopo il bagno, 1888 ca.
olio su tela, 114 x 65 cm
[Tav. 4]

Giovanni Boldini
Dopo il bagno (bozzetto)
olio su tavola, 16 x 10 cm
coll. privata

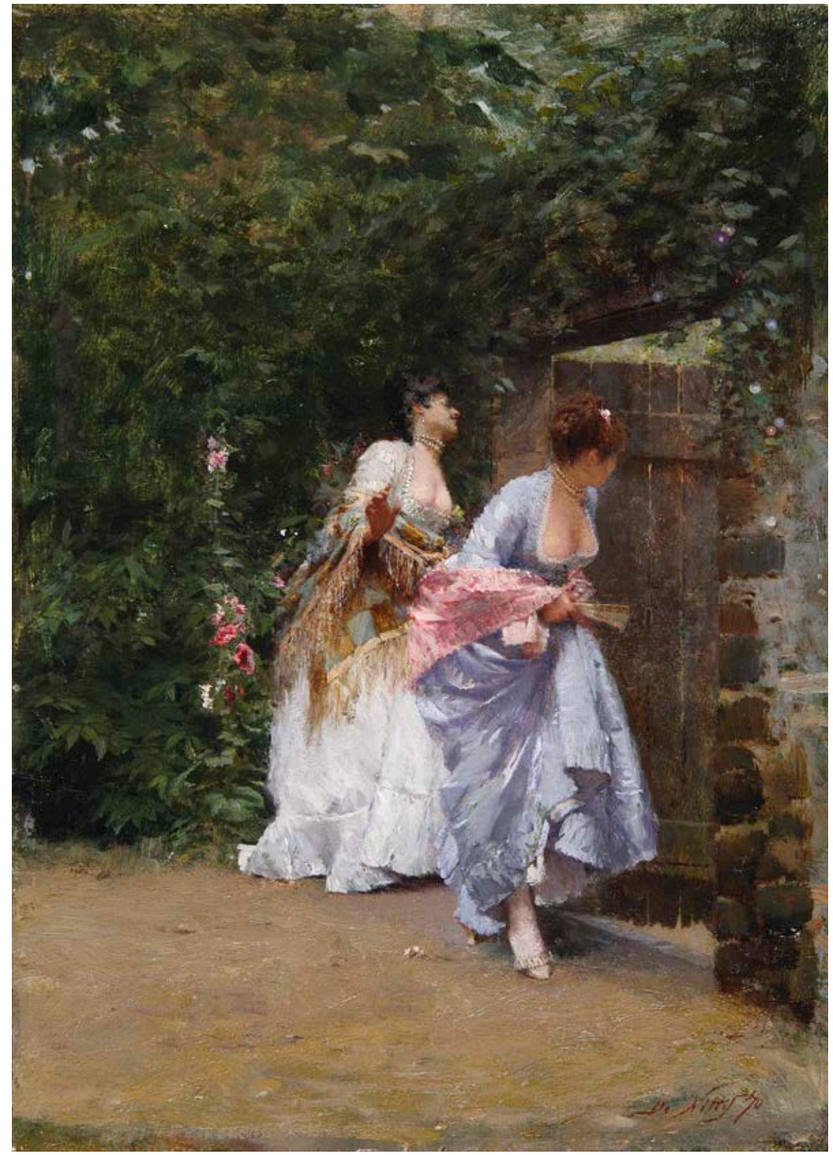
Giovanni Boldini
Abbandono
olio su tavola, 17 x 25 cm
coll. privata

Prada e della moglie Renata Fraizzoli, nota famiglia milanese che possedeva diversi quadri di arte antica italiana e dell'Ottocento[4]. Dopo un lungo periodo di assenza dalle scene espositive vengono oggi presentati al pubblico i tre capolavori in assoluto della sezione riguardante l'Ottocento. Oltre al dipinto di Induno, infatti, i coniugi Prada Fraizzoli possedevano due dipinti di maestri italiani conosciuti a livello internazionale: Antonio Mancini e Giovanni Boldini. Il primo ci offre un ritratto maschile compiuto all'inizio della sua attività, 1872, antecedente quindi al soggiorno parigino, dove il pittore instaurerà un proficuo rapporto lavorativo con la maison Goupil; la genialità del secondo è racchiusa in un nudo femminile visto di schiena, realizzato a Parigi verso la fine del decennio seguente. Due soggetti agli antipodi: il dipinto di Mancini, intitolato *Un cantante sacro*, come annotato sul retro della tela dal suo stesso autore, è il ritratto dell'innocenza infantile, un giovane chierichetto che ci osserva con il capo leggermente reclinato, i capelli arruffati, lo sguardo indagatore. La tela di Boldini, invece, raffigura la tentazione, il peccato, la sensualità femminile celata tra le carni dell'amante del pittore, la contessa Gabrielle de Rasty più volte scelta come modella dei dipinti del celebre ritrattista ferrarese.

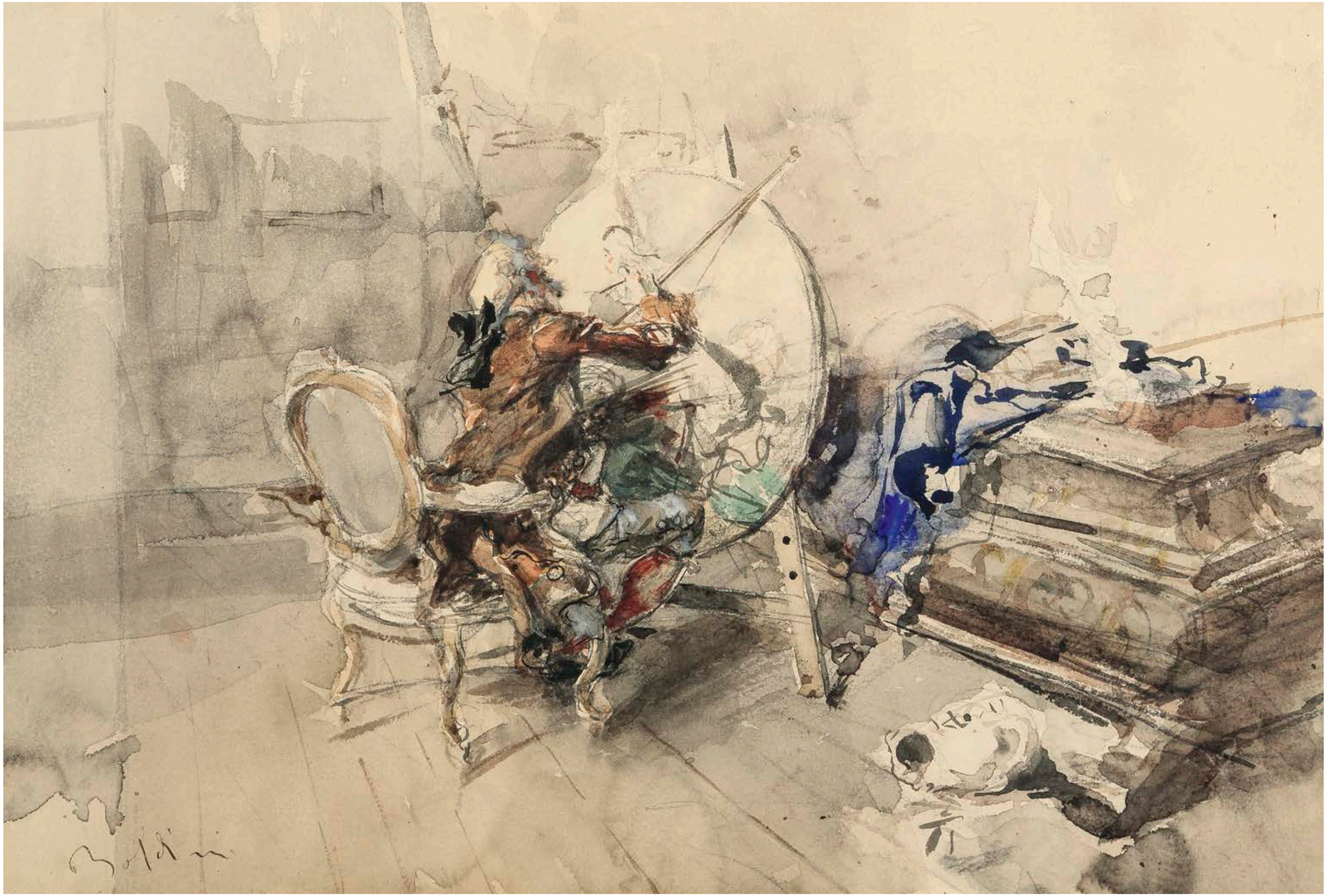
Il quadro di Mancini, realizzato nello stesso periodo del celebre *Prevetariello* (1870, Napoli, Museo di Capodimonte) e di *Dopo il duello* (1872, Torino, Galleria d'Arte Moderna), al pari di queste opere coeve e di altre successive, ha come protagonista una figura maschile di giovane età, ben presto interpretata da un unico modello, Luigino Giachetti detto Luigiello. Come

Mariano Fortuny
Gli antiquari
olio su tela, 47 x 66 cm
Boston, Museum of Fine Arts

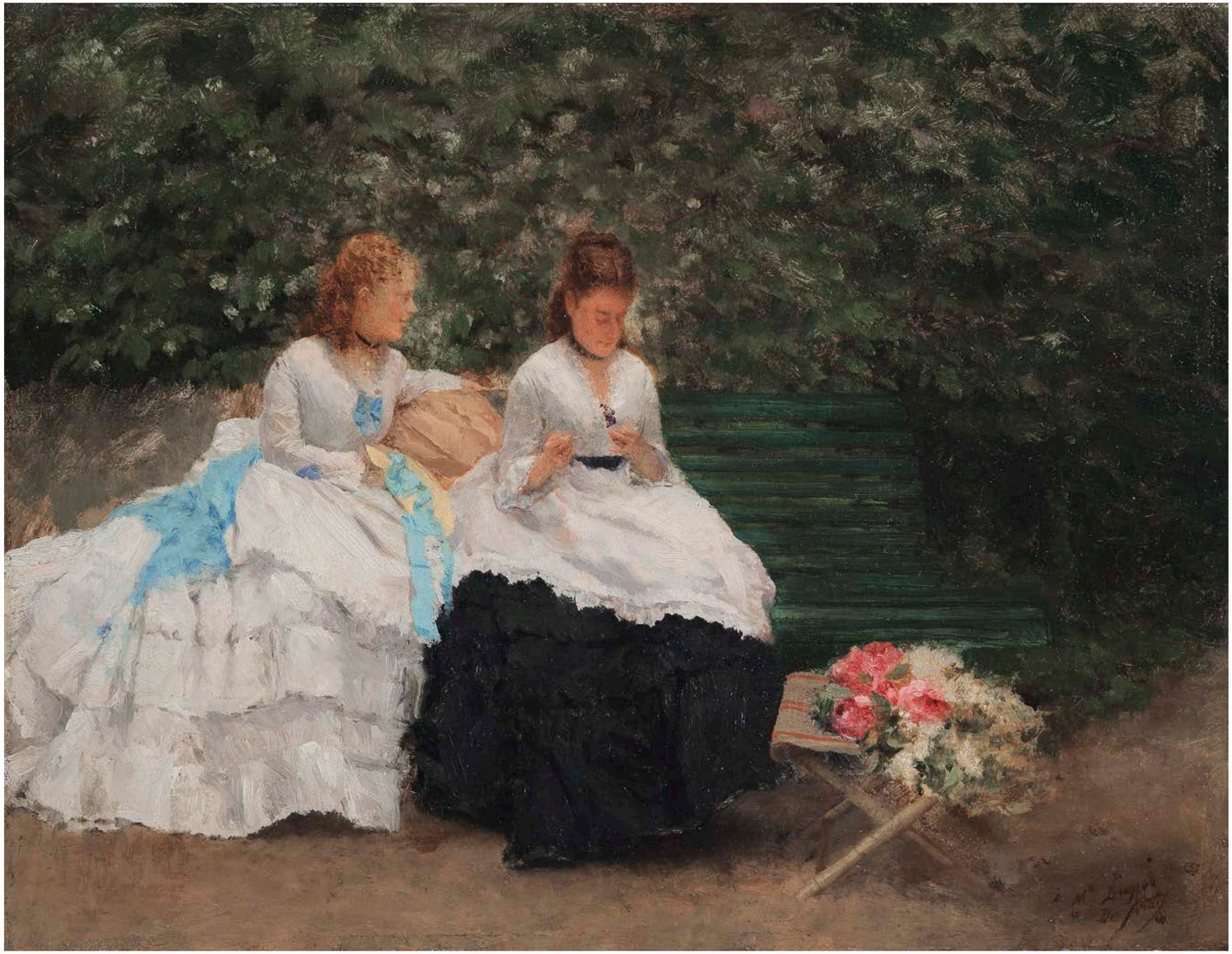
nel *Prevetariello*, capolavoro indiscusso del primo periodo di attività del pittore, con dimensioni simili al nostro, anche in *Un cantante sacro* vediamo il ragazzino raffigurato di fronte, in primo piano, un mezzo busto immobile, colto mentre sorregge qualcosa, gli occhi nei nostri, lo sfondo neutro. Nel quadro ora proposto in catalogo, la mano sinistra, portata al petto, tiene uno spartito musicale. Il bambino ci guarda con espressione assorta, malinconica, le labbra socchiuse e la testa leggermente inclinata. Le spalle sono coperte dalla tunica arancio che ravviva il contesto del quadro e si stacca dallo sfondo eseguito con tonalità leggermente più spente. Notevole è il realismo della mano resa con quei tocchi grigi che ritroviamo anche nell'incarnato del volto. Il dipinto, realizzato all'età di vent'anni, è costituito da pennellate intrise di luce che danno vita alla figura del bambino carico di emotività. Già in questo primo periodo di attività, svolta dopo gli insegnamenti accademici in particolare di Domenico Morelli, la frequentazione della bottega dello scultore Stanislao Lista, attento studioso del vero, e gli influssi del coetaneo Vincenzo Gemito, Mancini mostra una notevole abilità nell'indagine psicologica delle persone raffigurate. L'anno precedente l'artista aveva inviato a Parigi cinque dipinti, tra cui un *Cantore*. Il destinatario era il compositore Albert Chaen, primo mecenate della pittura di Mancini, affascinato da «quel suo camminar sospeso, a fil di miseria, dentro la miseria, col sorriso tiepido di chi nutre



