



LA COLLEZIONE  
**RENATO  
BRUSON**

Boldini, Fattori,  
Lega, Segantini, Signorini  
e i vedutisti veneti  
dell'Ottocento

Grafiche Step  
editrice

 FONDAZIONE  
CARIPARMA

## Le Mostre della Fondazione

L'ingresso alle sale della mostra,  
dedicata alla "Collezione Renato Bruson",  
è preceduto da una teoria di pannelli illustrativi a firma Tita Tegano  
che ripercorrono significativi momenti dell'itinerario artistico dei donanti  
Tita Tegano e Renato Bruson.

# LA COLLEZIONE RENATO BRUSON

Boldini, Fattori, Lega,  
Segantini, Signorini  
e i vedutisti veneti dell'Ottocento

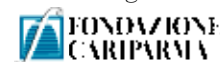
## LA COLLEZIONE RENATO BRUSON

Boldini, Fattori, Lega, Segantini, Signorini  
e i vedutisti veneti dell'Ottocento

Fondazione Cassa di Risparmio di Parma  
*e Monte di Credito su Pegno di Busseto*

Palazzo Bossi Bocchi, Parma  
28 settembre 2014 - 25 gennaio 2015

Mostra organizzata da



Con il Patrocinio di



A cura di

*Giovanni Godi e Corrado Mingardi*

Coordinamento generale

*Francesca Magri*

Segreteria organizzativa

*Stefania Babboni*

Ufficio stampa e comunicazione

*Studio Esseci, Sergio Campagnolo  
Fondazione Cariparma, Giovanni Fontechiari*

Progetto allestimento

*Francesca Magri, Luca Melegari, Luca Vitali*

Progetto allestimento scenografico ante mostra

*Tita Tegano*

Realizzazione allestimento

*Macrocoop, Parma  
F.lli Castellani, Fontevivo (PR)*

Servizi in mostra, accoglienza e didattica

*Artificio Società Cooperativa, Parma*

Restauro

*Silvia Ottolini, Parma  
Federica Romagnoli, Parma*

Catalogo a cura di

*Giovanni Godi, Fernando Mazzocca,  
Corrado Mingardi, Carlo Sisi*

Schede di catalogo a cura di

*Silvestra Bietoletti (S.B.), Omar Cucciniello (O.C.),  
Alessandro Malinverni (A.M.)*

Fotografie di

*Alessandro Bianchi*

Progetto grafico

*Grafiche Step, Parma  
con la collaborazione di Armando Chitolina*

Casa editrice

*Grafiche Step editrice, Parma*

Si ringraziano per il sostegno determinante e l'amicizia

*Orazio e Lorena Tarroni*

Si ringraziano tutti coloro che, a vario titolo,  
hanno collaborato alla realizzazione della mostra  
e del catalogo, in particolare

*Luca Abbati, Ines Agostinelli, Donatella Aimi,  
Luigi Amore, Giancarlo e Marcello Angeli,  
Stefania Bertelli, Fabrizio Bertolotti,  
Barbara Biondini, Alessandro Borchini, Armando Bolognesi  
Rita Canepari, Roberto Cappello, Silvio Chierici,  
Roberto Decò, Laura Maria Ferraris, Gianfranco Fiaccadori,  
Laura Giunta, Antonio Lunardini, Paolo Maier,  
Carlo Mambriani, Fabio Manenti, Brunella Marchione,  
Mariachiara Mazzariol, Susanna Missorini,  
Alberto Mordonini, Carlotta Pedroni, Daniela Pelacci,  
Gilberto Penzo, Maria Alberta Piazza, Chiara Reggiani,  
Maria Paola Salsi, Mariella Utili, Diego Zatelli*

## INDICE

Presentazione

*Paolo Andrei*

9

Bruson Parma Busseto Verdi

*Corrado Mingardi*

17

A tu per tu con il maestro

*Giovanni Godi*

23

Dalla parte dei macchiaioli

Collezionismo e memoria

*Carlo Sisi*

34

Schede delle opere

*Silvestra Bietoletti*

101

Le melodie pittoriche di Boldini e il fascino delle atmosfere lagunari

nella collezione di Renato Bruson

*Fernando Mazzocca*

110

Schede delle opere

*Omar Cucciniello, Alessandro Malinverni*

189

Bibliografia generale

ISBN 978 88 7898 085 3

© 2014, Fondazione Cariparma

© 2014, Grafiche Step editrice



Tita Tegano e Renato Bruson nella loro casa davanti ai quadri della loro collezione

*R*icevere la preziosa donazione, che Renato Bruson insieme alla moglie Tita Tegano ha voluto riservare alla Fondazione Cariparma, ci riempie di grandissimo compiacimento. La raccolta, consistente in settantuno opere dei più ragguardevoli pittori italiani attivi nel corso del secondo Ottocento e dei primissimi anni del secolo successivo, vede presenti i rappresentanti più significativi delle varie scuole artistiche regionali, dai veneti ai Macchiaioli, con un nutrito numero di pitture e disegni di Giovanni Boldini, l'artista italiano di maggior fama internazionale del periodo. Le opere sono state frutto di una scelta oculata e molto personale, perché dettata dal sensibile e intelligente discernimento dell'illustre collezionista.

Il celebre baritono e la sua Signora hanno così compiuto un bellissimo atto di generosità e lungimiranza nel volere legare, attraverso la nostra Fondazione, il loro nome a Parma, città a entrambi particolarmente cara per la frequentazione ormai più che cinquantennale. Questo non solo a motivo dei trionfi che il grande interprete ha conseguito sul palcoscenico del Teatro Regio in stagioni liriche divenute memorabili, e degli importanti riconoscimenti ricevuti (primo fra tutti, la cittadinanza onoraria conferitagli nel 1985), ma anche per l'amicizia affettuosa stretta nel tempo con tanti parmigiani. Vada dunque a Renato e Tita Bruson il nostro più vivo e sincero ringraziamento.

Accanto alla soddisfazione e alla riconoscenza, ci è caro esprimere qui pure il nostro orgoglio, perché il gesto della donazione suona come riconoscimento del prestigio e dell'affidabilità di cui gode la Fondazione Cariparma tra le istituzioni civili e culturali della città e della provincia: prestigio che nel campo della cultura e dell'arte si è meritata in anni di proficua attività con acquisti di opere, restauri, collaborazioni ed esposizioni temporanee nella propria sede sempre gradite dalla nostra Comunità e non solo. E questo non tralasciando gli interventi nei settori di valenza largamente sociale, anzi incentivandoli nei momenti di crisi generale che il Paese sta attraversando, in pronta ottemperanza alle finalità statutarie della Fondazione stessa.

Dopo la mostra, corredata dal presente catalogo, sarà nostro impegno valorizzare la collezione col renderla esposta in permanenza presso la nostra sede museale, che già possiede tra l'altro un nucleo davvero ricco di opere dell'Ottocento di autori soprattutto locali. La mostra e la prossima definitiva sistemazione forniranno così anche duratura testimonianza della liberalità e grandezza d'animo dei coniugi Bruson.

*Paolo Andrei*

Presidente  
Fondazione Cariparma



Renato Bruson in *Traviata* nei panni di Giorgio Germont

## BRUSON PARMA BUSSETO VERDI

*Corrado Mingardi*

Certo non immaginava Renato Bruson poco più che ventenne nel 1960, presentandosi a Parma al Concorso ENAL per giovani artisti lirici, e calcando per la prima volta il palcoscenico del Teatro Regio, che si sarebbe legato alla città in modo speciale per tanta parte della sua vicenda artistica intensissima e ricchissima di trionfi.

Del 1961 è la vittoria prestigiosa al Concorso internazionale di Spoleto che lo portò al debutto in *Trovatore* l'anno seguente. Ma fu il successo della *Forza del destino* al Regio di Parma nella stagione 1967/68 che gli aprì le porte del Metropolitan di New York dove cantò pochi mesi dopo nel *Trovatore* e in *Lucia di Lammermoor*, Verdi e Donizetti i compositori fatidici della sua splendente carriera di impareggiabile interprete lirico sui palcoscenici di ogni continente, dall'Occidente all'Oriente. Non è però qui l'occasione di ripercorrerla tale carriera, avendola illustrata molti critici e musicologi in tante pubblicazioni: ora è entrata nella Storia del melodramma. Circa il suo repertorio in teatro, in disco, in video, i titoli delle opere complete sono numerosissimi. E così per l'elenco dei compositori, tanti quanti nessun altro ha interpretato, per non dire del numero dei teatri che a gara lo hanno ricercato e ottenuto. Ci sono poi le istituzioni culturali che lo hanno onorato, come l'Università di Urbino che gli conferì nel 1991 la laurea *honoris causa* in materie letterarie, alla quale rispose riconoscendo con un concerto che prevedeva il raro *Canto XXXIII* dell'Inferno

dantesco, quello del Conte Ugolino, musicato da Donizetti, e i *Tre sonetti* del Petrarca musicati da Liszt.

Ho accennato a Donizetti e a Verdi quali numi tutelari della sua arte. Così scrisse Rodolfo Celletti: "Vicende di carriera hanno voluto che Renato Bruson giungesse a Verdi attraverso Donizetti; ed è stato un itinerario coerente, logico anzi. Il baritono verdiano prese le mosse proprio dal baritono che Donizetti aveva gradualmente portato alle alte tessiture e ai tesi fraseggi della *Linda di Chamounix* e della *Maria di Rohan*. Io credo che il tirocinio donizettiano sia stato la chiave di volta dell'ascesa di Renato Bruson. Servì ad imporre, a pubblici abituati ad altri moduli, una voce dal timbro morbido e vellutato, una linea di canto impeccabile e un modo di fraseggiare caldo e patetico: al punto che questo timbro, questo canto e questo fraseggio finirono per diventare uno dei simboli della *Donizetti renaissance*. Il passaggio a Verdi, per un cantante-attore temprato alle parti auliche dal *Belisario*, dalla *Caterina Cornaro*, dalla *Linda di Chamounix*, dalla *Maria di Rohan*, dal *Poliuto*, fu spontaneo, naturale e, ovviamente, felice". E così scrisse Giuseppe Pugliese a proposito del sodalizio tra Bruson e Verdi in un ampio saggio critico, che è anche una rassegna puntuale di tutti i suoi grandi personaggi verdiani: "Sarebbe sufficiente (soffermandosi su Macbeth e Falstaff) l'interpretazione di questi due, tanto diversi, grandissimi personaggi per fare di Bruson un incomparabile cantante-attore

verdiano. Penso alla intensa, tutta interiore drammaticità, virile e atterrita, dolente e allucinata, sostenuta dalla più cangiante, cromatica varietà timbrica ad un fraseggio dalle più sottili sfumature, e al più autorevole canto spiegato, con i quali realizza la figura di Macbeth. L'interpretazione di Falstaff rimane un capolavoro di mordace, ironica sottigliezza, intessuta di indicibili, tristi *nuances*, di esplosioni drammatiche, di autentica reazione cantata, culminante nella famosa, paradossale riflessione sull'onore, una delle creazioni più geniali di tutta la commedia, assieme all'amaro monologo di Ford. E mai in Bruson un eccesso ridanciano, una grossolana forzatura, un esteriore compiacimento. Inoltre, l'interpretazione di questi due personaggi mette in splendido rilievo un'altra, fondamentale dote di Bruson. Quella di farti «vedere», o meglio di «visualizzare», con il semplice ascolto, la figura, gli atteggiamenti, i gesti del personaggio, attraverso, soprattutto, la gamma amplissima della sua «parola scenica».