Giuseppe De Nittis
L'appuntamento, 1870
olio su tavola, 23 x 16,5 cm
coll. privata



Giovanni Boldini
Artista nello studio, 1875 ca.
tecnica mista su carta
27 x 40 cm
[Tav. 3]



Giuseppe De Nittis
Suzanne e Madeleine Boussod in giardino, 1874 ca.
olio su tavola, 27 x 34.5 cm
[Tav. 8]

Giuseppe De Nittis
Che freddo!, 1874
olio su tela, 55 x 74 cm
coll. privata

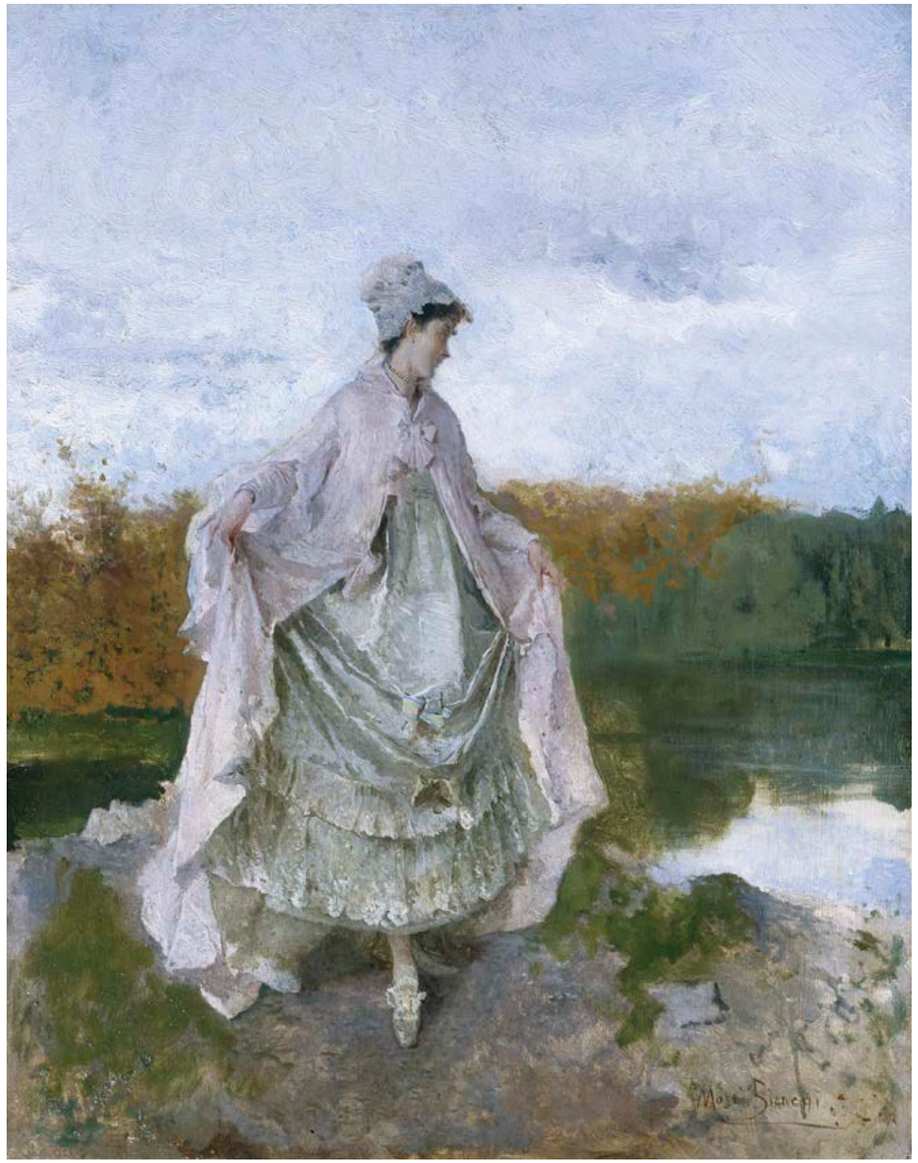
grandi, grandissime speranze»[5]. In una lettera del 9 ottobre 1871, Chaen riferì a Mancini i commenti espressi da «un egregio pittore francese» – identificato da Dario Cecchi in Jean-Léon Gérôme, genero di Goupil –, riguardo il *Cantore*. Si tratta, con ogni probabilità, dello *Scolaretto* (1872, L'Aja, Rijkmuseum H. W. Mesdag), elogiato da questo misterioso pittore francese per il modo in cui erano stati dipinti la testa e il collo, ma fortemente criticato per la figura sullo sfondo paragonata a «un feto di un orcio da spirito di vino»[6]. Eccetto l'abito indossato dal ragazzino, nella tela dell'Aja non emergono altri elementi che giustifichino la scelta del titolo riferito a un cantore. In entrambi i casi, in effetti, i corpi dei due giovani sono avvolti dalla tunica color arancio. È possibile che le critiche mosse al dipinto, e comunque condivise dal pittore, lo spinsero a realizzare una seconda versione su sfondo neutro e brillante nei colori in modo che il suo protet-

Giuseppe De Nittis
Sulla panchina al Bois, 1875
olio su tavola, 18 x 31 cm
coll. privata

tore non dovesse più ribadire quanto aveva scritto nella lettera dell'ottobre del 1871, già citata: «tutti i vostri quadri sono belli nel giorno e credo che siate proprio un maestro nel colorito, ma alla sera colla luce d'una lampada, paiono sempre bigi o pavonazzi».

Mentre Mancini all'epoca di *Un cantante sacro* stava inseguendo i primi successi internazionali, quando Boldini dipinse *Dopo il bagno* era nel pieno della sua frenetica attività costituita da grandi tele dipinte con sferzanti pennellate, poco colore, tocchi sicuri e veloci, in un vortice di movimenti. Secondo Emilia Cardona, fu proprio un ritratto della contessa de Rasty, presentato nel 1878 ai Champs de Mars, a suggellare il trionfo di Boldini ritrattista. Dopo i primi ritratti della de Rasty colta in atteggiamenti sobri (*La contessa de Rasty seduta sul divano*, 1878) si passa a delle raffigurazioni più sensuali come *La contessa de Rasty intenta a pettinarsi*, fino ad arrivare ai nudi arditi come *La toelette* (*Femme s'essuyant*) mentre si asciuga dopo il bagno[7].

Impeccabile la descrizione di *Dopo il bagno* che fa Raffaele Calzini in occasione di una pubblicazione del 1948 dedicata a dodici capolavori della raccolta di Paolo Stramezzi, noto collezionista di Crema: «La tavolozza, la galante sensualità, la sfacciata bravura boldiniana, rutilante di colori e di eleganze parigine, compone a questa Venere del Faubourg Saint-Germain (la



Mosè Bianchi
Passeggiata domenicale
olio su tavola
59,5 x 47 cm
coll. privata

moglie di Boldini faceva anche il nome della modella che posò per *Dopo il bagno*, una contessa ungherese) un basamento policromo che è quasi un altare dove si accumulano disordinatamente doni di colori e di forma gettati alla rinfusa in una specie di riconoscente offertorio. […] Boldini è questo: anatomico modellatore del nudo femminile nervosamente eretto e bizzarramente estroso nel non-finito dello sfondo e del drappeggio che circonda la donna. Ma anche dal semicerchio irreale tracciato intorno al busto procace si capisce che tutta questa pittura confluisce a far omaggio alla bellezza»[8].

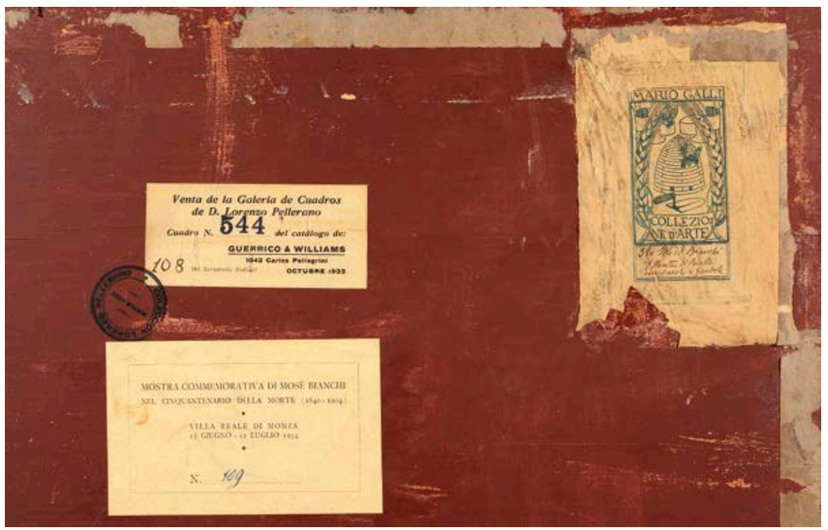
È alquanto probabile che *Dopo il bagno*, finora conosciuto con il titolo generico *Nudo femminile su una pelle di tigre*, prima di entrare nella raccolta Prada Fraizzoli sia passato dalla collezione Stramezzi a quella di Enrico Piceni. In occasione della mostra *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, tenutasi al Palazzo della Permanente di Milano nel 1953, Piceni prestò, infatti, oltre ad altre opere, un dipinto di Boldini dal titolo *Dopo il bagno* di cui il catalogo, purtroppo, non riporta né i dati tecnici né l'immagine. Tuttavia, dalla ricevuta di consegna delle opere concesse in prestito per la rassegna espositiva, custodita nell'archivio storico del sodalizio milanese, sappiamo che il valore assicurativo venne fissato a 3 milioni di lire[9]. Considerato che di questo soggetto fino ad ora sono stati resi noti un bozzetto e una tavola della donna vista di fronte[10], che non giustificano una cifra assicurativa così elevata per quegli anni, si può ipotizzare che il quadro esposto alla Permanente fosse proprio la tela che ora primeggia in mostra.

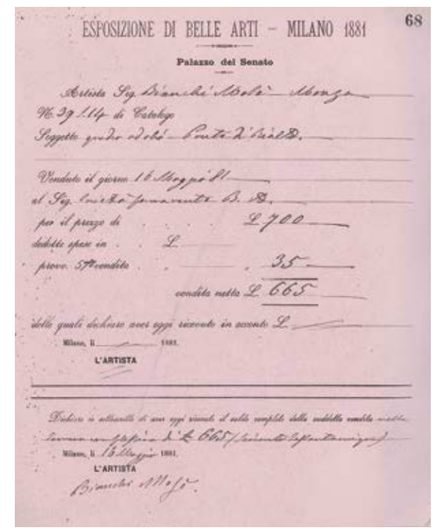
Il clima parigino fu determinante per l'affermazione professionale di Boldini contribuendo a risvegliarne l'estro e a valorizzare le sue abilità pittoriche. Trasferitovi definitivamente nell'ottobre del 1871, il pittore cominciò a lavorare per la Maison Goupil dedicandosi per un certo periodo a quadretti di figura in abiti settecenteschi, genere tanto caro a Meissonier e a Fortuny e molto in voga in quegli anni nella capitale francese. Dipinse così vari soggetti maschili in costume come il *Marchesino*, il *Contino*, il *Pianoforte* del 1876[11]. Di questo periodo è anche *Artista nello studio*, acquerello proveniente dalla collezione di Irving R. Wiles di New York che raffigura un uomo visto da dietro immerso nell'atto creativo. Il pittore, seduto su un'elegante poltroncina bianca con i braccioli, si sta dedicando alla realizzazione di un grande tondo sul quale dipinge, con l'aiuto del poggiamano, alcuni dettagli di una figura femminile. La presenza di questo strumento, essenziale per tenere ferma la mano nell'eseguire passaggi particolarmente delicati con una tecnica dai lunghi tempi di asciugatura, come quella a olio, crea un contrasto tra il dinamismo presente nelle pennellate raffiguranti le vesti indossate dal pittore e nelle sferzate improvvise di linee che dal tondo arrivano al mobile sulla destra, e la quasi innaturale staticità della mano dell'artista. L'uomo colto con la testa reclinata a sinistra, indossa la tipica parrucca bianca settecentesca con i capelli legati da un nastro nero.