Per tornare a Parma, e seguire la cronologia della sua presenza artistica fra noi, avevo dimenticato la sua partecipazione nel 1966 ad un concerto vocale e strumentale al Regio diretto dal maestro Fulvio Vernizzi. Dopo *La forza del destino* con cui Bruson inaugurò la stagione 1967/68, Parma lo vide sempre applauditissimo in *Aida* (1969), *Il trovatore* (1971), *Luisa Miller* e *Tosca* (1975/76), *Simon Boccanegra* (1976/77), *Nabucco* (1979), *La traviata* (1979), *Macbeth* (1980/81), *Don Carlo* (1982), *I due Foscari* (1985), *Falstaff* (1986/87) e in quella stagione un recital tutto verdiano con la direzione del maestro Angelo Campori. Poi *Don Giovanni* (1989) e nello stesso anno il concerto commemorativo di Ildebrando Pizzetti accompagnato al piano da Bruno Canino (1989),

*Ernani* (1990) seguito nel 1992 dal recital straordinario riassuntivo dei suoi personaggi verdiani per i trent'anni della sua carriera di baritono diretto dal maestro Campori. E ancora *Falstaff* (1994/95), *Simon Boccanegra* (1996), *La traviata* (2004), *Il corsaro* (2004), *Giovanna d'Arco* (2008). A tali esibizioni io fui sempre presente, se non proprio alle prime, entusiasta e commosso, ma questo conterebbe poco. Perché entusiasti e commossi lo furono veramente tutti i parmigiani, e ammirati lo furono i critici della stampa nazionale e non solo, sempre partecipi con attenzione alle stagioni del nostro grande celebre teatro. Mi si lasci dire che io conto tra le esperienze emotive più belle, più incisive della mia vita l'avervi assistito: le ho vive tutte nella memoria, ma al vertice ci sono per me il *Simone*, *I due Foscari* e il *Macbeth*, dove il verdiano Bruson diveniva per immedesimazione tutt'uno coi formidabili protagonisti, li riviveva per miracolosa ricreazione, mentre tecnica, tradizione e mestiere parevano scomparire insieme. E lì si inveravano le parole di Verdi nella famosa lettera alla contessa Maffei su Manzoni e *I promessi sposi*: “Egli è, che quello è un libro *vero*; vero quanto la *verità*. Oh se gli artisti potessero capire una volta questo *vero*”, con quel che segue. Il momento della morte di quei personaggi provocava una catarsi, un rasserenamento attonito, sciolti dallo scroscio successivo degli applausi a non finire. Grande Bruson! E grande Verdi ovviamente.

Sulle esibizioni parmensi del magnifico interprete si trova un ampio florilegio di giudizi nel quaderno del Teatro Regio curato nel 1991 per i suoi trent'anni di carriera da Claudio Del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto e poi con ampiezza maggiore nelle splendide pubblicazioni di Tita Tegano Bruson, sua consorte da



Renato Bruson, *Falstaff* al Teatro Regio di Parma, festeggiato nel giorno del suo compleanno

una vita, scenografo e costumista, studiosa dotata di svariate competenze storiche, teatrali e felicemente grafiche. Basta vedere i costumi e le scene da lei disegnati, e da lei realizzati per incarico di teatri in Italia e all'estero. Per lei gli abiti, come è stato scritto, assumono la funzione esplicativa del personaggio e insieme realizzano la restituzione visiva di un profilo umano. Questo per l'impegno teatrale, ma anche, da scrittrice elegante e artista figurativa fedele, per i bei volumi dedicati, ad esempio, a due personaggi differentemente legati alla storia di Parma: le due duchesse Madama Margherita, la figlia di Carlo V andata sposa a Ottavio Farnese, e Maria Luigia d'Austria. Opere inconsuete e originali questi volumi, perché accostano la biografia alla descrizione verbale e grafica dei loro abiti, descrizione tecnica di esempi di vera alta moda, le cui fonti iconografiche sono tutte nelle testimonianze del tempo. Davvero nei disegni di Tita Tegano Bruson filologia e gusto si accoppiano a meraviglia.

Nel 1985 l'Amministrazione civica di Parma conferì a Renato Bruson la Cittadinanza Onoraria. Ma il 1985 fu anche l'anno in cui gli Amici di Verdi gli assegnarono il "Verdi d'oro - Città di Busseto", il premio internazionale che dal 1972 il paese natale di Verdi ha assegnato soltanto dodici volte "a coloro che si sono distinti per eccezionale valore quali interpreti dell'arte verdiana in Italia e nel mondo". Il Club dei 27, famoso per accesa popolare passione verdiana, lo fece "Cavaliere di Verdi", e altri riconoscimenti festosi li ebbe dall'Associazione Parma Lirica e dalla Corale Verdi, sodalizi tutti di assoluta fede brusoniana.

Parma significa per Bruson e la sua signora tanti cari amici, quelli, ad esempio, che si ritrovavano ad attendere il Capodanno nella vil-

la ospitalissima del medico Rino Arata, posta poco lungi dalla città, sul confine della Bassa reggiana. Una volta i coniugi Bruson mentre tornavano dal Giappone vi si fermarono per non mancare all'appuntamento tradizionale. C'erano il dottor Peppino Negri, mitico "sovrintendente" del Teatro Regio, grande amico che ha creduto in Bruson sin dal primo momento che l'ha sentito cantare; Maurizio Alpi, storico medico dello stesso teatro, mai mancato ad una recita, il soprano Mila Zanlari, il musicologo Marcello Conati col quale si intratteneva sul carattere teatrale dei personaggi; Pierluigi Petrobelli, direttore dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, con cui spesso e molto volentieri parlava di musica pure in altre occasioni; il maestro Romano Gandol-



fi, il commendator Gianfranco Stefanini, già sindaco di Busseto e donatore benemerito dei cimeli del museo di Casa Barezzi e tanti altri per i quali la signora Arata faceva un risotto memorabile. Alla morte del dottor Giuseppe Negri nel 2008, Bruson, che si trovava all'estero, colpito nell'intimo dalla notizia, trovò modo di testimoniare la sua amicizia con una lettera ironica e commossa, che il 28 febbraio la Gazzetta di Parma pubblicò: "Peppino! Che cosa è stato? Uno dei tuoi soliti scherzi? Però - lasciamelo dire - se non è uno scherzo, questa volta hai un po' esagerato e dovrò riconoscere con grande dolore che hai fatto sul serio; sarò quindi costretto ad ammettere che non potrò più attenderti alla pasticceria da noi preferita per fare colazione con i famosi cannoli. Io mi trovavo a Madrid, avrei voluto farti cambiare idea ma non ho fatto in tempo, peccato! Comunque ti prometto che rimarrai sempre nel mio cuore e ricorderò costantemente la nostra lunga amicizia. Fammi sapere, però, come sono i cannoli di quella sconosciuta pasticceria che da poco hai preso a frequentare. Nell'attesa ti manda un forte abbraccio Renato, il tuo amico di sempre".

Anche Busseto ha visto spesso Bruson suo ospite in esibizioni ricordate nella città verdiana con grandissima ammirazione e simpatia. Nel 1979 nel Teatro Verdi egli cantò in una serata in suo onore. Nel 1985, come già detto, ebbe in piazza il "Verdi d'oro" durante un magnifico concerto: Michelangelo Zurletti venne a presentare il premiato. Nel 2001 in Teatro fu presentata la monografia a lui dedicata "40 anni di recitar cantando", curata da Tita Tegano, illustratissima e documentatissima, e poi nel giardino di Villa Pallavicino egli prese parte ad un concerto celebrativo di tale magnifico traguardo. Nel 2002 Bruson nel

teatro bussetano fu interprete di Giorgio Germont nella storica *Traviata* con le scene e la regia di Franco Zeffirelli e nello stesso teatro tornò nel 2013 come protagonista e regista di *Falstaff* insieme ai suoi allievi del Corso di perfezionamento della Scala. Ma Busseto, a fine 2010, era stata la prima città a festeggiarlo con un concerto per i suoi cinquant'anni di palcoscenico.

Bruson e signora sono spesso a Busseto anche per motivi svariati, un poco forse per la rispettosa e affettuosa amicizia che mi lega a loro da tanto tempo. Mi piace ricordare entrambi nella locale pluricentenaria Biblioteca ora della Fondazione Cariparma, sotto la quale negli scorsi anni era una cantina di culatelli fittamente appesi, che una volta il celebre baritono visitò, forse invidioso di tanta ricchezza profumata, lui gran buongustaio e gran cultore delle eccellenze gastronomiche del Parmense. La signora Bruson, che intanto era impegnata nelle sue ricerche storiche, mi raccontò poi che a Parma c'era un loggionista del Regio che, quando il marito cantava, si commuoveva fino a lagrimare come un bambino, e nell'intervallo scendeva nel suo camerino a omaggiarlo ogni volta con un cartoccio di fette di culatello.

Renato Bruson, che è stato, ed è, interprete sommo del melodramma, è anche un grandissimo interprete di *lieder* e arie da camera. Lo ha illustrato in pagine di profonda adesione critica Gian Paolo Minardi. Questo il brano iniziale: "Il titolo di *Kammersänger* che nel maggio del 1986 il presidente austriaco ha conferito a Renato Bruson, credo che al di là dell'evidenza cerimoniale di grande rilievo, una delle tante medaglie da aggiungere a quelle che il nostro interprete porta sulla sua divisa artistica e professionale, sveli una

verità ben più profonda e un significato molto precipuo. Pensando, appunto, al senso di esclusività con cui gli austriaci custodiscono quel loro scrigno prezioso in cui sono raccolti i tesori della tradizione liederistica, vale a dire quel patrimonio poetico così esclusivo che irrorava con le sue linfe inconfondibilmente evocative la cultura, l'anima di un popolo. Un'onorificenza non occasionale, dunque, ma mirata quanto mai nella sostanza, costituita dal riconoscimento nel nostro artista di quella così specifica, e così rara, attitudine a saper dar vita sonora al misterioso quanto affascinante fondersi di parola e musica che si realizza nel *Lied*. Aspetto questo che nel caso di Bruson, naturalmente, non vuol segnare una delimitazione ma, al contrario, si allarga alla totalità del suo universo, occupato soprattutto dall'impegno teatrale". Nel brano finale Minardi scrive: "... vorrei rievocare, per dire dell'arte squisita e dell'intelligenza di penetrazione di Bruson camerista, l'esecuzione a Parma, in occasione di una celebrazione pizzettiana, di *Oscuro è il ciel*, una delle pagine più intense e più segrete di Pizzetti, nella quale il musicista sembra quasi sfiorare le due quartine leopardiane, una traduzione da Saffo, piegando il proprio declamato a sottigliezze rarissime, anche sul piano armonico, nel cercare di penetrare il segreto della parola senza turbarne l'originaria stupefazione. E proprio l'adesione con cui Bruson ha saputo rispondere a tale intendimento credo rappresenti una prova indiscutibilmente illuminante di quella sua prerogativa rara nel saper vivere con pienezza la dimensione cameristica; che significa saper trovare la chiave riservata di ogni autore, di ogni pagina, cosa che, al di là delle due occasioni appena ricordate, trova piena attestazione attraverso uno sguardo retrospettivo ben più ampio che ripercorre con