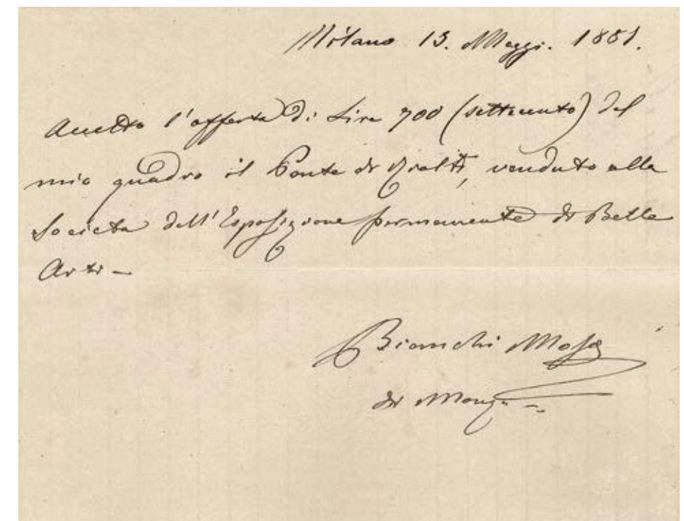
Questo genere di pittura, come già accennato, era stato introdotto da pittori neoclassici francesi del calibro di Gérôme e Meissonier, particolarmente in auge a Parigi alla fine degli anni Sessanta quando un altro grande artista italiano approdò in città: Giuseppe De Nittis. Nell'au-

Mosè Bianchi
Ponte di Rialto, Venezia, 1880 ca.
olio su tavola, 47.5 x 61 cm
[Tav. 1]

Mosè Bianchi,
Ponte di Rialto
retro del dipinto







tunno del 1868, da poco giunto a Parigi, il pittore di Barletta iniziò a lavorare per il mercante Frederic Reutlinger realizzando scene di costume, come la *Visite chez l'antiquaire* esposta con un certo successo al Salon nel 1869. Tuttavia, il suo amico e collega Adriano Cecioni, davanti a soggetti dipinti alla Fortuny, gli aprì gli occhi con una sola domanda: «Ma che hai bisogno di copiare gli altri tu?»[12]. Fu così che De Nittis tornò alla pittura del vero, all'aperto, carica di quella luce che ritrovava con gioia ogni volta che faceva ritorno nel sud Italia[13]. Ben presto si affermò come il *peintre des parisiennes* ritraendo la moglie Leontine Gruvelle sposata nell'aprile del 1869. Lasciò Reutlinger e si legò alla galleria di Alphonse Goupil. L'eleganza della borghesia parigina che caratterizza numerosi quadri dei primi anni Settanta, è protagonista indiscussa anche nel ritratto di Suzanne e Madeleine, figlie di Léon Boussod, il socio di Goupil che nel 1874 aveva raggiunto De Nittis a Londra per accordarsi sugli sviluppi del rapporto di lavoro del pittore con la Maison Goupil & Cie. Proprio in quel periodo, infatti, si stava discutendo lo scioglimento del contratto che avrebbe lasciato libero l'artista, anche se, i debiti accumulati erano tali da costringere De Nittis a dover continuare a cedere dei lavori al mercante[14]. De Nittis soffriva del vincolo lavorativo con il mercante, sentiva il bisogno di sentirsi padrone di scegliere i soggetti da raffigurare e le tempistiche di realizzazione. Il successo ottenuto con *Che freddo!* esposto al Salon proprio in quell'anno, gli rinfrancò lo spirito. Come noterà Enrico Piceni, «in un'epoca in cui le mascherate storiche predominano e il costume contemporaneo, considerato di scarso interesse e indegno di fornir materia d'arte, appariva raramente e quelle poche volte studiato su modelle che avevano appena svestito il peplo o la crinolina, le donnine dipinte da De Nittis così argute, così vive, così "parigine" dovevano conquistare tutti i suffragi»[15]. In quel periodo, il pittore si soffermò più volte su soggetti riguardanti doppie figure femminili all'aperto, come nel caso di *Dans le blé* con le protagoniste colte mentre passeggiano in un campo di grano all'ombra di un parasole, o come *Sulla panchina al Bois*[16], con un'ambientazione più simile al nostro dipinto, dove le due figure sono anch'esse sedute su una panchina, in questo caso vista di lato, con lo sfondo che si apre negli ampi spazi del parco. Nel ritratto delle signorine Boussod ci troviamo immersi nella quiete di un giardino privato, lontani dalla frenesia cittadina. Le giovani, sedute una di fianco all'altra, con le loro ampie vesti dai colori privi di sfumature, occupano solo una parte della panchina verde. La fanciulla bionda si è fermata sull'estremità della seduta, il braccio sinistro appoggiato allo schienale e la mano destra che sorregge il cappello da cui pendono due lunghi nastri azzurri della stessa tonalità del fiocco vicino al petto e del retro dell'abito. Al collo un pendaglio a forma di croce. Girata verso la sorella vestita di bianco candido e intenta a giocherellare muovendo dei fili tra le dita, la guarda con espressione divertita. È il momento delle confidenze femminili delle piccole donne, ma tra una chiacchierata e l'altra non manca lo spazio per il gioco. Ai loro piedi una composizione floreale appoggiata su uno sgabellino di legno e di tela fa pensare a un dono galante.

Ricevuta della vendita del dipinto *Ponte di Rialto di* Mosè Bianchi, 1881
Milano, Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente

Lettera di Mosè Bianchi, scritta per accettazione alla vendita del *Ponte di Rialto*, 1881
Milano, Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente

Mosè Bianchi
Marina in burrasca a Chioggia, 1889
olio su tavola
49.5 x 73.5 cm
[Tav. 2]

alle pagine seguenti:
Guglielmo Ciardi
Il bacino di San Marco, Venezia, 1884 ca.
olio su tela, 63 x 103 cm
[Tav. 7]

MARDI

Guglielmo Ciardi
Gondole in laguna
olio su tela, 62 x 102 cm
Milano, collezione
Fondazione Cariplo

Nel giro di pochi anni, il pittore si era affermato nella raffigurazione di persone reali in contesti attuali abbandonando totalmente le figurine in costume settecentesco prive di contatti con la realtà. Quelle stesse figurine, diffuse all'estero grazie alle stampe di Goupil, erano riuscite ad influenzare anche il gusto artistico della borghesia italiana, tanto che diversi nostri pittori, a partire da Mosè Bianchi, si cimentarono in questo tipo di pittura. Ben presto però, nei quadri del pittore monzese riapparvero gli abiti, le acconciature e i contesti contemporanei, trionfò l'attenzione al vero e, con essa, alla fine degli anni Settanta, arrivò l'interesse verso i soggetti paesaggistici. Il pittore non riuscì, come è comprensibile, a rimanere immune dal fascino della città di Venezia e dei suoi dintorni. Dopo il soggiorno giovanile in occasione del Pensionato Oggioni nel 1868, il ritorno in Veneto alla fine degli anni Settanta, avvenuto grazie ai lavori di affresco eseguiti nel 1877 presso la villa Giovannelli a Lonigo (Vicenza), deve essere stato fondamentale per un avvicinamento a Venezia.

Il *Ponte di Rialto*, di inizio anni Ottanta, carico di luce e di colore, e gli intensi momenti di agitazione suscitata dalla mareggiata in *Marina in burrasca a Chioggia*, della fine di quel decennio, ne sono un esempio eccellente. Quando la veduta del *Ponte di Rialto* venne presentata

Filippo Carcano
Piazza San Marco a Venezia, 1882
olio su tela, 181 x 100 cm
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

alle pagine seguenti:
Filippo Carcano
Imbarcazioni in laguna, Venezia, 1882 ca.
olio su tela, 64 x 123 cm
[Tav. 6]

all'Esposizione Nazionale di Milano nel 1881, fu subito scelta dall'associazione organizzatrice di quell'importante appuntamento artistico, la Società per l'Esposizione Permanente, e Mosè Bianchi accondiscese a cederla a 700 lire[17]. Il sorteggio tra i soci di quel sodalizio milanese, avvenuto a fine mostra, designò come vincitrice del quadro la fortunata signora Susanna Sforni, iscrittasi solo dodici giorni prima dell'acquisto del dipinto. Il cartellino con il numero 39, applicato in basso a destra sotto la firma dell'autore, testimonia la presenza dell'opera tra le sale del Palazzo del Senato. Questo tipo di soggetto, con il gondoliere che oltrepassa il celebre ponte veneziano, appare nella produzione di Bianchi dal 1879, anno dell'apparizione del dipinto di collezione Pisa[18] alla mostra annuale di Brera. Più simile al nostro è *Sotto il ponte di Rialto* della raccolta di Giulia Crespi Morbio[19], anch'esso caratterizzato dall'intensa luminosità che si staglia sul ponte, sugli edifici e sull'acqua. In effetti, con queste prove di pittura iniziano per il pittore nuove ricerche di valori cromatici tra terra, acqua e cielo, animate da varie figure il cui abbigliamento è reso con pennellate molto mosse per dare l'idea del movimento.

Di altro tipo sono l'ambientazione, il clima atmosferico, la pennellata di *Marina in burrasca a Chioggia*, soggetto indagato anch'esso dal 1879 ed esposto in quell'anno a Brera[20]. Il

Carcano

Ettore Tito
Il lago di Alleghe, 1893
olio su tela, 132 x 200 cm
[Tav. 20]

Ettore Tito
Verso il tramonto (Lago d'Alleghe)
olio su tavola, 47 x 77 cm
Novara, Civica Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni

nostro dipinto si avvicina a quello di collezione Bernasconi, *Burrasca*[21], una tavola di dimensioni più contenute, datata 1890 e proviene dalla stessa collezione. L'opera era stata commissionata all'artista direttamente dalla famiglia Bernasconi che la conservò nella propria abitazione fino a tempi recenti.

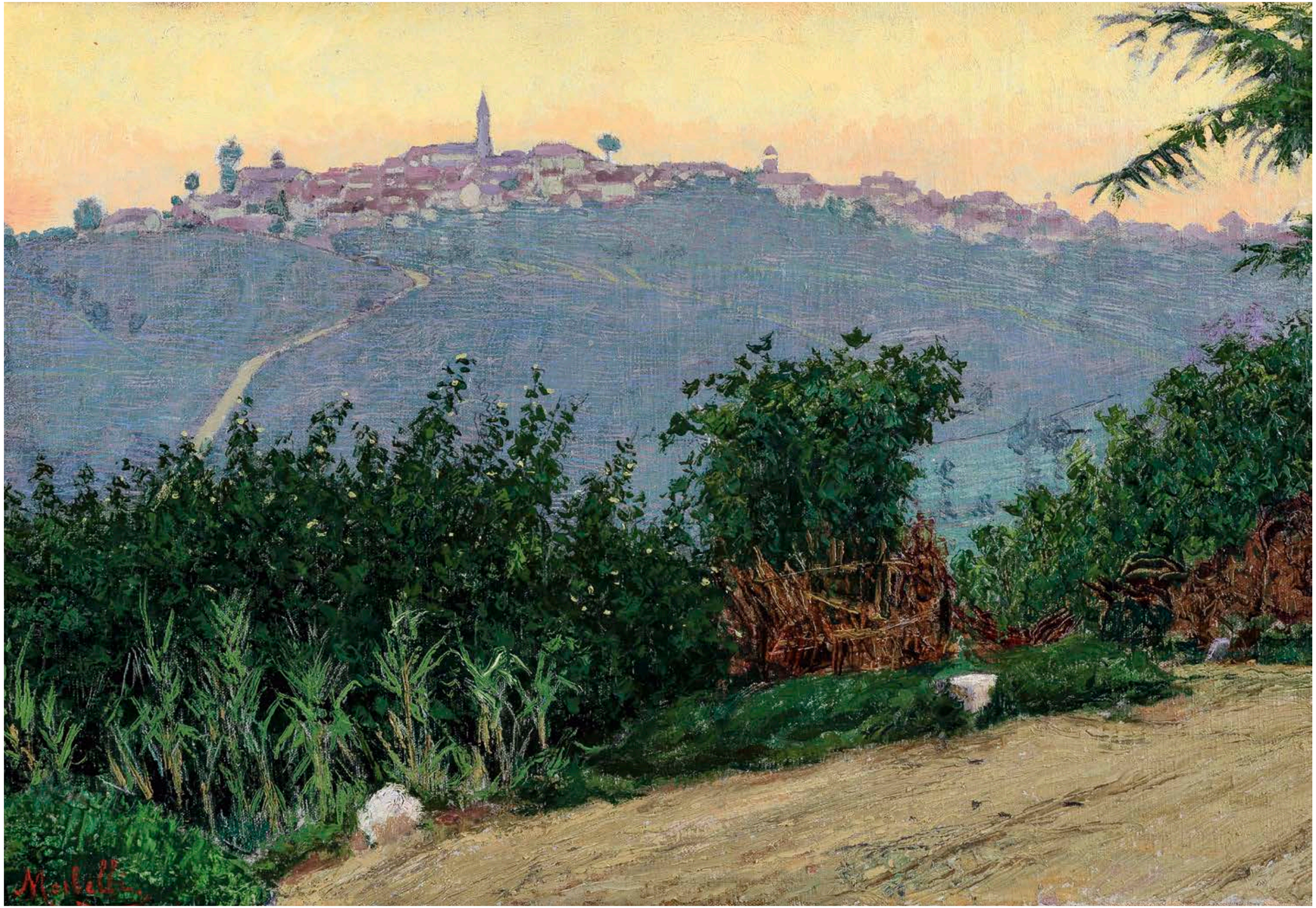
In questo tipo di veduta prevale la drammaticità legata alla forza del mare, alle onde che minacciano il rientro dei pescatori, alla concitata presenza di donne e uomini sul molo bagnato. Fortemente suggestiva è la particolarità del mare cupo e profondo, illuminato da alcuni raggi del sole che riescono a filtrare attraverso le nuvole tagliando il quadro con dei fasci di luce fino a colpire le onde mosse del mare. Le figurine femminili che passeggiano sul molo avvolte negli scialli bianchi, con cui si proteggono anche il capo, sono una costante delle marine burrascose di Bianchi. Qui sono ritratte mentre osservano i marinai impegnati a mettere in salvo le barche con indosso il tipico cappellino rosso che ritroviamo di sovente nei dipinti di Guglielmo Ciardi.