la memoria i tanti luoghi visitati da Bruson lungo questo particolare orizzonte. Ecco allora la luminosa freschezza, dorata di luci evocative, delle pagine vivaldiane e scarlattiane, e, più in generale, i tanti momenti del nostro radioso settecento, misura ben diversamente individuata da quella con cui egli plasma la vocalità del Mozart italiano, così come, per rimanere nel contesto viennese ma in prospettiva italiana, una precisa linea impronta la lettura beethoveniana e quella dei *Lieder* metastasiani di Schubert. Siamo ormai nel più classico dominio liederistico entro il quale si avverte con quale naturalezza il nostro cantante si muova, nelle liriche di Schumann su testi di Eichendorff come nei lisztiani *Sonetti del Petrarca* e ancora con Brahms, con quale sensibilità giunga a delibare le toccanti ambiguità mahleriane dei *Lieder eines fahrenden Gesellen*: ogni situazione decantata nella propria aura poetica e ciò, essenzialmente, grazie alla capacità di saper piegare le istanze della vocalità a ragioni più intrinseche, sottraendosi sempre ad ogni tipo di sollecitazione effettistica, ma con l'attenzione sempre rivolta a ricreare i caratteri che ogni autore affida a queste brevi pagine. E Bruson in questo suo più appartato incedere ci ha svelato le intenzioni più riposte, sfogliando quel libro infinito che racchiude i più sognanti slanci romantici come le decantate, eleganti trepidazioni di un Fauré o le ironiche, graffianti fantasmagorie di Ravel quando rilegge il *Don Quichotte*. Un itinerario la cui ricchezza dell'offerta fa davvero pensare a Conrad, quando diceva che «il valore di una frase risiede nella personalità di chi la pronuncia»."

Bruson, Parma, Busseto, Verdi in bella connessione tra loro, senza dimenticare quella nuova: il dono cioè della raccolta di pittura

tardo Ottocento e primo Novecento che i coniugi Bruson hanno offerto alla nostra città attraverso la Fondazione Cariparma. A questo dono generoso, lungimirante, sono dedicate la mostra e la serie di saggi del presen-

te catalogo prima che così significative opere diventino parte integrante, perché esposte in permanenza, delle collezioni della Fondazione stessa, e perciò patrimonio di Parma tutta, e non solo.



Serata inaugurale di *Simon Boccanegra*. Protagonista Renato Bruson, scene e costumi di Tita Tegano. Teatro Municipale di Santiago de Chile



Renato Bruson, Marcello nella *Bohème* di Giacomo Puccini insieme a Tita Tegano. Teatro Nuovo di Spoleto

## A TU PER TU CON IL MAESTRO

*Giovanni Godi*

Il Maestro Renato Bruson mi riceve nella *hall* dell'hotel Maria Luigia, che da anni è diventata la sua casa parmigiana. Accanto a me Tita, la moglie del maestro, è appena arrivata dalla tipografia con le bozze del manifesto della mostra, bellissimo. La bionda Signora di Boldini con aria sofisticata legge la scritta "*La collezione Renato Bruson - Boldini, Fattori, Lega, Segantini, Signorini e i vedutisti veneti dell'Ottocento*".

"Sono stanca morta, ma voglio che la preparazione scenografica che introdurrà la mostra sia curata nei minimi particolari".

Con la cordialità e quel tanto di riservatezza che contraddistingue Renato Bruson inizia una chiacchierata, come lui vuole che sia.

Su Renato Bruson protagonista del melodramma mondiale sono stati scritti fiumi di parole, relativi ai suoi 50 anni di prodigiosa carriera, ma sul collezionista, mai nessuno ha scritto. Questo rapporto, quest'affezione per il mondo della pittura, è sempre stato da lui tenuto sotto le righe, sempre per sé.

"È una passione che viene da lontano. Le poche volte all'anno, quando facevo ritorno nella mia casa di Este, il primo pensiero era quello di salutare la *Signora bionda in abito da sera* di Boldini e riguardare, uno accanto all'altro, i miei dipinti, senza una precisa posizione cronologica, come se con un solo sguardo potessi raggiungere ed abbracciare il maggior numero di immagini possibili. Sin da ragazzo, quando frequentavo l'istituto tecnico, mi distinguevo soprattutto nel disegno. Soldi per comprare libri non ce n'erano. E raccoglievo più immagini che potevo da giornali, *dépliants* di mostre e di musei. Li ritagliavo, incollandoli e raccogliendoli in album, che conservavo gelosamente nella mia cameretta".

Tita mi guarda.

"Ho conosciuto molti cantanti, con il mio lavoro di scenografo e costumista. Durante i primi incontri con Renato, rimasi fortemente impressionata dal fatto che un artista lirico si interessasse di opere d'arte. Lui mi parlava di mostre visitate, viaggi, musei. Più tardi mi regalò un mio ritratto a matita che aveva fatto a mia insaputa".

“Sì. Da ragazzo, quando in bicicletta, andavo da Este a Chioggia, rimanevo affascinato dal paesaggio lagunare. Soprattutto dalle barche dei pescatori, con le vele colorate e gli uomini che depositavano i cestini alla riva. Forse questa fascinazione trova le proprie radici nella mia provenienza. In seguito, nell'acquisto di opere d'arte, soprattutto dipinti, il mio interesse si è rivolto principalmente ai Ciardi, a Bazzaro e a Galter, con le loro lagune, che si perdono al limite dell'orizzonte, frequentate dal silenzio rotto dal colore delle vele; dai barcaiuoli di Fragiaco, immersi in una laguna grigia e un po' triste nella ciclicità dell'attesa e di un mestiere semplice.

Agli inizi della carriera, una signora, mio agente teatrale, sapendo del mio interesse verso l'arte, mi accompagnò da un restauratore. Lì comprai il mio primo dipinto, un piccolo paesaggio di Giuseppe Zais.



Tita e Renato Bruson

Ma il mio primo amore andò ben presto verso i macchiaioli, a cui ho dedicato i primi guadagni. Erano gli inizi degli anni '70. Mi dava soddisfazione possedere le cariche militari di Fattori, i delicati paesaggi di Cecconi, Lega, Cannicci, Borrani, la fanciulla imbronciata di Telemaco Signorini, la scanzonata monelleria di Bechi, la poetica maternità di Pietro Pajetta, opere che man mano appendevo alle pareti della casa di Este o le nature morte di Bartolena e Segantini. Senza dimenticare gli amati veneti, che ricordavano la mia infanzia.”

Continua il Maestro:

“In seguito comprai un bellissimo acquerello, la *Signora distesa sul divano* di Boldini, e qualche suo disegno, dal tratto veloce ed essenziale. E parlando del mio crescente interesse per l'artista, il mio gallerista di fiducia mi portò a casa sua, dove mi attendeva la *Signora bionda in abito da sera*. Non riuscivo a staccare lo sguardo da quella figura elegante; la freschezza del segno, la sofisticata teatralità, i segni veloci, non mi permisero di pensarci due volte. Il quadro era già mio ancora prima di trattare il prezzo. Seguirono altre opere del maestro, quattordici per l'esattezza, alcuni pastelli e altri disegni. Boldini, col suo tratto sicuro, veloce, vibrante come il bel canto, mi ricorda la musica. Era un artista sempre in viaggio, come lo sono gli uomini di spettacolo, e con un fulminante senso della teatralità. Del resto era un ottimo pianista, amava la musica ed era amico del grande Verdi, di cui ha lasciato quel meraviglioso ritratto a pastello. Ho poi messo in compagnia della *Signora bionda* altre Signore, di grande eleganza, quella dagli occhi *Azzurri* di Ettore Tito, il *Ritratto di donna* di Alciati, e le eleganti e mondanissime dame dalle vistose acconciature di Pompeo Mariani, che tanto ricordano le amiche di Traviata”.

Perché ha voluto donare la collezione a Parma?

“Amo questa città, il suo Teatro e i parmigiani. Qui ho cantato, e ho ricevuto incondizionati applausi ed affetto. Parma mi ha poi voluto come cittadino onorario, omaggio da parte mia ricevuto con immenso piacere. Fino ad ora ho potuto vedere i miei dipinti solo tre, quattro volte all'anno, quando tornavo ad Este dalle *tournées* in tutto il mondo. Con Tita abbiamo condiviso l'idea di donarli perché anche altri potessero condividere lo stesso piacere che abbiamo avuto noi nel possederli. Del resto la nostra frequentazione parmigiana ci permetterà di non separarcene per troppo tempo”.

LA COLLEZIONE  
RENATO BRUSON

Tutte le opere riprodotte nel catalogo,  
quando non espressamente citato, fanno parte delle  
Collezioni d'Arte Fondazione Cariparma - Donazione Renato Bruson

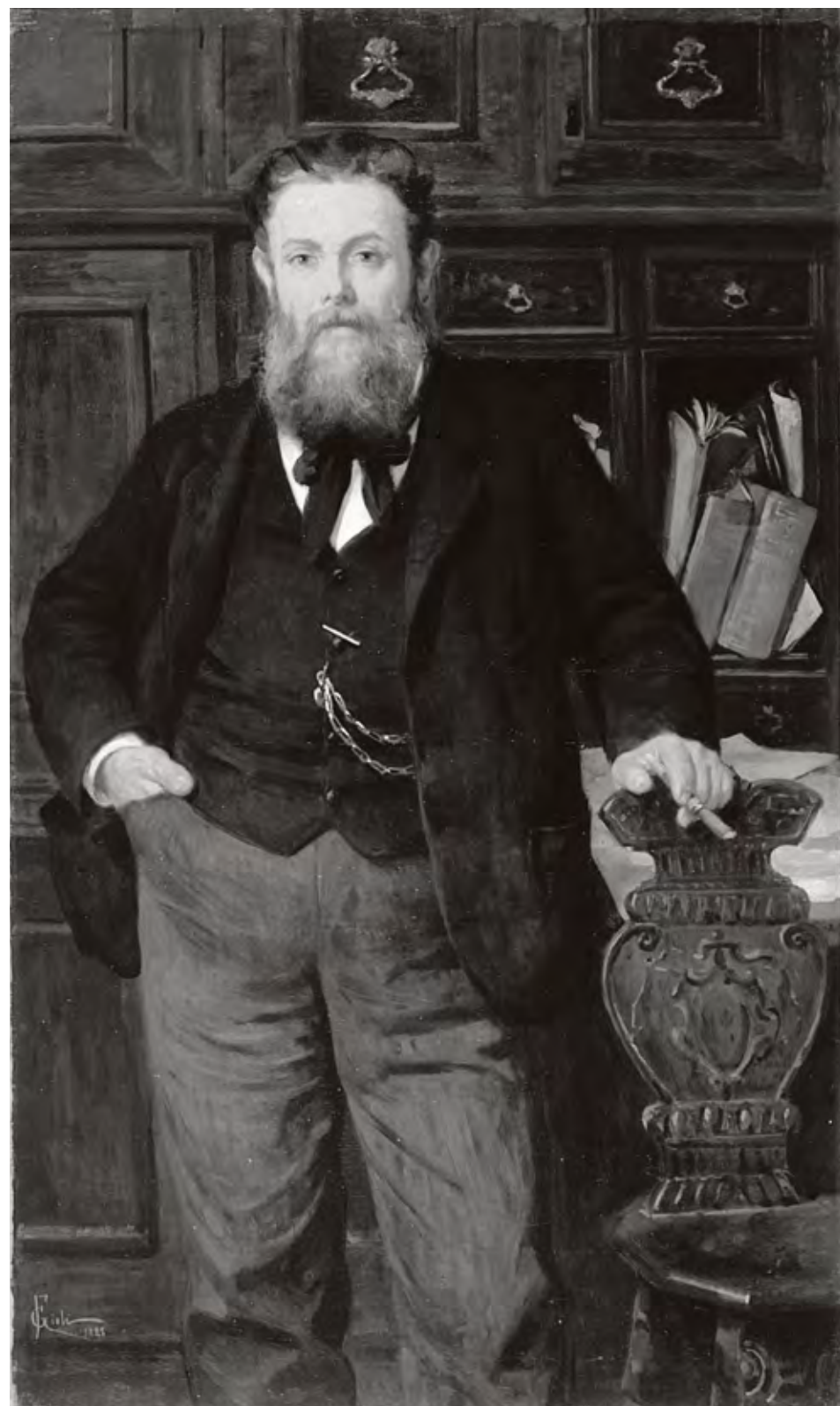


fig. 1 Francesco Gioli, *Ritratto di Diego Martelli*. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti

## DALLA PARTE DEI MACCHIAIOLI COLLEZIONISMO E MEMORIA

*Carlo Sisi*

Si è giustamente scritto che quella di Diego Martelli (fig. 1), principale promotore e appassionato interprete dei macchiaioli, era una collezione allestita “su misura”, espressione concreta delle sue amicizie e dei suoi interessi prevalentemente rivolti al paragone della pittura di macchia con il *ton gris* degli impressionisti; composta con l'intento palese di sollevare a dignità sovranazionale il nuovo sentimento della realtà insidiato, nelle esposizioni nazionali e internazionali del suo tempo, dal gusto borghese del ‘grazioso’<sup>1</sup>. Sulle pareti della sua casa fiorentina, in via del Melarancio, i quadri di Camille Pissarro e di Alphonse Maureau erano per questo accostati alle tavolette di Abbati e di Sernesi, alle opere di Fattori, Lega, Signorini e Zandomenoghi, che furono infatti i protagonisti di una stagione artistica vissuta da Martelli coniugando l'analisi critica delle esperienze figurative in atto con la vena sperimentale della generazione nata nel clima e negli esiti del Positivismo. A tal punto quella raccolta aveva assunto valore di referenza biografica e culturale, di meditata costruzione ideologica ed estetica, che lo stesso Martelli non esitò a destinarla ai musei della sua città, Firenze, confidando così nella perenne memoria, attraverso di essa, degli anni in cui la cultura della Restaurazione aveva fatto maturare pensieri non convenzionali sulla rappresentazione della natura, realizzati prima attraverso la tecnica pittorica della macchia, quindi impiegando nella ricerca il vigile scandaglio di una sensibilità toccata

dall'oggettiva, solenne evidenza delle manifestazioni del reale.

Incunabolo, per così dire, di quelle che sarebbero seguite, la collezione di Diego Martelli si può dunque configurare come ideale modello d'una raccolta espressiva del gusto e della militanza del suo proprietario, che sulle pareti di casa aveva ricomposto le proprie passioni figurative allestendole in una sorta di diario personale o anche di catalogo destinato a tracciare le sezioni espositive di un museo della pittura ‘contemporanea’, quale sarebbe stata, dal 1914, la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti che diverrà infatti, grazie al lascito testamentario di Martelli e alle ulteriori numerose acquisizioni, la più importante collezione nazionale di pittura macchiaiola<sup>2</sup>. Da quella fortunata congiuntura, altre collezioni in Toscana e in altre parti d'Italia avrebbero decretato, nel volgere del XX secolo, la fortuna di un movimento non certo secondario rispetto all'incontrastato successo dell'Impressionismo; invitando tra l'altro a riflettere come la passione di coltivati amatori dell'arte ottocentesca fosse riuscita a preservare, nel tempo, un'ingente quantità di testimonianze figurative e documentali capaci di ridisegnare oggi una vicenda di fondamentale importanza nell'ambito della cultura figurativa italiana ed europea.

Fra i meriti dell'inedita collezione di Renato Bruson vi è intanto l'evidente coerenza dimostrata nel comporre nuclei omogenei di ‘scuole’ e di aver riservato un particolare riguar-

do a quella toscana, così da introdursi a buon diritto nella filiera delle raccolte private che nel corso del Novecento hanno contribuito, si è appena detto, ad integrare il panorama di una stagione artistica fatta oggetto, ormai da tempo, del costante interesse dei collezionisti e della critica contemporanea. Si tratta infatti di opere distribuite nella seconda metà dell'Ottocento che ben documentano lo svolgersi in Toscana dello stile naturalista dagli anni del Caffè Michelangiolo fino agli esempi di quella che fu definita 'pittura dei campi', vale a dire la visione del paesaggio, fra lirica e realistica, dominante in Francia alla vigilia dell'Impressionismo e rivelatasi particolarmente congeniale alla sensibilità figurativa dei toscani. La sostanziale condizione di *refusés* vissuta dai giovani del Caffè Michelangiolo nei confronti dell'arte ufficiale aveva del resto determinato la loro esclusione dal museo – se si eccettuano le acquisizioni sabaude dei quadri di soggetto militare dipinti da Lega, da Fattori e da Signorini – e quindi l'emigrazione delle loro opere più innovative in collezioni private destinate appunto ad assumere la cruciale funzione di 'musei domestici' garanti – anche al di là delle variegate intenzioni dei collezionisti – della memoria, ma soprattutto della sopravvivenza di testimonianze figurative che, nel loro insieme, ci restituiscono oggi un panorama organico del movimento macchiaiolo e delle sue diverse filiazioni naturalistiche. Non solo Diego Martelli si era assicurato alcuni capolavori usciti dal laboratorio macchiaiolo da lui stesso promosso, ma già negli anni ottanta dell'Ottocento Cristiano Banti aveva raccolto opere di Fattori, Cabianca, Signorini, Lega, Borrani, Abbati, suoi compagni di strada nella ricerca del vero, cui avrebbe aggiunto un nucleo cospicuo di dipinti di Boldini che documentavano la stima per quell'

'italiano di Parigi' ormai lanciato sulla scena internazionale ma che aveva serbato legami d'amicizia con il colto e ricco pittore toscano<sup>3</sup>. La collezione fu esposta alla Società Promotrice fiorentina del 1905 e dopo questa data si verificheranno i primi smembramenti a cominciare dal 1908, quando la commissione preposta agli acquisti destinati all'istituenda Galleria d'arte moderna di Firenze decideva di comprare dagli eredi un certo numero di dipinti ai quali si aggiungerà l'importante donazione effettuata nel 1955 da Adriana Banti Ghiglia<sup>4</sup>. Anche lo scultore Rinaldo Carnielo, raffigurato in uno splendido ritratto da Silvestro Lega, aveva fatto incetta di tele e tavolette degli amici del Michelangiolo ben cosciente delle qualità innovative della loro pittura; una collezione davvero imponente che, dagli inizi del Novecento, sarà dispersa in numerose vendite culminate, nel 1929, in quella della Galleria Geri di Milano dove vennero esitati ben cinquecento lotti<sup>5</sup>. Martelli, Banti e Carnielo formano dunque la prima generazione di collezionisti interessati, per ragioni biografiche e per affinità culturali, all'arte dei macchiaioli di cui garantirono all'origine la 'conservazione' mentre determinarono, in seguito alla dispersione dei rispettivi patrimoni, la filiazione di ulteriori raccolte private che saranno assoggettate, nel tempo, all'intermittenza della fortuna critica o alle leggi del mercato. Le aste, più che l'apprezzamento degli studiosi, scandiranno infatti il crescente successo novecentesco dei pittori macchiaioli dei quali si ammirava la lirica interpretazione della natura (a volte equivocata con l'impressionismo) senza però comprenderne il processo compositivo che, basato sui principi dell'analogia e sull'esperimento della luce, collocava quegli artisti toscani fra gli innovatori dell'arte europea della seconda metà

dell'Ottocento decretandone l'importanza storica (e quindi museale) più pregnante delle singole interpretazioni sentimentali. Quando nel 1913 viene messa all'incanto la collezione di Enrico Checcucci, formata in prevalenza da dipinti provenienti da quelle di Carnielo e di Banti, il rammarico per l'imminente dispersione fu espresso in un articolo della rivista 'Il Vaglio' dove si rimproverava il disinteresse delle istituzioni per la perdita di opere della recente arte toscana che avrebbero potuto ben figurare in un museo cittadino; ma d'altra parte, concludeva l'articolista, "è pur vero che nulla va distrutto di ciò che è bello, e che lo sparpagliamento di tutte codeste opere sarà una seminagione feconda"<sup>6</sup>. Nel 1929 la Galleria Pesaro di Milano curerà la vendita di un'altra importante raccolta, quella di Alessandro Magnelli che, seguendo i consigli di Mario Galli – mercante e collezionista la cui imponente raccolta verrà ceduta a più riprese fra il 1926 e il 1928 –, aveva incentrato la sua attenzione sui quadri di Giovanni Fattori allestendo così una preziosa antologia del più significativo interprete della rivoluzione stilistica avvenuta in Toscana in nome del principio di verità, tanto che Enrico Somaré sottolineava l'evento come occasione culturale unica e imperdibile: "Data l'importanza delle opere che la compongono, la collezione fattoriana di Alessandro Magnelli formò per tutti i critici dell'opera dell'artista una preziosa sorgente di osservazioni, un tema da studiare e da ammirare. Ora, che la dispersione di questa raccolta si avvicina, ciò che dispiace a chi era abituato a ricordarla e che sapeva di poterla rivedere unita quando volesse, andremo a salutarla un'ultima volta nelle belle sale della Galleria Pesaro"<sup>7</sup>. C'era la consapevolezza, in queste parole, del contributo eccezionale dato dalle collezioni

private alla conoscenza della pittura toscana del realismo, quasi totalmente assente – se si escludeva Firenze – dalle gallerie pubbliche italiane, e ben lo ribadiva con la sua autorità Emilio Cecchi: "Poco riuscivano ad arricchirsi le sparute testimonianze di tale pittura nelle nostre gallerie pubbliche. E non so tuttavia se in ciò fosse compenso alla dispersione, cominciata allora, di tante gallerie private e raccolte familiari toscane; che in una certa loro atmosfera affettuosa e suggestiva, avevano una certa naturale organicità; e nelle quali, soprattutto a Firenze fin verso il 1930, i macchiaioli potevano essere ancora assai comodamente studiati"<sup>8</sup>. Il pensiero andava certo, oltre a quelle già ricordate, alle collezioni Sambalino, Giustiniani, Rosselli, Soria e San Donato, disperse fra il 1917 e il 1930 e destinate per lo più a soddisfare le ambizioni e il gusto collezionistico del nord imprenditoriale, nel cui contesto si sarebbero distinte le prestigiose raccolte Gualino e Jucker<sup>9</sup>. Riguardo all'organicità e all'atmosfera culturale e insieme domestica cui alludeva Cecchi, il pensiero va invece all'intatta collezione di Gustavo Sforini, mecenate e lui stesso pittore, nella quale i dipinti di Giovanni Fattori dialogano tuttora con alcuni capolavori della contemporanea pittura francese e con le 'discendenze' stilistiche rappresentate soprattutto dalle vivide analogie formali di Oscar Ghiglia, autore di una biografia del maestro livornese pubblicata dalla casa editrice fondata dallo stesso Sforini nella quale si proponeva per la prima volta un'accurata lettura delle 'tavolette' fattoriane<sup>10</sup>. Nel 1914 l'aggiornato collezionista presenziava alla vendita delle opere lasciate in eredità da Fattori all'allievo Giovanni Malesci acquistando per una cifra record il grande dipinto *Maremma toscana* con il preciso intento di donarlo alla Galleria d'arte moderna di Pa-

lazzo Pitti<sup>11</sup>: azione esemplare che indicherà la strada ad altri generosi collezionisti della pittura di macchia, primo fra tutti Leone Ambrogi che, a cominciare dal 1938, legherà alla Galleria fiorentina trecentottanta dipinti la maggior parte dei quali appartenenti alla stagione macchiaiola e ai suoi più illustri protagonisti<sup>12</sup>.