Anche quest'ultimo paesaggista veneziano, principale artefice della rivoluzione nell'indagine del vero nelle vedute ispirate alla sua città realizzate con particolare attenzione verso le cromie, è presente in questo catalogo con *Il bacino di San Marco, Venezia*, un importante dipinto

Angelo Morbelli
Alba domenicale, 1915
olio su tela, 78 x 132 cm
Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi

dei primi anni Ottanta compiuto con una tavolozza carica di brillanti tonalità. In questo quadro, caratterizzato dal mare calmo solcato dalla barca di legno timonata dal marinaio in piedi, lo scorcio delle architetture affacciate sul Canal Grande con l'isola di San Giorgio a sinistra, piazza San Marco al centro e, in mezzo, la basilica di Santa Maria della Salute, è di notevole impatto nonostante venga parzialmente celato dalle vele e dagli alberi delle imbarcazioni. L'abilità nella resa dei dettagli della superficie marina e del cielo, avvolti dalla luce tersa di una giornata di sole, conferma la maestria del pittore a cui si ispirò un altro importante paesaggista, Filippo Carcano.

L'artista milanese, infatti, dai primi anni Ottanta subì il fascino della città lagunare, vincendo nel 1882 il premio Principe Umberto proprio con una *Piazza San Marco* esposta a Brera in quell'anno. Per la prima volta nella sua lunga carriera, a quella mostra ambrosiana Carcano aveva proposto una serie di vedute e di scorci veneziani, tra cui *Traghetto di Venezia* che potrebbe, a prima vista, essere identificato con il dipinto in catalogo[22]. Non abbiamo però elementi certi che suffraghino questa considerazione, per altro indebolita dal fatto che, come segnalatoci da Elisabetta Chiodini, impegnata nello studio del quadro, non si tratta di un'imbarcazione con la funzione di traghetto, come quello raffigurato nel *Vaporino* della fine degli anni Settanta, ma



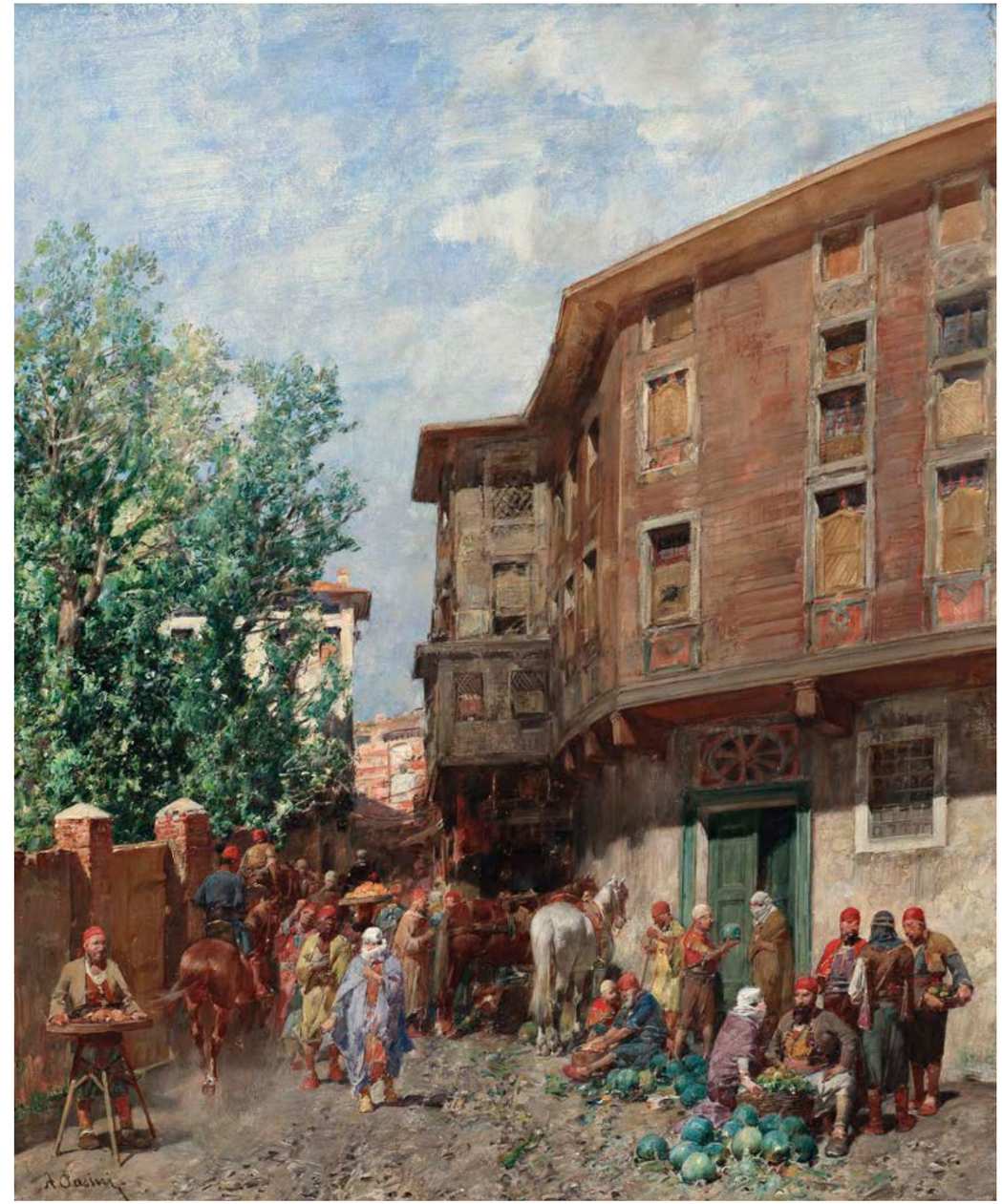
Angelo Morbelli
Alba a Rosignano Monferrato, 1914 ca.
olio su tela, 36 x 50.5 cm
[Tav. 14]

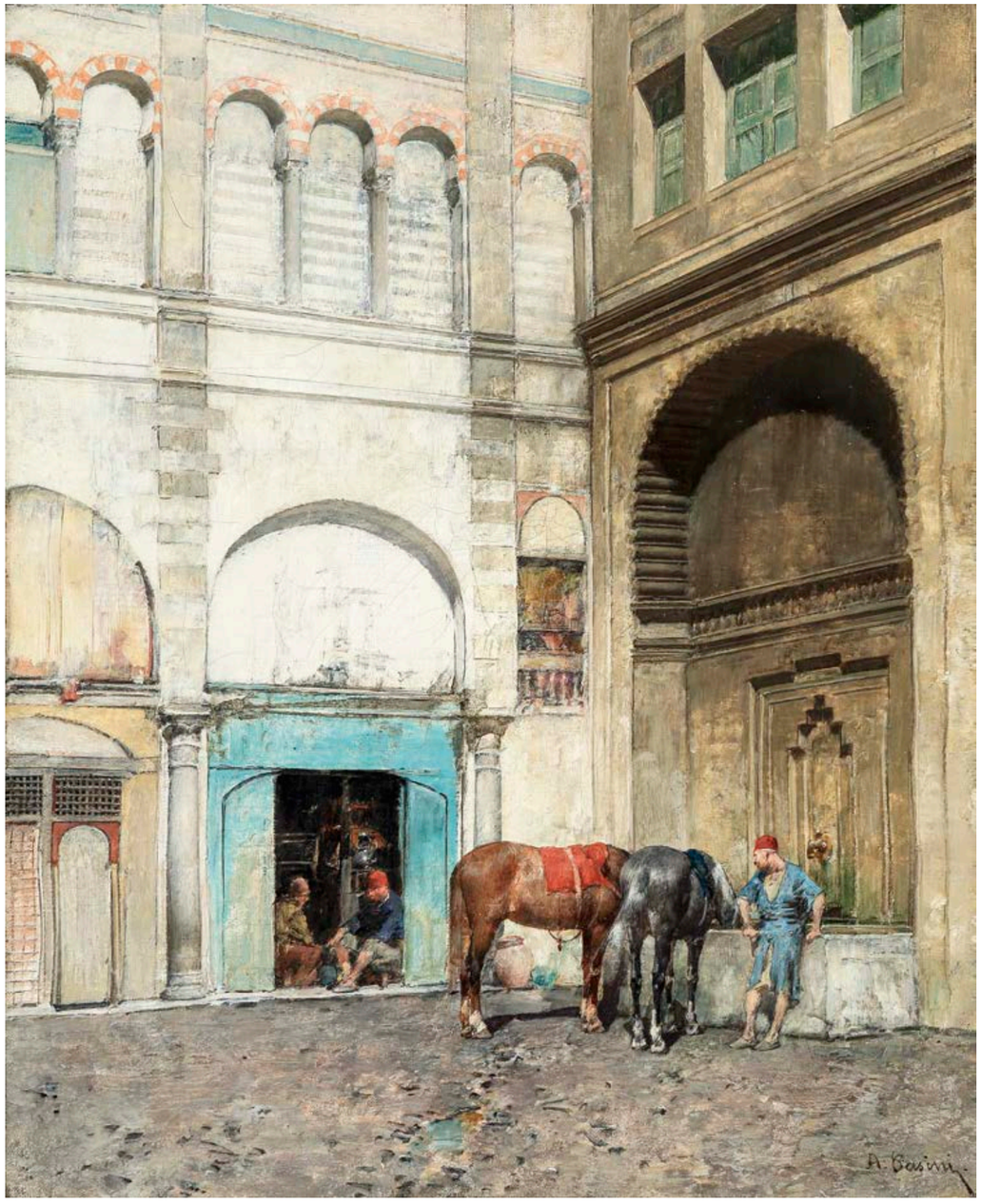
Alberto Pasini nello studio dell'ultima residenza parigina in Rue Chaptal 30 - Anni '80

a fronte:
Alberto Pasini
Mercato per le strade di Costantinopoli, 1880 ca.
olio su tela, 46.5 x 38.5 cm
[Tav. 16]

di un piroscafo. La tela, da poco apparsa sul mercato e assente dalle principali pubblicazioni sul pittore, non reca alcun elemento sul retro che possa aiutare a far luce sulla sua storia.

A differenza dell'opera di Ciardi, quella di Carcano è stata realizzata in una giornata nuvolosa, quando l'umidità sale dalla laguna, avvolge l'ambiente e smorza i toni. La bandiera italiana e qualche tocco di arancio sulle vele rallegrano le tonalità quasi monocrome del quadro. Compiuto da un punto di vista più ravvicinato rispetto a quello scelto da Ciardi, il dipinto di Carcano entra maggiormente nei dettagli architettonici che fanno da sfondo al bacino di San Marco lasciando più spazio alle costruzioni e raffigurando le imbarcazioni a remi con dimensioni inferiori, anche per far risaltare quelle a vapore. Una soluzione adottata dall'artista milanese grazie ai suoi lunghi pennelli che gli permettevano di tenere la tela a una distanza notevole da sé[23]. Le vedute veneziane furono un importante arricchimento della sua produzione tanto che, poco dopo la sua scomparsa, Guido Marangoni affermò: «Alla sua genialità ambrosiana Venezia offerse un campo di ispirazione così intenso, così suggestivo, da permettergli di creare pressoché una scuola, se non nel senso della sua stilistica, certo per l'orientamento estetico dei non pochi che, sull'esempio di lui, compresero quanto di inesauribile vi è nell'eccitamento pittorico che Venezia e le sue lagune e il suo mare possono infondere alla perfetta vocazione»[24].





a fronte:
Alberto Pasini
Alla fontana, 1880 ca.
olio su tela, 27 x 22 cm
[Tav. 15]

Nel secondo Ottocento, il paesaggio si stava affermando come un genere a sé stante e il pubblico delle mostre non sempre si dimostrava pronto ad accettare questa novità, tanto che, in un articolo del 6 ottobre del 1872, pubblicato in occasione dell'Esposizione Nazionale di Milano allestita nelle sale del Palazzo di Brera, il cronista della "Gazzetta di Milano" Francesco Dall'Ongaro sentì la necessità di precisare: «non è da meravigliare se la pittura di paese abbia raggiunto il massimo grado di perfezione e se desti un tale entusiasmo da supplire alle altre forme dell'arte».

A volte, l'abilità dell'artista può essere tale da ottenere con la raffigurazione paesaggistica un'amplificazione delle emozioni provate dalle persone effigiate. È il caso della grande tela raffigurante il *Lago d'Alleghe* dipinta da Ettore Tito nel 1893, inizialmente destinata a Monaco di Baviera e, invece, presentata con notevole e meritato successo alla seconda edizione della Triennale di Brera di Milano. Il pittore, affascinato dall'origine del lago formatosi alla fine del Settecento dalle acque del torrente Cordevole, il cui deflusso era stato bloccato da una frana del monte Spitz, vi ritrae sulla riva una pastorella colta in difficoltà mentre si interroga su come far risalire le mucche bloccate sull'argine scosceso e reso impervio dalle pietre instabili. La sensazione di preoccupazione che traspare dall'espressione della ragazzina è accentuata dall'ombra alle sue spalle dovuta alla parete scura e incombente della montagna che affonda nelle acque profonde del lago arrestando l'avanzata della luce in cui è immersa gran parte della grande tela. Una gradazione cromatica, quella del *Lago di Alleghe*, alquanto chiara e luminosa, che si avvicina alla luce presente nei paesaggi nordici. Molto suggestivi sono i giochi di contrasti tra i raggi del sole dorati e il profilo scuro della montagna.

Nel caso, invece, di *Alba a Rosignano Monferrato* di Angelo Morbelli, ritroviamo lo stesso paesaggio dipinto in *Alba domenicale*, senza, tuttavia, la presenza dello scarno gruppetto di persone di campagna dall'evidente età avanzata che, con inevitabile calma, passano oltre il nostro sguardo e, voltandoci le spalle, vanno in paese ad assistere alla prima funzione liturgica. Nonostante la mancata raffigurazione delle figure, l'opera è pervasa da una sensazione di silenzio e di tranquillità. Con il sorgere del sole, la natura pigramente si risveglia e si riscalda grazie ai tiepidi raggi. La tela qui studiata riprende il sentiero, la vegetazione sul ciglio della strada, il recinto di canne e l'ampio scorcio sulla collina di Rosignano con i profili di alberi, abitazioni e campanili che fanno da sfondo alla versione del 1915 di *Alba domenicale* (Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi), dove il pittore scelse di riconsiderare il soggetto già trattato nel 1890 con una tavolozza particolarmente schiarita. Il punto di vista tra le due versioni, eseguite a distanza di venticinque anni, è similare, ma non identico. Nel dipinto del 1890, i due anziani colti di spalle mentre avanzano lungo la strada sterrata dietro a una coppia di donne, anch'esse con il velo bianco sul capo, sono ritratti appena prima dell'inizio del paese di Rosignano e sono avvolti da una luce più calda e contrastata con le ombre. Per la realizzazione di quel quadro Aurora Scotti ci dice che il pittore aveva fatto uso di una fotografia[25]. Per la seconda versione, dove colpiscono

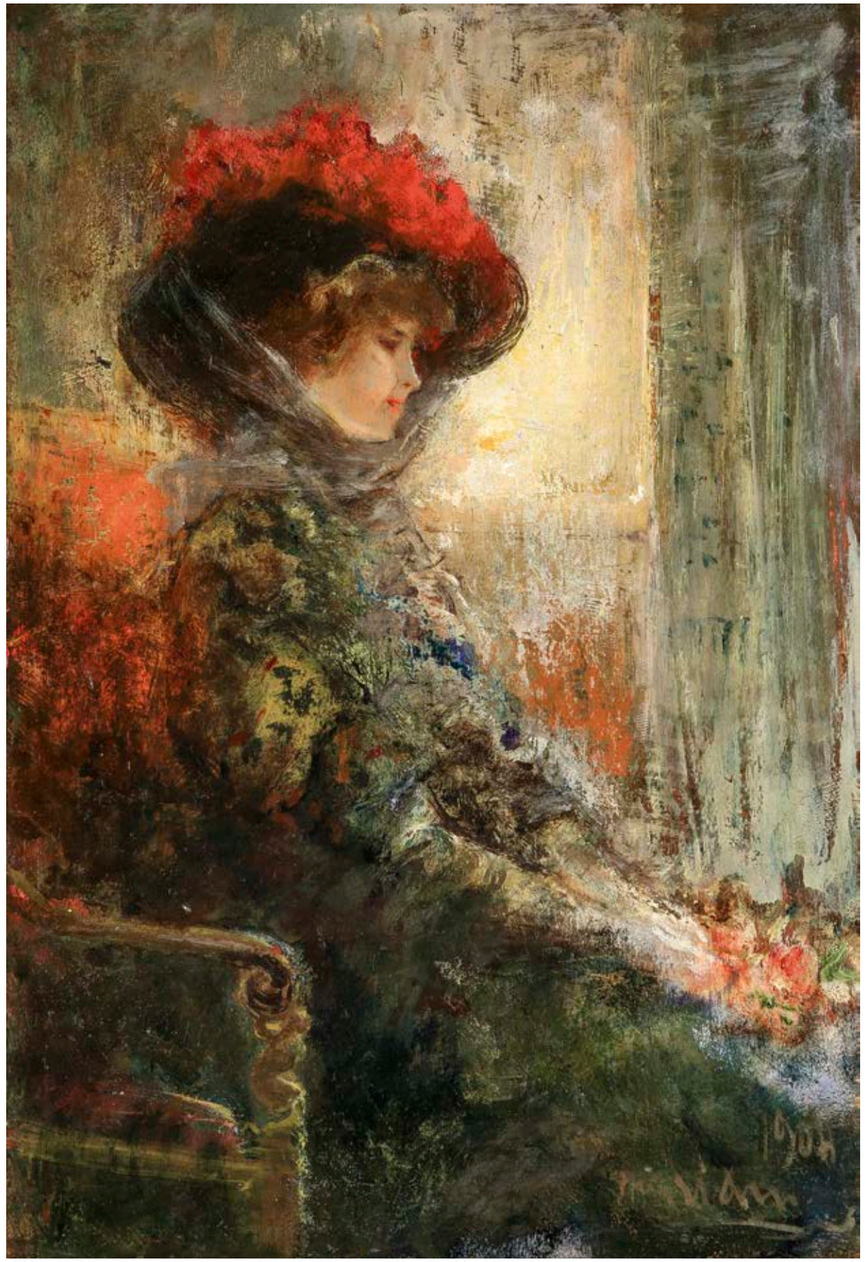
Antonio Rotta
Lo spiumaggio delle anatre, 1883
olio su tavola, 49 x 60.5 cm
[Tav. 18]

a fronte:
Gaetano Previati
Dalie, 1910 ca.
olio su tela, 62.5 x 56 cm
[Tav. 17]

Gaetano Praviati
Madonna dei fiori (trittico)
olio su tela, 50 x 107 cm
coll. privata

immediatamente le tonalità maggiormente amalgamate e l'abilità nel dipingere le figure rese con più scioltezza, l'artista piemontese realizzò il nostro studio con dimensioni contenute rispetto al quadro finale. *Alba a Rosignano Monferrato* riprende minuziosamente i dettagli del sentiero su cui, nel quadro di Piacenza, eseguito con tecnica divisionista, camminano la coppia di anziani e, davanti ad essi, una donna. Il nostro quadro, invece, è compiuto con pittura a impasto come nella tavoletta *Colline a Rosignano*[26]. La luce tenue dell'alba rende smorzate le tonalità, unici tocchi più vivaci sono le pietre bianche a bordo strada e i fiorellini dei cespugli. La tela venne dipinta su una preparazione di grigio e fu realizzata, come già detto, a impasto; solo nella zona collinare Morbelli tracciò dei brevi tratteggi orizzontali di azzurro intenso, mentre nella parte bruna della vegetazione sulla destra del dipinto, utilizzò il retro del pennello nel colore fresco per compiere delle striature.

Anche in questa circostanza, quindi, il paesaggio contribuisce a un coinvolgimento emotivo. In altri casi, invece, la funzione di supporto visivo dei quadri di paesaggio suppliva l'assenza di mezzi più immediati, quale sarà poi la fotografia, per raccontare ad altri occhi le atmosfere, i colori, le luci di luoghi lontani, immortalandoli per sempre. Ne sono un esempio le numerose vedute orientaliste di Alberto Pasini di cui abbiamo due esempi: *Mercato per le strade di Costantinopoli* e *Alla fontana*. Una vita in movimento, quella del pittore emiliano, dall'Oriente a Parigi all'Italia, una produzione intensa, la sua, una tavolozza dai colori bril-



a fronte:
Pompeo Mariani
I fiori rossi, 1900
olio su tavola, 49 x 33.5 cm
[Tav. 13]

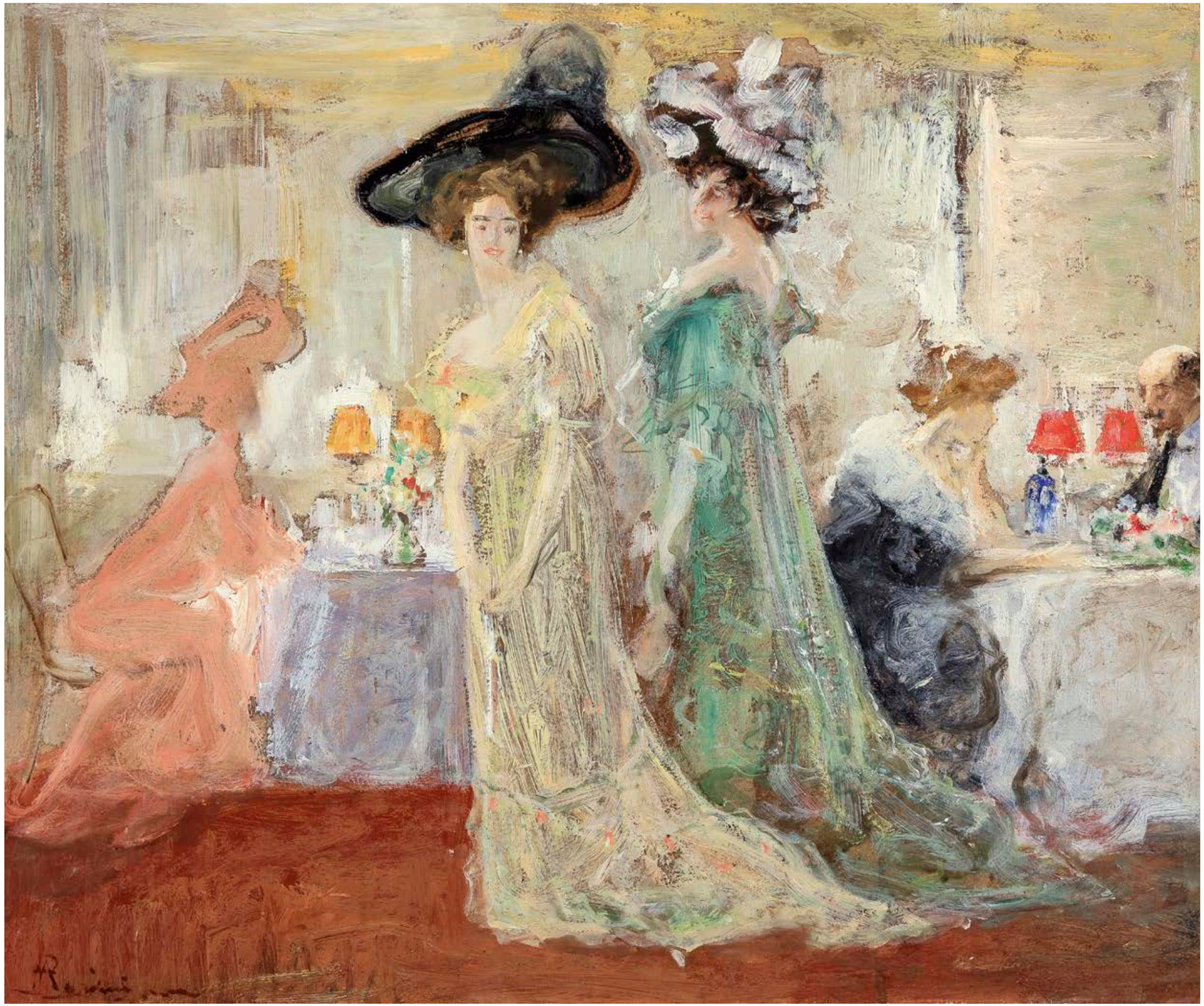
lanti e luminosi con cui creare palpitanti impressioni ispirate alle segrete bellezze delle architetture, al brulicare delle persone nei bazar, ai portali maestosi delle moschee. Talvolta, quei mondi remoti che tanto affascinavano la cultura borghese, il pittore li componeva sulla tela grazie ad appunti e a ricordi. Egli stesso nel 1899 aveva dichiarato: «i bozzetti […] mi basta averli sottocchio, mi conservano l'impressione del colore, ma nel far i quadri mi valgo di più della mia impressione interna […], mi isolo del tutto, mi concentro profondamente, rivivo tutto nel passato e nel lontano Oriente»[27]. Di *Mercato per le strade di Costantinopoli* ci sembra di riconoscere il profilo dell'edificio sulla destra in una fotografia scattata negli anni Ottanta presso lo studio del pittore a Parigi. Coevo a questo dipinto è *Alla fontana*, una tela con la struttura similare a quella di *Paesaggio orientale con personaggio*, dipinto del 1883 con i due cavalli che si abbeverano alla fontana e, sulla destra la figura maschile appoggiata in piedi. Di quest'ultimo lavoro si conosce una fotografia conservata negli archivi della Soprintendenza di Napoli pubblicata da Vittoria Botteri Cardoso[28].