Questa breve rassegna del collezionismo 'storico' dei macchiaioli può valere come premessa all'esibizione dei quadri appartenuti a Renato Bruson, giunti a noi da quel poderoso sistema di raccolte e di vendite che confluirà, in mille rivoli, nelle collezioni che oggi contribuiscono ad integrare con i loro capolavori le insufficienze del museo consegnando, nello stesso tempo, al mercato dell'arte nuovi tasselli e spesso fondamentali per arricchire lo scenario di una stagione artistica la cui memoria intreccia il dibattito estetico con gli eventi della nostra Unità nazionale. Per accennare al contesto in cui nacquero le opere toscane della collezione Bruson basterà ricordare che alla metà del secolo XIX la situazione culturale, a Firenze, era fervida e niente affatto provinciale, tanto più che il passaggio dal governo dei Lorena a quello sabauda, nel 1859, aveva determinato radicali trasformazioni nell'assetto della città che sollecitarono molteplici occasioni di incontri ed esperienze favoriti dal flusso ininterrotto di forestieri, e di artisti in particolare, sospinti in riva all'Arno dalla quiete politica che il governo lorenese aveva garantito anche durante i concitati eventi succeduti alle insurrezioni del Quarantotto. Il Caffè Michelangiolo, laboratorio di giovani artisti impegnati a contraddire polemicamente i canoni imposti dall'Accademia, si incardina in quegli anni di radicali mutazioni divenendo fulcro delle polemiche antiaccademiche in favore del principio di verità, meta prediletta dai forestieri non esclusivamente rapiti dal

mito rinascimentale, fucina politica di volontari pronti a partire per le battaglie risorgimentali, osservatorio appassionato rivolto ai mutamenti che stavano trasformando la Firenze amata dal *grand tour* in una ringiovanita anche se imperfetta metropoli.

“Dopo il 1848 in via Larga, – ricordava Diego Martelli in una sua celebre conferenza – in un caffè che prendeva il nome da Michelangelo, si riunivano quasi tutti gli artisti della città. È con un sospiro che rammento quei tempi, e quelle veglie, né vi rincresca che ve ne faccia parola, perché nella storia di quel caffè si riassume tutta quanta la storia dell'arte nostra Toscana, e si ripercuote gran parte di quella italiana”<sup>13</sup>; d'altra parte, un volumetto pubblicato nel 1893 da Telemaco Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo*, affidava ai ricordi degli anni 1848-1866 il compito di narrare, fra aneddoti e valutazioni critiche, la gioiosa epopea di un gruppo d'artisti nati in clima romantico e fortemente attratti da quanto stava avvenendo nel panorama europeo soprattutto riguardo agli sviluppi della poetica realista e agli esperimenti ottici del Positivismo. Argomenti congeniali ai frequentatori del Michelangiolo che stigmatizzavano l'immobilità della tradizione e l'autoritarismo dell'Accademia dichiarando di non riconoscere altro maestro al di fuori della Natura, né più né meno di come un celebre critico di riferimento, Edmond Duranty, affermava, sulle pagine di *Réalisme*, di preferire fra i moderni i ritrattisti e i paesaggisti perché a suo vedere si applicavano a ritrarre le apparenze naturali senza alterarne le componenti e senza trascenderle<sup>14</sup>. Proprio in alternativa alla rigidità dogmatica dell'Accademia e alle periodiche esposizioni istituzionali che premiavano le opere più fedeli all'insegnamento accademico viene fondata nel 1845 la Società Promotrice,



fig. II Giovanni Fattori, *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti

ovvero un'alternativa per così dire democratica alle manifestazioni ufficiali e che sarebbe diventata palestra di giovani artisti impegnati, come lo saranno di lì a poco i macchiaioli, a rinnovare i generi maggiormente implicati nel dibattito artistico contemporaneo: la pittura di storia attuale, il ritratto, il paesaggio, la scena di vita contemporanea.

I dipinti militari di Fattori presenti nella collezione Bruson (cat. n. 1, 2, 3, 4) rimandano appunto a quella rivoluzione concettuale e stilistica basata sul rifiuto del quadro neogotico, ancora in auge per i valori repubblicani e anti-tirannici che vi individuavano gli ideologi del

Risorgimento, e realizzata attraverso la mediazione attualizzante degli aspetti cromatici e luminosi ricavati dallo studio diretto della natura e alla verosimiglianza intesa come requisito fondamentale di fedeltà al dato. “Gli ardori bellici del '59 non erano ancora sopiti – ricordava Telemaco Signorini nel 1896 – e tutti noi, artisti fiorentini, fino a che ci restarono vivi i ricordi delle nostre campagne militari, si dipinsero scene di accampamento e di bivacchi, di scaramucce e di battaglie”<sup>15</sup>, temi che consentivano di affrontare i fatti di ‘cronaca’ con lo spirito di verità alimentato dall'appassionata partecipazione dei pittori

alle battaglie del Risorgimento e con una rinnovata sensibilità poetica tutta volta a tradurre le finalità narrative o didascaliche dell'episodio nell'autonomia formale, di colore e di luce, introdotta nel quadro dal procedimento costruttivo della 'macchia'. A partire dal *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta* (fig. II), dipinto nel 1862, l'interesse di Fattori per il soggetto militare si accresce nel tempo con variazioni tematiche e stilistiche via via aggiornate in relazione al modificarsi della situazione storica e del proprio stato d'animo: dalla passione civile che caratterizza i dipinti degli anni Sessanta si trascorre ai grandi quadri epici dell'età sabauda, o all'evocazione, ora cordiale ora melanconica, di un'epopea da poco trascorsa, per giungere alla tragica risoluzione, biografica e formale, rappresentata dallo *Staffato*.

Saranno tuttavia il paesaggio e la vita cordiale della campagna toscana ad attrarre lo sguardo dei macchiaioli, dal momento che le loro convinzioni antiaccademiche alimentavano la poetica della realtà e l'esercizio pittorico all'aria aperta, condotto cioè al cospetto della natura osservata, anche scientificamente, in tutte le sue componenti di forma e di luce. I dipinti di Lega (cat. n. 5, 6) e di Borrani (cat. n. 10) presenti nella collezione Bruson rimandano ad un momento cruciale dell'esperienza macchiaiola, quando i dintorni di Firenze rappresentarono per i pittori toscani un'efficace alternativa alla praticità sabauda che stava cambiando con radicali interventi l'immagine antica della città, sospingendo nella campagna circostante o verso le luci della costa quel manipolo di appassionati ricercatori del vero. Soggetto prediletto fu il paesaggio di Piagentina, che gli artisti del Michelangiolo vivranno come un Eden scoprendo e dipingendo con toni lirici scenari alternativi

alla moderna città che l'architetto Giuseppe Poggi stava ridisegnando, per loro divenuta ostile e impoetica. Sin dal primo costituirsi di quell'appartato cenacolo, Abbati, Sernesi e Signorini presero parte alle esperienze che proprio Lega e Borrani già andavano conducendo nella zona: gli argini, gli orti coltivati, la villa della famiglia Batelli (fig. III) ed altre case vicine, l'antica Casaccia più volte danneggiata dalle piene dell'Arno, diverranno dal 1862 i soggetti preferiti di una commossa epopea del paesaggio e lo scenario di azioni quotidiane tradotte in immagini di grande nobiltà formale, poiché la lucidità prospettica e la sintesi di colore e luce evidenti nelle tele e nelle tavolette di quel periodo dichiarano l'orgogliosa discendenza dai venerati maestri del quattrocento toscano. Lo dimostrano i quadri di Lega che fissano nella luce della campagna toscana i riti della vita domestica, dal *Pergolato* al celebre *Canto di uno stornello*; ma anche i dipinti di piccolo formato raffiguranti brani di natura o scorcii di stradine fissate nell'essenziale geometria che il contrasto della luce e dell'ombra esalta con lo stesso rigore di una tarsia prospettica del Rinascimento. Momento equilibrato e felice, quello di Piagentina, ancora sostenuto dalla fiducia nelle risorse 'consolatorie' dell'arte che i macchiaioli vivono e sperimentano ai margini di una precipitosa mutazione in atto che interesserà non soltanto le trasformazioni urbanistiche della Firenze lorenesa ma anche l'intera compagine sociale, con riflessi significativi sullo svolgimento del dibattito estetico che non potrà non tener conto delle inquietudini scaturite dalla perdita delle certezze che avevano alimentato la visione lirica degli artisti del Caffè Michelangiolo.

Nella collezione Bruson, questo scarto si percepisce in special modo nel dipinto di Cristia-



fig. III Silvestro Lega, *Il villino Batelli a Piagentina*. Viareggio, Istituto Matteucci

no Banti (cat. n. 7), in cui la figura del pescatore emaciato evoca l'insorgere di una questione sociale di cui si farà carico, in arte come in letteratura, la poetica del Verismo (fig. IV); e in quello di Telemaco Signorini, che ritrae una testa di fanciulla (cat. n. 11) impiegando uno stile abbreviato ed espressivo, coerente con la ruvida fisionomia della giovane fissata in un'istantanea veloce e priva di mediazioni formali come avveniva contemporaneamente nell'universo femminile ritratto da Degas. Questa svolta degli anni Settanta denota il definitivo abbandono della solidarietà artistica che si era coagulata intorno allo studio del vero e alla sua resa pittorica affidata al metodo della 'macchia', per approfondire invece gli aspetti maggiormente aderenti ai temi e alle questioni sociali la cui urgenza era

sottolineata dagli indirizzi naturalistici ben presenti agli artisti toscani che, proprio muovendo dall'esperienza realista del Caffè Michelangiolo, approderanno alla "trascrizione oggettiva" della natura e delle sue molteplici componenti. Soprattutto Signorini, lettore di Proudhon e dei naturalisti francesi, sollecita un cambio di rotta favorevole ai temi della modernità impegnando per questo la sua agguerrita militanza critica: "L'arte moderna - scriveva già nel 1863 - dovendo essere una pagina dei nostri tempi, una emanazione dei sentimenti nostri e dei nostri costumi, non potrà certamente modellarsi sui secoli passati ...; solo analizzando e studiando il secolo nostro possiamo avere un carattere speciale, come i tempi di risorgimento l'ebbero; solo col libero esame e colla franca critica possia-



fig. IV Cristiano Banti, *Le boscaiòle*. Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti

mo giungere a rivaleggiare colle altre nazioni; solo formandoci un presente saremo degni del passato che abbiamo”<sup>16</sup>.

Per i toscani, il nuovo impulso avrebbe agito sui modi di rappresentazione della campagna e dei suoi riti stagionali dal momento che la configurazione sociale della regione si concentrava soprattutto sulla ‘vita dei campi’ e su un ancora armonico rapporto fra la variata bellezza del paesaggio e le opere che in esso si svolgevano coniugando fatica e momenti lieti in una gamma offerta in egual misura al laboratorio del pittore come a quello del poeta (si pensi, ad esempio, alle coinvolgenti visioni del Carducci maremmano). I dipinti di Cannicci (cat. n. 14, 15, 16, 17) e di Cecconi (cat. n. 12, 13) presenti nella collezione Bruson danno la chiara percezione di come, a

partire dagli anni settanta dell'Ottocento e in coincidenza con la diaspora dei superstiti del Caffè Michelangiolo, gli artisti sostituissero al metodo compositivo dei colori complementari e alla tecnica della ‘macchia’ un rinnovato sentimento della natura, meno metodologico e più in sintonia con gli stati d'animo in linea con quanto si manifestava contemporaneamente in Francia nell'ambito di un genere venuto alla ribalta, la ‘pittura dei campi’ (fig. V, VI). Nel 1873 la pittura di Signorini suggeriva pensieri critici che alludevano “alle mezze tinte, alle finezze, alla meticolosità dei rapporti di toni, alle ricerche delicatissime dell'ambiente”, vale a dire a componenti che denotavano la partecipazione emotiva dell'artista alle risorse poetiche del paesaggio, la predilezione dunque “per il cascar della piog-

gia, la mota delle strade di campagna, il cielo a nubi cinericce, la primavera in sul mattino o il sole d'estate che brucia”<sup>17</sup>. Cannicci, in special modo, impara la lezione di Jules Breton e del naturalismo francese quando ambienta figure di contadini nell'alveo di una natura descritta in quasi palpabili dettagli per cui la sensazione della stagione e dell'ora rimanda ad una realtà prima osservata con analisi realistica, quindi affidata ad una pittura che ‘interpreta’ con gamme di straordinaria varietà il rigoglio delle colline o la grama vegetazione della Maremma in via di bonifica. Lo stesso Fattori diverrà il più intenso narratore di questo panorama vissuto a sfondo di una To-

scana impoverita dopo il crollo delle speranze risorgimentali e delle promesse sabaude, e con lui si sarebbe affermata una generazione di pittori – fra cui, accanto a quelli appena citati, Francesco Gioli, Egisto Ferroni, Adolfo Tommasi – che nel segno del naturalismo europeo favoriranno il passaggio alla cultura figurativa del Simbolismo.

Nella collezione Bruson il quadro di Luigi Bechi (cat. n. 19) costituisce un utile contrappunto figurativo e stilistico a questa vicenda d'avanguardia poiché rappresenta la sponda della pittura ufficiale, quella che maggiormente corrispondeva al gusto della borghesia trionfante appassionata alla pittura di



fig. V Nicolò Cannicci, *Il girotondo*. Collezione privata

genere, al ‘grazioso’ così vituperato da Diego Martelli, ai temi che la ditta Goupil aveva promosso in Francia presso un collezionismo di vocazione eclettica e che a Firenze la Galleria Pisani avrebbe imposto ad un pubblico smanioso di confrontarsi con quegli esempi internazionali. Se da una parte, infatti, la matrice del naturalismo veniva alimentando le diffuse inquietudini della figurazione simbolista, la resistenza della cultura accademica sosteneva da parte sua un catalogo di soggetti predisposti a travestire la realtà con dettagli romanzeschi o semplicemente allusivi ad una concezione della vita lontana dalle contingenze sociali contemporanee, così da riempire il salotto borghese di quadri consolatori e destinati all’evasione sentimentale. Già all’aprirsi

del Novecento, e precisamente in occasione della Prima Esposizione dell’Arte Toscana del 1905, le diverse aspirazioni che avevano caratterizzato il declinare del secolo precedente confluirono in più precise ricerche di espressione formale che trovavano i loro riferimenti negli artisti che s’erano impegnati a risolvere la crisi della pittura impressionista, soprattutto Cézanne<sup>18</sup>: le nature morte di Giovanni Bartolena (cat. n. 27, 28) aiutano a comprendere l’ammirazione dei toscani per quel rivoluzionario assertore dell’autonomia creativa e della sintesi di forma e colore che saranno alla base dell’arte moderna, aggiungendo un ultimo, fondamentale tassello alla vicenda storico-artistica che la collezione Bruson ci ha qui sollecitato a ripercorrere.



fig. VI Eugenio Cecconi, *La lacciaia*. Firenze, Ente Cassa di Risparmio di Firenze

## NOTE

<sup>1</sup> S. Condemmi, *Il legato Martelli. Dalla “raccoltina” alla collezione pubblica*, in *I disegni della collezione di Diego Martelli*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti, a cura di S. Condemmi e A. Del Soldato, Firenze 1997, pp. 43-48; C. Sisi, *La collezione di Diego Martelli nella Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti*, in *L’eredità di Diego Martelli. Storia, critica, arte*, a cura di C. Sisi e E. Spalletti, Firenze 1999, pp. 35-49.

<sup>2</sup> S. Condemmi Lazzeri, *La Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti: storia e vicende di un’istituzione*, in *Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti. Le collezioni del Novecento 1915-1945. Presentazione antologica*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti, a cura di E. Spalletti, Firenze 1986, pp. 17-21.

<sup>3</sup> V. Farinella, “Rinascimento macchiaiolo”: *la collezione Banti, in L’eleganza nell’arte. Cristiano Banti pittore macchiaiolo a Montemurlo*, catalogo della mostra di Montemurlo, Pieve di San Giovanni Decollato, a cura di V. Farinella, Prato 2014, pp. 26-31.

<sup>4</sup> S. Pinto, *I Macchiaioli nella cultura toscana del Risorgimento*, in *I Macchiaioli*, catalogo della mostra di Firenze, Forte di Belvedere, a cura di D. Durbé, Firenze 1976, p. 43.

<sup>5</sup> *La raccolta Carnielo. Pittura dell’Ottocento e pittura contemporanea*, catalogo della esposizione e vendita di Milano, Galleria Geri, Milano 1929. Si veda inoltre L. Lucchesi, *La collezione dello scultore Rinaldo Carnielo*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Medici Riccardi, a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 217-227.

<sup>6</sup> *La vendita della collezione Checcucci*, in “Il Vaglio”, I, 3, 1 aprile 1913, p. 13.

<sup>7</sup> E. Somaré, *La raccolta di Alessandro Magnelli di Firenze*, catalogo della vendita all’asta di Milano, Galleria Pesaro, Milano 1929.

<sup>8</sup> E. Cecchi, *La pittura italiana dell’Ottocento*, Bologna 1988, p. 68.

<sup>9</sup> Si veda in R. Longi, *Appunti e osservazioni sull’accumulare e*

*disperdere dalla metà dell’Ottocento ai giorni nostri*, in *Macchiaioli a Montepulciano. Capolavori e inediti privati*, catalogo della mostra di Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani-Logge della Mercanzia, a cura di S. Bietoletti e R. Longi, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 17, 19.

<sup>10</sup> M. D’Ayala Valva, *Cézanne, Fattori e il collezionismo fiorentino del primo Novecento. Il caso Sforzi*, in *Studi in onore di Leone Ambron*, a cura di L. Casprini e D. Liscia Bemporad, Firenze 2004, pp. 69-93.

<sup>11</sup> M. Giardelli, *I Macchiaioli e l’epoca loro*, Milano 1958, pp. 424-427. Si veda anche in G. Matteucci, *Gustavo Sforzi, un precursore del collezionismo moderno*, in “800 italiano”, II, 6, 1992, p. 22.

<sup>12</sup> S. Condemmi, *Il collezionista Leone Ambron e le sue donazioni alla Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti*, in *Studi in onore di Leone* cit., pp. 31-42; Idem, *La raccolta di Leone Ambron*, in *La Galleria d’arte moderna di Palazzo Pitti. Storia e collezioni*, a cura di C. Sisi, Cinisello Balsamo 2005, p. 203.

<sup>13</sup> D. Martelli, *Su l’arte*, in *Scritti d’arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1952, p. 91.

<sup>14</sup> Si veda in F. Dini, *I macchiaioli e il realismo, ovvero il realismo dei macchiaioli*, in *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, catalogo della mostra di Castiglioncello, Centro per l’arte Diego Martelli-Castello Pasquini, a cura di F. Dini, Milano 2005, p. 23.

<sup>15</sup> T. Signorini, *Per Silvestro Lega, ricordo*, Firenze 1896, pp. 8-9.

<sup>16</sup> T. Signorini, *Del fatto e del da farsi nella pittura*, in “La nuova Europa”, anno III, 2, agosto 1863, s.p.; vedi anche E. Somaré, *Signorini*, Milano 1926, p. 227.

<sup>17</sup> C. Boito, *Rassegna artistica. La pittura nuova in Firenze*, in “Nuova Antologia”, vol. XXII, febbraio 1873, p. 492.

<sup>18</sup> Si veda in G. De Lorenzi, *Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento*, in *Storia delle arti in Toscana. L’Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze 1999, pp. 223-226.

1

## Giovanni Fattori

Livorno, 1825 - Firenze, 1908

*Traino di artiglieria*, 1868-1870 ca.

olio su tela, cm 50 × 80

firmato in basso a sinistra "Gio. Fattori"

inv. F 3148

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Mario Borgiotti, Firenze; Raccolta Giorgio Piacenza, Torino; Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Firenze, *50 dipinti dei Macchiaioli*, 1960

La luce limpida e uniformemente diffusa da un cielo striato di nuvole lievi accentua il senso di ampiezza smisurata della campagna che si dilata a perdita d'occhio fino all'orizzonte verso cui avanzano, molto distanziate l'una dall'altra, due coppie di cavalleggeri. La loro presenza reiterata, e cadenzata nella vastità dello spazio aperto, infonde alla scena un tenore stranante e monumentale ad un tempo, cui fa da contrappunto l'agitazione degli animali e dei soldati coinvolti nel traino delle artiglierie, raffigurati nella metà destra del dipinto.

Nel 1868 Giovanni Fattori otteneva il secondo premio al Concorso nazionale di pittura, bandito due anni prima dal Ministero della Pubblica Istruzione, con *l'Assalto alla Madonna della Scoperta*, quadro di dimensioni monumentali la cui elaborazione aveva comportato un grande impegno da parte del pittore, come testimoniano i tanti studi e bozzetti, soprattutto nel tentativo di risolvere nella maniera più compiuta lo svolgimento narrativo del soggetto militare legato alla storia contemporanea.