Oltre al quadro di paesaggio, uno dei soggetti maggiormente amati dal mercato ottocentesco è sempre stato quello della scena di genere di cui abbiamo un esempio nello *Spiumaggio delle anatre*, dipinto di Antonio Rotta del 1883, ambientato in un interno con arredi essenziali. Il quadro risulta molto interessante per l'abilità del pittore veneto di adozione nella resa dei dettagli e, in particolare, degli animali.

Quello della natura morta, non solo di animali, è un genere mai tramontato. Si veda il quadro di *Dalie* di Gaetano Previati realizzato negli anni Dieci durante il periodo di Lavagna, quando il pittore amava passare del tempo a contemplare la natura. In questa fase della sua attività, Previati dipinse numerose nature morte floreali, singole o come pendant di trittici con una tavolozza squillante e luminosa, carica dei colori tipici della primavera.

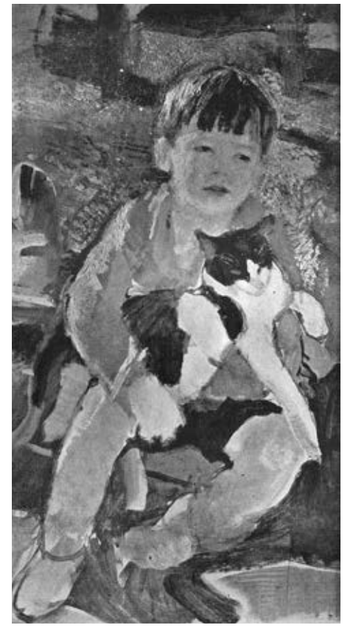
Come racconta Nino Barbantini nella monografia di Previati, «di fiori ne ha dipinti un'infinità: margherite, gerani, dalie, rose, crisantemi, grandi mazzi di fiori tagliati della stessa sorte o assortiti. Sono delle nature morte superbe che finiscono di rivelare il suo magnifico temperamento di pittore, dipinte per la gioia degli occhi, con una candida ammirazione del colore, della forma, della freschezza e della fragilità del fiore. […] I quadri di fiori, dipinti alla prima, a pennellate ricche e impetuose, rivelano una freschezza di emozione e di tecnica che è eguale alla freschezza caratteristica del modello». In particolare, riguardo la produzione di dalie, il critico precisava: «[…] la bellezza sana, agreste ed evidente delle dalie che illuminano festosamente il verde placido, costellandolo di globi come una sagra, […] la costruzione di ogni singolo fiore, l'impostazione singolare dei petali nel calice e intorno allo stame, le frastagliature e le accartocciature dei loro contorni, la qualità umida, carnosa o velina della loro sostanza, il loro colore dritto e rovescio, il loro colore nella luce e il loro colore nell'ombra, colle sue variegature e le sue venature, […] sono resi con un'immediatezza stupenda»[29].

I fiori hanno sempre affascinato gli artisti, la difficoltà di renderli nella loro freschezza



Pompeo Mariani
Al caffè, 1900 ca.
olio su cartone, 49.5 x 59.5 cm
[Tav. 12]

Pompeo Mariani
Notti milanesi, 1898 ca.
olio su tela, 53 x 73 cm
[Tav. 11]



a fronte:
Armando Spadini
Andrea con il gatto, 1918 ca.
olio su tela, 60.5 x 50.7 cm
[Tav. 19]

Armando Spadini
Ragazzo col gatto, 1916
olio su tela, 85 x 47,5 cm
coll. privata

Armando Spadini
Bambino con la corazza, 1920
olio su tela, 100 x 74 cm
coll. privata

e nello splendore ne mette a dura prova l'abilità pittorica. Anche Pompeo Mariani non volle rinunciare al contorno floreale nel dipinto su tavola di inizio Novecento intitolato, appunto, *I fiori rossi*, in onore alla decorazione sul cappello dell'elegante signora seduta in poltrona. Tra le mani della donna ritratta di profilo, un bouquet. Il pittore della Belle Époque, delle scene ispirate alla raffinata vita borghese, è autore anche di altri due dipinti, *Al caffè* e *Notti milanesi*, realizzati al volgere del secolo quando, tornato per un certo periodo a Milano, Mariani si dedicò ai mondani luoghi di ritrovo della città. I grandi cappelli delle signore e gli abiti eleganti con lo strascico sono gli elementi che più colpiscono nei due dipinti ambientati, in un caso, nella calda atmosfera di un locale con piccole lampade colorate e lunghe tovaglie bianche sui tavoli, nell'altro, tra le vie non riconoscibili della città all'imbrunire con gruppi di coppie di signore vestite di chiaro che camminano nella stessa direzione. Il tema di *Notti milanesi* verrà ripreso dal pittore nel dipinto *La passeggiata d'estate* del 1905[30] con un punto di vista maggiormente ravvicinato.

Chiude il panorama dedicato a questa collezione ideale, anche in termini cronologici, *Andrea con il gatto*, uno splendido ritratto del figlio secondogenito di Armando Spadini nato

Il salotto di casa Chierichetti, dalla rivista "Casa Bella", Milano, marzo 1928 Sullo sfondo si riconosce *La Madonna dei Gigli* di Gaetano Previati

nel 1912. La moglie e i figli erano il mondo di Spadini, essi furono i protagonisti assoluti delle sue opere, ritratti in contesti di vita quotidiana, carichi di luce, di colori caldi, tratteggiati con una pennellata morbida, in totale serenità e armonia. Come scrisse Adolfo Venturi nell'incipit del volume pubblicato in memoria del pittore poco dopo la sua prematura scomparsa, «Dire di Armando Spadini, della sua arte che è un canto alla grazia infantile, alla intimità familiare, alla luce e al colore, a tutto ciò che parla al nostro cuore e ride ai nostri occhi, è compito grato, riposo dell'anima»[31].

Nel 1933 il quadro, che era da tempo in collezione di Emanuele Fiano, venne messo all'asta presso la Galleria Pesaro di Milano insieme con *Ragazzo con il gatto* e con tutto il resto della raccolta appartenuta all'avvocato romano. In quest'ultimo ritratto, di poco antecedente al nostro, il bambino è effigiato a piena figura all'aria aperta con gli occhi socchiusi per sfuggire alla luce del sole, in una composizione ad arabesco sullo sfondo. La versione qui in esame, invece, ambientata in un interno con Andrea visto sempre di fronte a busto intero, con in braccio il grande gatto abbandonato in un piacevole rilassamento di coccole, ha degli accenni di decora-

tivismo geometrizzante nel vasto colletto della camicia. Andrea guarda il padre, spostato leggermente alla sua sinistra, con occhi vispi, curiosi. Assistiamo a un gioco di richiami di tonalità azzurre che si rincorrono tra le pieghe della stoffa degli indumenti e lo sfondo e che ritroviamo, in *Bambino con la corazza* (1920 circa, già in collezione Olindo Malagodi), uno dei quadri prediletti dal pittore in cui il fanciullo ci appare seduto, in posa, tra le fosforescenze dell'azzurro argenteo e l'acciaio delle armi.

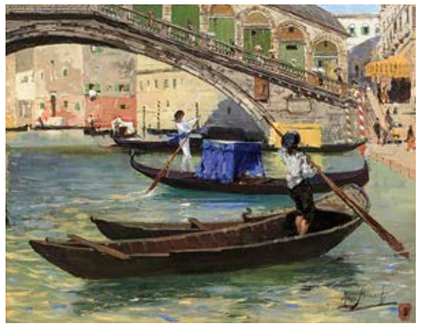
Note

[1] A. Madesani, E. Staudacher, 2017.
[2] U. Ojetti, 1933, p. 7.
[3] L. Pesaro, 1931, p. 6.
[4] Per un'idea esaustiva della collezione si rimanda a *Raccolta Prada-Fraizzoli*, 1961.
[5] D. Cecchi, 1966, p. 43.
[6] Id, ivi, pp. 47-49.
[7] Si tratta dei dipinti pubblicati in P. Dini, F. Dini, 2004, nn. 284, 316, 337.
[8] R. Calzini, 1948.
[9] Milano, Archivio della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, di seguito ASBAEP, Fondo SBAEP, BCR/21 n. 69. Cfr. *La donna nell'arte...*, 1953, p. 20.
[10] Dini, cit., nn. 497, 498.
[11] Id, ivi, nn. 251, 252, 253.
[12] A. Cecioni, 1905, p. 368.
[13] «Che bei momenti! Quella libertà, quell'aria aperta, quelle interminabili passeggiate! E il mare, il cielo grande, l'orizzonte sconfinato […]. La natura, io l'amo, mi sento tanto vicino a lei» G. De Nittis, 1895, citato in E. Piceni, 1934, p. 24.
[14] Si veda la lettera di Goupil a De Nittis del 19 giugno 1874 pubblicata in P. Dini, G. L. Marini, 1990, p. 306, nota 2: «Le confermiamo, caro Signore, quanto le è già stato risposto in proposito dal nostro socio Signor Boussod, quando ultimamente ha avuto il piacere di visitarla a Londra; egli cioè le ha detto che noi non frapporremo alcun ostacolo al suo desiderio di riprendersi immediatamente la libertà e che le consentiremo di fissare lei stesso la data e l'ammontare dei successivi rimborsi da parte sua».
[15] Piceni, cit., p. 38.
[16] Dini, Marini, cit., nn. 463, 467.
[17] ASBAEP, fondo ENBA, 1881, Corrispondenza artisti.
[18] P. Biscottini, 1996, n. 274.
[19] Id, ibidem, n. 273.
[20] Si tratta di *Laguna in burrasca* della collezione di Remo Malinverni. Id, ibidem, n. 276.
[21] Id. ivi, n. 605.
[22] *R. Accademia…*, 1882, n. 205.
[23] «I pennelli del Carcano… Quando egli per la prima volta li brandì in pubblico a Venezia sulla piazza di San Marco, la folla, a vederlo tirar di scherma contro la tela distante due o tre metri, gli fece cerchio attorno. Lo presero prima per matto, poi per francese». U. Ojetti, 1931, p. 118.
[24] G. Marangoni, 1914, p. 31.
[25] A. Scotti, 1991, p. 102.
[26] Id, ivi, n. 38, p. 120.
[27] G. Carotti, 1899, pp. 493, 496.
[28] V. Botteri Cardoso, 1991, n. 734.
[29] N. Barbantini, 1919, pp. 169-170.
[30] M. Di Giovanni Madruzza, 1997, n. 836.
[31] A. Venturi, E. Cecchi, 1927, p. VII.

Regesto delle opere in mostra

A CURA DI SILVIA CAPPONI

TAV. 1
MOSÈ BIANCHI
(Monza, 1840-1904)



Ponte di Rialto, Venezia, 1880 ca.
Olio su tavola
47.5 x 61 cm
Firmato in basso a destra: *Mosè Biachi.*
In basso a destra reca cartiglio della Esposizione Nazionale di Belle Arti in Milano del 1881. Sul retro reca cartiglio della Collezione Mario Galli, cartiglio della vendita di quadri della collezione Lorenzo Pellerano, e cartiglio della mostra commemorativa di Mosè Bianchi del 1954.

Provenienza
Milano, Società per l'Esposizione Permanente di Belle Arti (acquistato per 700 lire all'Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1881 e assegnato per sorteggio alla socia Susanna Sforni); Firenze, coll. Mario Galli; Buenos Aires, coll. Lorenzo Pellerano (1933); Milano, coll. Edmondo Sacerdoti.

Esposizioni
1881, Milano, Palazzo del Senato, *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Sala XIV, n. 39; 1954, Monza, Villa Reale, *Mostra commemorativa di Mosè Bianchi nel cinquantenario della morte*, n. 109.

Bibliografia
Catalogo Ufficiale Illustrato della Esposizione Nazionale di Belle Arti in Milano nel 1881, catalogo della mostra, Milano 1881, p. 100; L. Chirtani, *Le Belle Arti all'Esposizione*, supplemento al "Corriere della Sera", a. VI, n. 123, 5-6 maggio 1881; *La galeria de cuadros de don Lorenzo Pellerano*, catalogo della vendita all'asta, Guerrico & Williams, Buenos Aires, 1933, n. 544, p. 86 (con il titolo *Puente de Rialto, Venecia* e con le misure 46,5 x 59,5); *Catalogo della Mostra Commemorativa di Mosè Bianchi nel cinquantenario della morte (1840-1904)*, catalogo della mostra, Monza, 1954, p. 17; U. Nebbia, *Mosè Bianchi*, Busto Arsizio, 1960, tav. 36 (con il titolo *A Rialto* e con le misure 50 x 70); P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato*, Milano 1996, n. 317, p. 258 ill.

TAV. 2
MOSÈ BIANCHI
(Monza, 1840-1904)

Marina in burrasca a Chioggia, 1889
Olio su tavola
49.5 x 73.5 cm
Firmato e datato in basso a destra: *Mosè Biachi 1889.*

Provenienza
Lugano, coll. Famiglia Bernasconi

TAV. 3
GIOVANNI BOLDINI
(Ferrara, 1842 - Parigi, 1931)

Artista nello studio, 1875 ca.
Tecnica mista su carta
27 x 40 cm
Firmato in basso a sinistra: *Boldini.*
Sul retro reca cartiglio della Galleria Scott & Fowles di New York.

Provenienza
New York, coll. Irving R. Wiles; New York, Scott & Fowles.

Esposizioni
1935, New York, The Century Association, Vi*rtuosity in painting, works by Fortuny, Boldini, Domingo, Blun, Chase & others*, n. 5.

Bibliografia
Virtuosity in painting. Works by Fortuny, Boldini, Domingo, Blun, Chase & others, catalogo della mostra, New York, 1935 (con il titolo *The artist*).

TAV. 4
GIOVANNI BOLDINI
(Ferrara, 1842 - Parigi, 1931)

Dopo il bagno, 1888 ca.
Olio su tela
114 x 65 cm

Provenienza
Crema, Raccolta Paolo Stramezzi; Milano, Raccolta Enrico Piceni (?); Milano, Raccolta Luigi Prada; Milano, Raccolta Prada-Fraizzoli.

Esposizioni
1953 (?), Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, n. 149.

Bibliografia
R. Calzini, *Pittori italiani dell'Ottocento. 12 opere di Maestri italiani nella Raccolta Stramezzi*, Milano, 1948, s.p. ill. (con il titolo *Dopo il bagno*); *La donna nell'arte da Hayez a Modigliani*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano, 1953, n. 149, p. 54; *Raccolta Prada-Fraizzoli*, Bergamo, [1961], tav. 18 (con il titolo *Il Bagno*); E. Camesasca, *L'opera completa di Boldini*, Milano, 1970, n. 175 a, p. 105 ill. (con il titolo *Nudo femminile su una pelle di tigre*); B. Doria, *Giovanni Boldini. Catalogo generale degli archivi Boldini*, Milano, 2000, n. 239, s.p. ill. (con il titolo *Nudo femminile con pelle di tigre*); P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato*, vol. III, tomo I, n. 499, Torino, 2004, p. 276 ill. (con il titolo *Nudo femminile su una pelle di tigre*).

TAV. 5
CARLO BOSSOLI
(Lugano, 1815 - Torino, 1884)

Commemorazione dei caduti delle Cinque Giornate di Milano, 1848
Tempera su carta riportata su tela
71.5 x 100.5 cm
Firmato e datato in basso a destra: *C. Bossoli 1848.*
Sul retro reca cartiglio del Museo del Risorgimento di Milano al numero 31255.

Provenienza
Milano, coll. Alberto Zanoletti.

Bibliografia
E. Sioli Legnani, *Poesia di Milano. Dipinti della raccolta Alberto Zanoletti*, Milano, 1939, p. 313; p. 284, tav. 139; A. Peyrot, *Carlo Bossoli. Luoghi, personaggi, costumi, avvenimenti nell'Europa dell'Ottocento, visti dal pittore ticinese*, vol. I, Torino, 1975, n. 178, p. 134 (con il titolo *Commemorazione delle Cinque Giornate in piazza del Duomo*), tav. s.p.

TAV. 6
FILIPPO CARCANO
(Milano, 1840-1914)

Imbarcazioni in laguna, Venezia, 1882 ca.
Olio su tela
64 x 123 cm
Firmato in basso a destra: *Carcano F.*

TAV. 7
GUGLIELMO CIARDI
(Venezia, 1842-1917)

Il bacino di San Marco, Venezia, 1884 ca.
Olio su tela
63 x 103 cm
Firmato in basso a destra: *Ciardi.*

Provenienza
Londra, Sotheby's, 13 marzo 1996.

Esposizioni
2016, Brescia, Palazzo Martinengo Cesaresco, *Lo splendore di Venezia. Canaletto, Bellotto, Guardi e i vedutisti dell'Ottocento*, n. 62.

Bibliografia
Nineteenth Century European Paintings, Drawings and Watercolours, catalogo dell'asta Londra, Sotheby's, 13 marzo 1996, n. 107 ill.; G.L. Marini, *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, XIV edizione (1996/1997), Torino, 1996, pp. 170-171 ill.; *Ottocento italiano. Pittori e scultori. Opere e mercato*, a cura di M. Agnellini, Novara, 1996, p. 93 ill.; N. Stringa, *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Crocetta del Montello, 2007, n. 118, p. 218 ill.; I. Reale (scheda), in *Lo splendore di Venezia. Canaletto, Bellotto, Guardi e i vedutisti dell'Ottocento*, catalogo della mostra, a cura di D. Dotti, Milano, 2016, pp. 192-193 ill.

TAV. 8
GIUSEPPE DE NITTIS
(Barletta, 1846 - Saint-Germain-en-Laye 1884)

Suzanne e Madeleine Boussod in giardino, 1874 ca.
Olio su tavola
27 x 34.5 cm
Firmato e dedicato in basso a destra: à M. *Boussod / De Nittis.*

Provenienza
Parigi, Bailly-Pommery & Voutier Associès, 15 dicembre 2006; Londra, Jean-Luc Baroni; coll. privata.

Esposizioni
2013, Padova, Palazzo Zabarella, *De Nittis*, n. 15.

Bibliografia
F. Dini, *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, Milano, 2009, n. 6, p. 25 ill.; A. I. (scheda di) in *De Nittis*, catalogo della mostra, a cura di E. Angiuli, F. Mazzocca, Venezia, 2013, pp. 93 ill., 211.

TAV. 9
GEROLAMO INDUNO
(Milano, 1825-1890)

Il medaglione, 1875 ca.
Olio su tela
106 x 76 cm
Firmato in basso a destra: *Ger.^{mo} Induno.*
Sul retro reca il cartiglio della mostra commemorativa di Gerolamo e Domenico Induno al Castello Sforzesco di Milano del 1933.

Provenienza
Milano, Raccolta Enrico Rondo; Milano, Raccolta Luigi Prada; Milano, Raccolta Prada-Fraizzoli.

Esposizioni
1933, Milano, Castello Sforzesco, *Dipinti di Domenico e Gerolamo Induno*, n. 87.

Bibliografia
Dipinti di Domenico e di Gerolamo Induno, Milano 1933, tav. XXXII; E. Somaré, *La mostra Induno al Castello Sforzesco*, in "L'Esame artistico e letterario", a. V, n. 4-5, maggio e giugno 1933, p. 300; *Raccolta Prada-Fraizzoli*, Bergamo, [1961], tav. 15.

TAV. 10
ANTONIO MANCINI
(Roma, 1852 - 1930)

Un cantante sacro, 1872
Olio su tela
68.3 x 58 cm
Firmato e datato in basso a destra: *Mancini 1872.*
Intitolato sul retro: *Un cantante Sacro.*
Sul retro reca cartiglio della mostra *L'Arte nella Vita del Mezzogiorno d'Italia* del 1953 e il cartiglio della mostra di Milano del 1962.

Provenienza
Milano, Raccolta Luigi Prada; Milano, Raccolta Prada-Fraizzoli.

Esposizioni
1953, Roma, *L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia. Mostra di Arti figurative e di arti applicate dell'Italia Meridionale*, Sala II, n. 11; 1962, Milano, Villa Comunale, *Mostra di Antonio Mancini*, n. 12.

Bibliografia
L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia. Mostra di Arti figurative e di arti applicate dell'Italia Meridionale, catalogo della mostra, Roma, 1953, p. 22; F. Bellonzi, *Antonio Mancini*, Roma, 1953, pp. 8, 10, tav. 11; A. Schettini, *Mancini*, Napoli, 1953, p. 224, ill. fuori testo; F. Bellonzi, *Pittura italiana. Dal Seicento all'Ottocento*, vol IV, Milano, 1960, p. 247; *Raccolta Prada-Fraizzoli*, Bergamo, [1961], tav. 20; M. Biancale, *Arte italiana. Ottocento e Novecento*, vol. I, Roma, 1961, p. 145; F. Bellonzi, *Antonio Mancini*, Roma, 1962, tav. IX; *Mostra di Antonio Mancini*, catalogo della mostra, Milano, 1962, p. 30, tav. XII ill.; A. Schettini, *La pittura napoletana dell'800*, vol. II., Napoli, 1967, p. 159; M. Monteverdi, *Storia della Pittura Italiana dell'Ottocento*, vol. I, Busto Arsizio, 1975, tav. CVII; *Raccolta di opere d'arte del mezzogiorno d'Italia*, s.l., s.d., s.p., ill.
L'opera è inserita nel catalogo ragionato di Antonio Mancini a cura di Cinzia Virno, di imminente pubblicazione.

TAV. 11
POMPEO MARIANI
(Monza, 1857 - Bordighera, 1927)

Notti milanesi, 1898 ca.
Olio su tela
53 x 73 cm
Firmato in basso a destra: *PMariani.*

Provenienza
Bordighera, Studio Mariani; coll. privata.

Bibliografia
G. Nicodemi, *Pompeo Mariani*, Milano, 1966, tav. XVI; M. Di Giovanni Madruzza, *Pompeo Mariani. Catalogo ragionato*, Milano, 1997, n. 715, p. 366 ill.

TAV. 12
POMPEO MARIANI
(Monza, 1857 - Bordighera, 1927)

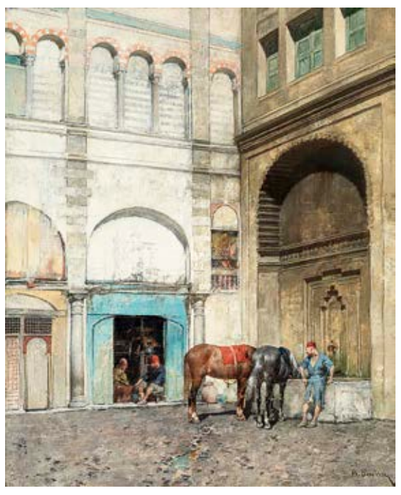
Al caffè, 1900 ca.
Olio su cartone
49.5 x 59.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *PMariani.*

TAV. 13
POMPEO MARIANI
(Monza, 1857 - Bordighera, 1927)

I fiori rossi, 1900
Olio su tavola
49 x 33.5 cm
Firmato e datato in basso a destra: *1900 PMariani.*

TAV. 14
ANGELO MORBELLI
(Alessandria, 1854 - Milano, 1919)

Alba a Rosignano Monferrato, 1914 ca.
Olio su tela
36 x 50.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *Morbelli.*



TAV. 15
ALBERTO PASINI
(Busseto, 1826 - Cavoretto, 1899)

Alla fontana, 1880 ca.
Olio su tela
27 x 22 cm
Firmato in basso a destra: *A. Pasini.*
Sul retro reca cartiglio della galleria […]nton Art Gallery.

Provenienza
USA, […]nton Art Gallery.

TAV. 16
ALBERTO PASINI
(Busseto, 1826 - Cavoretto, 1899)

Mercato per le strade di Costantinopoli, 1880 ca.
Olio su tela
46.5 x 38.5 cm
Firmato in basso a sinistra: *A. Pasini.*
Sul retro reca cartiglio della Galleria Martina di Torino con i dati.

Provenienza
Torino, Galleria Martina; coll. privata.

TAV. 17
GAETANO PREVIATI
(Ferrara, 1852 - Lavagna, 1920)

Dalie, 1910 ca.
Olio su tela
62.5 x 56 cm
Firmato in basso a destra: *Previati.*
Sul retro reca cartiglio della Mostra d'Arte Italiana a Parigi del 1935 con i dati e il cartiglio della collezione Antonioli di Milano.
Reca inoltre timbro di archiviazione (Grubicy?) al numero 1948.

Provenienza
Milano, coll. Guido Antonioli; Milano, coll. privata.