La redazione finale dell'opera, contrariamente agli studi preparatori nei quali la battaglia è raffigurata nel suo drammatico fervore, si distingue per il tono solenne e pacato della narrazione, indicativo, sì, dell'atteggiamento niente affatto celebrativo con cui Fattori affronta - come per altro tutti i macchiaioli - il tema risorgimentale, ma soprattutto delle concezioni estetiche dell'artista intese a stabilire intrinseche attinenze tra forma e contenuto, fondate sul rigore assertivo del disegno, nell'intento di ottenere espressioni di totale e intensa analogia con la realtà (Del Bravo 1971, p. 24). Lo iato narrativo e emozionale fra le due parti che compongono il



nostro dipinto, tutt'e due frutto delle riflessioni sui modi di svolgere il quadro di battaglia che avevano portato all'esecuzione della *Madonna della Scoperta*, induce a considerare l'opera come uno fra i primi e meglio riusciti risultati delle ricerche di Fattori volte a rinnovare il tema militare depurandolo

da ogni riferimento a episodi o a battaglie realmente avvenuti, così da ricondurre su un piano esclusivamente umano e sentimentale il significato della scena, dettato dalla potenza evocativa dei valori formali, cui - nel caso del *Traino di artiglieria* - contribuisce in larga misura anche la qualità della

intonazione cromatica, limpida e sobria, che ha uno straordinario diapason nel mantello bianco dei due cavalli che si allontanano al trotto leggero.  
*S.B.*

## Giovanni Fattori

Livorno, 1825 – Firenze, 1908

### *Carro di paglia scortato da soldati a cavallo*, 1885-1890

Acquerello su carta, mm 330 × 260

firmato in basso a destra “Gio. Fattori”

inv. F 3146

Sul retro etichette a stampa: collezione Mario Galli, Galleria Pesaro, Bottegantica; etichetta a inchiostro: raccolta Enrico Checcucci

Provenienza: Mario Galli, Firenze; Enrico Checcucci, Firenze; Galleria Pesaro, Milano; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Firenze, *Onoranze a Giovanni Fattori*, 1925; Milano, *I Macchiaioli toscani nella raccolta di Enrico Checcucci*, 1928; Bologna, *Ottocento e Novecento Italiano*, 2001; Milano, *MIA: Milano Internazionale Antiquariato*, 2001; Milano, *Giovanni Fattori: Capolavori da collezioni private*, 2013

Bibliografia: *Onoranze a Giovanni Fattori* 1925, p. 27, n. 39; *I Macchiaioli toscani* 1928, tav. CCVII, n. 241; *Ottocento e Novecento* 2001, p. 11; *MIA: Milano Internazionale* 2001, p. 35; *Giovanni Fattori* 2013, pp. 136, 194, n. 30

Un tratto sottile e nervoso definisce con maggior incisività le figure già segnate a matita sulla carta, e poi campite con pennellate molto diluite che s'addensano – con forti risalti chiaroscurali – a suggerire il movimento degli animali e la fatica dei soldati, a testimonianza della straordinaria sensibilità dell'artista nel creare puntuali corrispondenze analogiche tra i caratteri della resa formale e la realtà insita al soggetto, secondo una concezione pittorica cui Fattori non è mai venuto meno, fondamento della forza emozionale e etica della sua pittura.

Furono simili convinzioni che nel 1891 – tempo plausibile o di poco successivo all'esecuzione dell'acquerello raffigurante il *Carro di fieno*, stilisticamente vicino a opere di grande livello narrativo e sentimentale quali la *Marcatura dei torelli*, già appartenuta alla collezione Taragoni – lo indussero a condannare la maniera adottata dai suoi scolari, primo fra tutti Nomellini, i quali, alla

ricerca di un'attualità, a suo parere pretenziosa e niente affatto innovativa, avevano dimenticato che “gli animali, gli uomini, le piante, hanno una forma, un linguaggio, un sentimento” (Lettera di Fattori a Nomellini del febbraio 1891, vedi Vitali 1953, pp. 64-65, p. 64).

Il foglio rivela le intrinseche risposdenze stilistiche che negli anni della tarda maturità accomunavano le sperimentazioni di Fattori in pittura e all'acquaforte, tecnica con cui l'artista aveva cominciato a cimentarsi nei primi anni Ottanta, e di cui ben presto era divenuto padrone tanto da riceverne riconoscimenti internazionali come sarebbe accaduto nel 1900, quando all'Esposizione Universale di Parigi, venne insignito della medaglia d'oro. Nei primi anni del Novecento l'acquerello è appartenuto a due dei più noti estimatori e collezionisti di pittura macchiaiola dell'epoca: Mario Galli e Enrico Checcucci.

S.B.



## Giovanni Fattori

Livorno, 1825 - Firenze, 1908

### *Soldati a cavallo in perlustrazione*, 1889-1890

olio su tavola, cm 18,5 × 33

firmato in basso a sinistra "Gio. Fattori"

inv. F 3147

Provenienza: Collezione Renato Bruson

Sotto un cielo trascorso di nuvole plumbee, tre soldati a cavallo avanzano a fatica nel terreno melmoso e intriso di pioggia. Le loro sagome si definiscono con forte risalto cromatico sul verde tenero del fogliame degli alberi in filare che concludono sul fondo la scena, costringendo l'attenzione sulle figure degli uomini e degli animali. Affine per consonanze stilistiche a dipinti quali *Il trombettiere* (cfr. Malesci 1961, n. 256), presentato all'Esposizione Universale di Parigi nel 1889, la tavoletta è databile a un tempo compreso fra la fine degli anni Ottanta e i primi del decennio seguente. "Fattori vi ha quattro suoi quadri di soldati e cavalli, colle sue solite qualità e difetti che lo fanno essere, non solo uno degli artisti più personali del nostro paese, ma anche il fondatore di una libera scuola, che per esser nell'Accademia nostra, non è punto accademica davvero", commentava Telemaco Signorini, illustrando le opere inviate dall'artista livornese a quell'esposizione (Signorini 1889b). I difetti che il pittore imputava a Fattori, e ormai da molti anni, riguardavano essenzialmente una certa indifferenza nella "ricerca di movimenti più istantanei nelle figure" e la poca rilevanza data dall'artista "alla parte drammatica dei suoi soggetti" (Signorini 1871, p. 367). Difetti, se così si possono definire, che improntano anche la nostra tavoletta, nella quale l'atteggiamento dei soldati, il loro avanzare al passo, guardinghi e rassegnati alla fatica nel medesimo tempo, possiedono una tale spontaneità da restituire nell'inezienza l'intensità di sensazioni e di stati d'animo attinenti alla situazione raffigurata, e alla vita dura di quegli uomini. Al vigore formalista del disegno, il pittore



accosta una stesura pittorica di straordinaria veemenza espressiva in grado di rendere con tocchi rapidissimi del pennello particolari carichi di pathos, quali il bagliore di un ferro di cavallo, o i riflessi acquosi delle pozzanghere, per non dire delle fisionomie dei soldati, rese ottuse dalla stanchezza.

S.B.

**Giovanni Fattori**

Livorno, 1825 - Firenze, 1908

*Soldato a cavallo e sosta di cavalleria,*  
1907

olio su tavoletta, cm 21,5 × 31

inv. F 3149

Iscrizioni sul retro “abbozzo del Maestro / Tavoletta incominciata e non / ultimata da Giovanni Fattori / nel 1907, perché si spandeva il / colore. In fede Giovanni Malesci / Firenze 1908”

Provenienza: Collezione Renato Bruson

Come attestano le parole di Giovanni Malesci, l'allievo di Fattori che gli fu vicino negli ultimi anni della vita e ne ereditò le opere, il quadro fu abbandonato dall'artista subito dopo aver iniziato a dipingerlo, perché il colore si ‘spandeva’ in modo improprio sul supporto. La tavoletta permette, quindi, di apprendere quale fosse il metodo di lavoro di Fattori nelle fasi preparatorie di un dipinto: dopo aver impostato in maniera sommaria la composizione, il pittore definiva le figure con un tratto di matita più o meno risolutivo, per poi passare a stendere il colore.

Pur nella rapidità della resa, il disegno possiede un'eloquenza e un nitore costruttivo che rivelano quale importanza esso rivestisse per il procedimento creativo del pittore. Abituato fin da giovane a recare con sé un taccuino su cui appuntare ogni aspetto della vita e del mondo che suscitava il suo interesse, Fattori aveva fatto del disegno un “vero e proprio esercizio giornaliero attraverso il quale [...] stabiliva il suo dialogo di conoscenza con le cose “ (Monti 1987, p. 75).

Il soggetto, che presumibilmente raffigura una scena di ‘manovre di cavalleria’, è caro all'artista negli anni della tarda maturità; un esemplare noto è quello, eseguito nel 1900, rammentato da Fattori stesso nell'elenco cronologico dei suoi quadri redatto per Ugo Ojetti (Fattori 1980, p. 118). In esso, come in altri dipinti ispirati al medesimo



tema, torna il motivo della strada fiancheggiata dai paracarri che definisce la metrica della composizione; e ben lo dimostra la tavoletta incompiuta nella quale la via che s'inoltra in profondità s'impone come la principale protagonista della scena di cui assolve i valori narrativi e emozionali.

S.B.



### Silvestro Lega

Modigliana, 1826 – Firenze, 1895

*Il bindolo* (bozzetto), 1863 ca.

olio su tavoletta imparchettata, cm 14,5 × 36,5  
inv. F 3171

Iscrizioni sul retro “Opera bellissima di Silvestro Lega “Il bindolo”. Già collezione Mario Galli poi Ettore Serra / Fu esposta alla mostra dei Macchiaioli - Valle Giulia Roma 1956 N. di Cata. 206 M. Borgiotti”; sulla cornice, etichette a stampa: Mostra di Silvestro Lega, Bologna 1973; Onoranze a don Giovanni Verità, Modigliana 1985

Provenienza: Mario Galli, Firenze; Ettore Serra, Roma; Mario Borgiotti, Milano; collezione Borgiotti, Firenze; Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Roma, *Mostra dei Macchiaioli*, 1956; Firenze, *Incantesimi del nostro Ottocento pittorico*, 1965; Bologna, *Silvestro Lega*, 1973; Modigliana, *Onoranze a Don Giovanni Verità*, 1985

Bibliografia: *Mostra dei Macchiaioli* 1956, p. 92, n. 206; Borgiotti 1964, I, tavv. 94, 95; *Silvestro Lega* 1973, p. 19, n. 18; Dini 1984, p. 120; Marabottini 1984, pp. 117-118, n. 60; Matteucci 1987, II, p. 52, n. 48; *Onoranze a Don Giovanni Verità* 1985, tavv. 11, III; Lombardi 2007, p. 128

La tavoletta è il bozzetto di un dipinto eseguito nel 1863, e oggi conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, noto come *Il bindolo*, con il nome, cioè, dell'ingranaggio che sollevava acqua dal pozzo mediante un sistema di ruote mosso dalla forza animale. All'epoca del dipinto, Lega viveva ormai da due anni nel villino Batelli a Piagentina, ospite della famiglia di Virginia - la donna amata dal pittore -, e nella quiete di quella campagna a ridosso delle mura di Firenze, da lui ricercata “per mondarsi appieno d'ogni contagio scolastico e convenzionale, in un battesimo di solitudine e di naturalezza” (Tinti 1926, p. 31), egli si diletta

a dipingere squisite scene di vita domestica, ma anche l'universo semplice e rurale del contadino Gieppe e dei suoi familiari, gli abitanti della casa colonica adiacente al villino.