Esposizioni
1935, Parigi, Jeu de Paume des Tuileries (Musée des École Étrangères contemporaines), *L'art italien des XIX et XX siècles*, n. 177 o n. 178; 2005, Lavagna, Villa Grimaldi-Gentile, *Gaetano Previati. Vent'anni in Liguria (1901-1920)*, n. 81.

Bibliografia
L'art italien des XIX et XX siècles, catalogo della mostra, Parigi, 1935, p. 66 (con il titolo di *Fleurs* sia per il 177 che per il 178 e indicato nella collezione di Guido Antonioli); F. Ragazzi, *Gaetano Previati. Vent'anni in Liguria (1901-1920)*, Genova, 2005, n. 81 ill. s.p., p. 165.

TAV. 18
ANTONIO ROTTA
(Gorizia, 1828 - Venezia, 1903)

Lo spiumaggio delle anatre, 1883
Olio su tavola
49 x 60.5 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *Antonio Rotta Venezia 1883.*

TAV. 19
ARMANDO SPADINI
(Firenze, 1883 - Roma, 1925)

Andrea con il gatto, 1918 ca.
Olio su tela
60.5 x 50.7 cm
Firmato in basso a destra: *Spadini.*
Sul retro reca i cartigli della Biennale di Venezia del 1926, della casa di spedizioni B. Tartaglia di Roma e della Galleria Pesaro di Milano.

Provenienza
Roma, coll. Avv. Emanuele Fiano; Milano, Milano, coll. privata.

Esposizioni
1926, Venezia, XV *Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, Sala 7, n. 30; 1931, Roma, Palazzo delle Esposizioni, *I Quadriennale d'Arte Nazionale*, Sala IX, n. 7.

Bibliografia
XV Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia, 1926, p. 35; E. Cecchi, A. Venturi, *Armando Spadini*, Milano, 1927, n. 319, tav. 128; *I Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra, Roma [1931], p. 66; E. Somaré, *La raccolta Fiano*, Galleria Pesaro, Milano, 1933, tav. III, n. 137, s.p.; *Catalogo della vendita all'asta della raccolta Fiano*, Galleria Pesaro, Milano, 1933, n. 137, p. 17; E. Cecchi, *Pitture di Armando Spadini*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LX, n. 48, 26 novembre 1933, p. 816 ill.

TAV. 20
ETTORE TITO
(Castellammare di Stabia, 1859 - Venezia, 1941)

Il lago di Alleghe, 1893
Olio su tela
132 x 200 cm
Firmato e datato in basso a sinistra: *E. Tito 93.*

Provenienza
Sanremo, coll. Vincenzo Marsaglia; Milano, coll. Paolo Ingegnoli, Padova, coll. Ilario Montesi; Firenze, coll. privata.

Esposizioni
1894, Milano, Reale Accademia di Belle Arti di Brera, *Esposizioni Riunite*, Sala M, n. 1070; 1900, Parigi, Grand Palais des Champs-Elysées, *Exposition Internationale Universelle*, Classe 7, n. 126; 1998, Venezia, Fondazione Cini, *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito. 1859-1941*, n. 54.

Bibliografia
R. Barbiera, *Brera alle Esposizioni Riunite. Mostra triennale di Arti 1894*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XXI, n. 25, 24 giugno 1894, pp. 13 ill., 26; E. Ximenes, *Una rapida corsa alla Mostra Triennale di Belle Arti*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XXI, n. 18, 6 maggio 1894, p. 278; P. G. Molmenti, *Arte e artisti. Ettore Tito*, in "Natura e Arte", a. II, n. XVI, 17 luglio 1897, p. 322; *Catalogue Général Officiel. Exposition internationale Universelle de 1900*, catalogo della mostra, tomo II, gruppo II, Parigi, 1900, p. 458 (con il titolo *Le lac*); M. Sarfatti, *Artisti contemporanei. Ettore Tito*, in "Emporium", vol. XXI, n. 124, aprile 1905, p. 258 ill.; U. Ojetti, *Ettore Tito*, in "La Lettura", a. VII, n. 5, maggio 1907, p. 373; P. De Luca, *Visioni italiche. I. Dall'Alpi all'Adriatico*, Bergamo, 1911, p. 131 ill.; I. Neri, *Ettore Tito*, Bergamo, 1916, p. 27 ill.; U. Ojetti, *La Galleria Ingegnoli*, Galleria Pesaro, Milano, 1933, n. 139, p. 14, tav. 20; *Catalogo della vendita all'asta della Galleria Ingegnoli*, Galleria Pesaro, Milano, 1933, n. 139, p. 25; A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano, 1934, p. 728 ill.; F. Petriccione, *I grandi Maestri del colore. Ettore Tito*, Bergamo, 1942, p. 10; L. Marangoni, *Ettore Tito*, Venezia, 1945, p. 11, tav. XI; G. Perroco, *Ettore Tito, 1859-1941*, Padova, 1960, pp. 11, 25 ill.; A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, vol. V, Milano, 1974, p. 3260 ill.; F. Mazzocca, *La fortuna internazionale di Ettore Tito: l'eredità di Tiepolo nella Venezia cosmopolita*, in *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito. 1859-1941*, catalogo della mostra, a cura di A. Bettagno, Milano, 1998, p. 21; A. Mazzanti, Il "grande seduttore". Percorso artistico di Ettore Tito, in *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito. 1859-1941*, catalogo della mostra, a cura di A. Bettagno, Milano, 1998, p. 33; *Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito. 1859-1941*, catalogo della mostra, a cura di A. Bettagno, Milano 1998, pp. 157 ill., 222, 223.

Bibliografia generale

A CURA DI SILVIA CAPPONI

s.d.
Raccolta di opere d'arte del mezzogiorno d'Italia, s.l., s.d.

1881
Catalogo Ufficiale Illustrato della Esposizione Nazionale di Belle Arti in Milano nel 1881, catalogo della mostra, Milano 1881.
L. Chirtani, *Le Belle Arti all'Esposizione*, supplemento al "Corriere della Sera", a. VI, n. 123, 5-6 maggio 1881.

1882
R. Accademia di Belle Arti in Milano, Esposizione 1882, catalogo della mostra, Milano 1882.

1894
R. Barbiera, *Brera alle Esposizioni Riunite. Mostra triennale di Arti 1894*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XXI, n. 25, 24 giugno 1894.
E. Ximenes, *Una rapida corsa alla Mostra Triennale di Belle Arti*, in "L'Illustrazione Italiana", a. XXI, n. 18, 6 maggio 1894.

1895
G. De Nittis, *Notes et souvenirs, Taccuino 1870-1884*, Parigi 1895.

1897
P. G. Molmenti, *Arte e artisti. Ettore Tito*, in "Natura e Arte", a. II, n. XVI, 17 luglio 1897.

1899
G. Carotti, *Artisti contemporanei: Alberto Pasini*, in "Emporium", vol. X, n. 60, dicembre 1899.

1900
Catalogue Général Officiel. Exposition internationale Universelle de 1900, catalogo della mostra, tomo II, gruppo II, Parigi 1900.

1905
A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Firenze 1905.
M. Sarfatti, *Artisti contemporanei. Ettore Tito*, in "Emporium", vol. XXI, n. 124, aprile 1905.

1907
U. Ojetti, *Ettore Tito*, in "La Lettura", a. VII, n. 5, maggio 1907.

1911
P. De Luca, *Visioni italiche. I. Dall'Alpi all'Adriatico*, Bergamo 1911.

1914
G. Marangoni, *Filippo Carcano*, in "Rassegna d'arte antica e moderna. Vita d'arte", a. I, vol. II, Milano 1914.

1916
I. Neri, *Ettore Tito*, Bergamo 1916.

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

1926
XV Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia, catalogo della mostra, Venezia 1926.

1927
E. Cecchi, A. Venturi, *Armando Spadini*, Milano 1927.

1931
I Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo della mostra, Roma [1931].
U. Ojetti, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano 1931.
L. Pesaro, in *La raccolta Lino Pesaro,* catalogo della vendita all'asta, Milano, Galleria Pesaro, Milano - Roma 1931.

1933
Dipinti di Domenico e di Gerolamo Induno, catalogo della mostra, Milano 1933.
La galeria de cuadros de don Lorenzo Pellerano, catalogo della vendita all'asta, Buenos Aires, Guerrico & Williams, Buenos Aires 1933.
E. Cecchi, *Pitture di Armando Spadini*, in "L'Illustrazione Italiana", a. LX, n. 48, 26 novembre 1933.
U. Ojetti, *La galleria Ingegnoli*, catalogo della vendita all'asta, Milano, Galleria Pesaro, Milano - Roma 1933.
E. Somarè, *La raccolta Fiano*, Galleria Pesaro, Milano 1933.
E. Somarè, *La mostra Induno al Castello Sforzesco*, in "L'Esame artistico e letterario", a. V, n. 4-5, maggio e giugno 1933.

1934
A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano 1934.
E. Piceni, *De Nittis*, Milano 1934.

1935
L'art italien des XIX et XX siécles, Parigi 1935.
Virtuosity in painting. Works by Fortuny, Boldini, Domingo, Blun, Chase & others, catalogo della mostra, New York 1935.

1939
E. Sioli Legnani, *Poesia di Milano. Dipinti della raccolta Alberto Zanoletti*, Milano 1939.

1942
F. Petriccione, *I grandi Maestri del colore. Ettore Tito*, Bergamo 1942.

1945
L. Marangoni, *Ettore Tito*, Venezia 1945.

1948
R. Calzini, *Pittori italiani dell'Ottocento. 12 opere di Maestri italiani nella Raccolta Stramezzi*, Milano 1948.

1953
L'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia. Mostra di Arti figurative e di arti applicate dell'Italia Meridionale, catalogo della mostra, Roma 1953.
La donna nell'arte da Hayez a Modigliani, catalogo della mostra, Milano 1953.
F. Bellonzi, *Antonio Mancini,* con un saggio sulla vita e la cultura di A. M., in *Nuovi documenti* di C. Lorenzetti, monografia pubblicata in occasione della mostra *L'Arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia*, Roma 1953.
A. Schettini, *Mancini*, Napoli 1953.

1954
Catalogo della Mostra Commemorativa di Mosè Bianchi nel cinquantenario della morte (1840-1904), catalogo della mostra, Monza 1954

1960
F. Bellonzi, *Pittura italiana. Dal Seicento all'Ottocento*, vol. IV, Milano 1960.
U. Nebbia, *Mosè Bianchi*, Busto Arsizio 1960.
G. Perroco, *Ettore Tito, 1859-1941*, Padova 1960.

1961
Raccolta Prada-Fraizzoli, Bergamo [1961].
M. Biancale, *Arte italiana. Ottocento e Novecento*, vol. I, Roma 1961.

1962
F. Bellonzi, *Antonio Mancini*, Roma 1962.
Mostra di Antonio Mancini, catalogo della mostra, Milano 1962.

1966
D. Cecchi, *Antonio Mancini*, Roma 1966.
G. Nicodemi, *Pompeo Mariani*, Milano 1966.

1967
A. Schettini, *La pittura napoletana dell'800*, vol. II, Napoli 1967.

1970
E. Camesasca, *L'opera completa di Boldini*, Milano 1970.

1974
A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, Milano 1974.

1975
M. Monteverdi, *Storia della Pittura Italiana dell'Ottocento*, Busto Arsizio 1975.
A. Peyrot, *Carlo Bossoli. Luoghi, personaggi, costumi, avvenimenti nell'Europa dell'Ottocento, visti dal pittore ticinese*, Torino 1975.

1990
P. Dini, G. L. Marini, *De Nittis. La vita, i documenti, le opere dipinte*, Torino 1990.

1991
V. Botteri Cardoso, *Pasini*, Genova 1991.
A. Scotti, *Angelo Morbelli*, Soncino 1991.

1996
Nineteenth Century European Paintings, Drawings and Watercolours, catalogo dell'asta, Londra, Sotheby's, 13 marzo 1996.
Ottocento italiano. Pittori e scultori. Opere e mercato, a cura di M. Agnellini, Novara 1996.
P. Biscottini, *Mosè Bianchi. Catalogo ragionato*, Milano 1996.
G.L. Marini, *Il valore dei dipinti italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, XIV edizione (1996-1997), Torino 1996.

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

1998
Archivi della pittura veneziana. Ettore Tito. 1859-1941, catalogo della mostra, a cura di A. Bettagno, Milano 1998.

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

2004
P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini 1842-1931. Catalogo ragionato*, Torino 2004.

2005
F. Ragazzi, *Gaetano Previati. Vent'anni in Liguria (1901-1920)*, Genova 2005.

2007
N. Stringa, *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Crocetta del Montello 2007.

2009
F. Dini, *Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, Milano 2009.

2013
De Nittis, catalogo della mostra, a cura di E. Angiuli, F. Mazzocca, Venezia 2013.

2016
Lo splendore di Venezia. Canaletto, Bellotto, Guardi e i vedutisti dell'Ottocento, catalogo della mostra, a cura di D. Dotti, Milano 2016.

2017
Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni, catalogo della mostra, a cura di A. Madesani, E. Staudacher, Milano 2017.

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
settembre 2017

stampato
con il sole