Il bozzetto, quasi certamente un appunto dal vero, possiede, nella sua risentita resa sintetica, una perfetta coerenza compositiva messa in evidenza dall'armonia della gamma cromatica intonata al tenue azzurro del limpido cielo. Un dipinto, quindi, esemplificativo della sensibilità con cui Lega, forte di un'educazione purista che lo aveva avviato al rispetto della qualità della pittura rimeditata sugli esempi della tradizione rinascimentale, e convinto assertore delle concezioni estetiche positive, sapeva infondere al tenore astratto della forma un sentimento di rispetto per l'umile vita contadina osservata con coscienza moderna.

Fino a un passato relativamente recente, la tavoletta presentava sul retro uno studio di paesaggio appena accennato con un velo di colore

a olio, su cui si leggeva un'autentica di Mario Galli: “opera stupenda di Silvestro Lega” (*Mostra dei Macchiaioli* 1956, p. 92, n. 206), e che a detta di Dario Durbé raffigurava una marina (*Silvestro Lega* 1973, p. 19, n. 19), mentre secondo l'attenta lettura di Alessandro Marabottini si trattava di una veduta di Piagentina (Marabottini 1984, pp. 117-119). In un tempo precedente al 1972, come lascia intendere la scritta apposta sul retro da Mario Borgiotti - scomparso quell'anno -, le due facce della tavoletta erano state separate, ragione che ha comportato la possente imparchettazione necessaria alla conservazione del nostro dipinto.  
S.B.

**Silvestro Lega**

Modigliana, 1826 - Firenze, 1895

*Strada campestre*, 1886-1889 ca.

olio su tavoletta, cm 15 × 25

inv. F 3172

Sul retro etichetta a stampa Mostra Modigliana 1926; timbri Galleria Spinetti, Firenze

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Modigliana, *I Mostra Biennale Romagnola d'Arte*, 1926

L'adozione di una pennellata viva, febbrile, liquida quasi, che, indifferente alla compiutezza della forma, privilegia una composizione eminentemente risolta dal colore e dalla equilibratissima giustapposizione di valori tonali e luministici, infonde al brano di paesaggio solitario un sentimento di struggente ammirazione per la natura, dettato dal “determinarsi di una nuova percezione del rapporto fra l'artista e il mondo circostante” (Sisi 2003, p. 42); presa di coscienza che si rivela con pienezza al Gabbro, paese dell'entroterra livornese, dove il pittore acquisisce una diversa consapevolezza della vita, e dunque della natura, cui sente il bisogno di dar voce con uno stile scarno e espressivo – “concitato”, secondo la definizione di Mario Tinti – in grado di suggerire sentimenti diretti e sinceri. Non a caso Tinti asseriva, nella commossa e al medesimo tempo incisiva monografia da lui dedicata all'artista, che “il paesaggio del Gabbro sembra essere stato creato perché venisse celebrato dal Lega con la pittura macilenta e caruffata dei suoi ultimi anni” (Tinti 1926, p. 41).

Il pittore aveva cominciato a frequentare quel luogo, dove avrebbe trascorso gran parte degli ultimi anni di vita, dalla metà del nono decennio del secolo, quando l'amico e allievo Angiolino Tommasi lo aveva presentato a Clementina Bandini Rossellini da allora sua abituale ospite nella tenuta di Poggio Piano. La “campagna splendida” del Gabbro sollecitava l'artista a elaborare di continuo studi e dipinti ispirati dalla bellezza del paesaggio e dei fenomeni naturali che là si avveravano, stupefacenti come “miracoli”; e pur



giudicando “meschini” i suoi risultati in confronto alla perfezione della natura, come egli scriveva a Telemaco Signorini nel giugno del 1887 (Dini 2003, pp. 207-208), quella bellezza incontaminata gli era di stimolo a rinnovare il proprio linguaggio figurativo senza titubanze né pregiudizi, ma, anzi, guardando con libertà quanto andavano sperimentando gli artisti più giovani – Plinio Nomellini e Angelo Torchi, fra gli altri – i quali, dal canto loro, ambivano all'apprezzamento del pittore riconoscendo in lui il maestro che li aveva “infiammati ai nuovi ideali e alle nuove ricerche di tecnicismo artistico” (Signorini 1896, p. 10).

La *Strada campestre* presenta intrinseche consonanze con il *Paesaggio* datato da Mario Giardelli alla seconda metà degli anni Ottanta (cfr. *Silvestro Lega* 1973, p. 71, n. 90), epoca cui risale con ogni probabilità anche per il nostro dipinto. Sebbene l'etichetta applicata sul retro attesti la presenza del dipinto alla mostra di Modigliana del 1926, non è stato possibile identificare l'opera con quelle citate in catalogo; ipoteticamente proponiamo di riconoscerla nel *Paesaggio del Gabbro*, all'epoca appartenente alla raccolta di Vittorio Emanuele Capanna di Livorno. S.B.

## Cristiano Banti

Santa Croce sull'Arno, 1824 - Firenze, 1905

*Pescatore del padule di Bientina*, 1872  
olio su tavola, cm 24,5 × 32,3  
firmato e datato a destra sul muro "C. Banti /72"  
inv. F 3120

Iscrizioni sul retro a penna di lato a sinistra, "Pescatore del Padule di Bientina / Questo dipinto è del Cav. Cristiano Banti / pittore Macchiaiolo Toscano e ne garantisco / l'autenticità / Giulio Banti"; etichetta a penna, in alto a sinistra: "Casa Banti"; etichetta a stampa, in alto a destra: "Comune di S. Croce sull'Arno / Mostra Antologica di Cristiano Banti / 20-12-1970 - 20-1-1971"; timbro, in basso a destra: "Palazzo Internazionale delle Aste ed Esposizioni - Firenze/ (a penna) lotto 366 / Asta 1/6/77"; timbro, al centro: "Galleria d'Arte / Spinetti / Firenze"

Provenienza: Eredi Banti, Firenze; Mario Borgiotti, Milano; Galleria Sant'Ambrogio, Milano; Milano, Finarte 1976, n. 94; Firenze, Galleria Spinetti; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Santa Croce sull'Arno, *Cristiano Banti 1824-1905*, 1969-1970, n. 25

Bibliografia: *Catalogo Bolaffi* 1978, p. 14;  
Matteucci 1982, p. 350, n. 63

Nel canto di una stanza di desolata povertà, il pescatore sosta in attesa di riprendere il suo mestiere. Una luce livida e smorzata sfiora le pareti e i pochi oggetti, appena distinguibili nella penombra, posati sul muricciolo che fa da sedile, per poi creare violente accensioni sul torace e sulle braccia dell'uomo di cui mette in evidenza la magrezza insana. L'attenzione dell'artista si concentra sulla fisionomia smunta del pescatore suggerendone la fatica fisica e l'umiltà tramite la pennellata a falde rapide, ampie, acciaccate, in qualche modo 'sciatta' ciò non di meno in grado di costruire in maniera esauriente l'anatomia e le fattezze della figura; con altrettanta spigliata abilità, Banti fa ricorso a una tavolozza impostata su gamme sorde, umbratili, rotte soltanto dal bianco della camicia lacera e dai pochi toni violetti delle brache. Ne deriva un'immagine dalla straordinaria forza evocativa grazie all'intrinseca attinenza fra il soggetto di ascendenza naturalista e le soluzioni formali. Un dipinto, dunque, in linea con le espressioni più attuali della cultura europea, sia letteraria sia figurativa, che tanta influenza ebbe per l'evoluzione della pittura fiorentina dal 1870, quando l'interesse per il 'vero' inteso secondo i parametri del Naturalismo, soprattutto francese, determinò le scelte degli artisti più impegnati nel rinnovamento dei linguaggi figurativi, disponendoli alla ricerca di espressioni adeguate alle inquietudini della società moderna. Frutto delle personalissime riflessioni del pittore sul significato dell'opera di artisti quali François Millet o Jules Bastien-Lepage, da lui ammirata dall'inizio degli anni Sessanta, il dipinto testimonia una fase particolarmente delicata dell'itinerario artistico di Banti, che, intenzionato a ritrovare il valore narrativo del soggetto e il coinvolgimento sentimentale che ne consegue, ripropone la stesura eminentemente risolta nel colore dei suoi dipinti di storia giovanili, e si sofferma sul tema del pescatore sviluppandolo in quattro redazioni fino a giungere a una raffigurazione corale del soggetto, *Ritorno dalla pesca sul lago di Bientina* (cfr. Matteucci 1982, n. 67), concepita come una teoria antica, con le sagome dei pescatori in cammino proiettate sul primo piano secondo un modello svolto in seguito con maggior agio nel quadro *Le predone*.  
S.B.



## Vincenzo Cabianca

Verona, 1827 - Roma, 1902

### *Garda*, 1881

olio su cartone, cm 17 × 21,3

siglato e datato in basso verso destra

“V. C. 1881”

inv. F 3132

Iscrizioni sul retro al centro, a matita azzurra, “Garda 1881”; in alto a destra, a penna, “datato / Silvio Cabianca / per Vincenzo”; a penna, in basso a destra: “Dipinto / autentico di / Vincenzo Cabianca / M. Borgiotti / Milano / 15/11/1971”; etichetta a penna, in alto al centro: “V. Cabianca dip. / N. 200 / “Garda 1881” / (dal vero) siglato”; in basso a sinistra, timbro “Bottega d’Arte Livorno; di lato a sinistra, timbro “Galleria d’Arte / Spinetti / Firenze”

Provenienza: Eredi Cabianca, Roma; Bottega d’Arte, Livorno; Galleria Spinetti, Firenze; Mario Borgiotti, Milano; Collezione Renato Bruson

“Il paese non si può dir più bello” scriveva Cabianca alla moglie Adelaide il 10 agosto 1881 da Gargnano, sul lago di Garda, dove, al ritorno dal secondo viaggio a Londra compiuto quell’anno, egli soggiornò nella convinzione di poter dipingere “qualche cosa di buono” dato che “la volontà di lavorare [era] grande” (*Lettere inedite dei Macchiaioli* 1975, pp. 119-120, nota 3); e là, infatti, ispirato dalla quieta bellezza del luogo, l’artista eseguì varî studi dal vero, utilizzati in seguito per trarne alcuni dipinti dei quali, il nostro, fu probabilmente il primo, come sembra indicare anche la data assegnata al quadro dal figlio del pittore, Silvio, attento biografo del padre e critico giudizioso del suo percorso artistico.

All’epoca, l’impegno di Cabianca era soprattutto concentrato nel tentativo di risolvere i rapporti di luce e d’ombra secondo maniere consone a suggerire, con sempre maggior inflessioni emotive, sensibilità e cultura individuali, ricerca che egli affrontava con passione nella consapevolezza che “l’amore “ con cui si applicava all’arte “sviluppa[va] anno per anno la conoscenza di [se] stesso, dei [suoi] sentimenti, e dei mezzi che la natura [gli aveva] fornito per esprimerli”, come confidava a Telemaco Signorini alla vigilia del soggiorno gardesano (Vitali 1953, pp. 276-277).

A proposito degli esiti di simili ricerche luministiche, svolte dall’artista anche su esortazione di Nino Costa, Silvio Cabianca riteneva che “la necessità di approfondire lo studio dei soggetti scuri violentemente illuminati era certo una prova difficile: ma il veronese era ben preparato [...]. La raggiunta padronanza della resa nelle parti del dipinto in ombra; il rapporto sicuro con le parti al sole; il magistrale uso dei toni; il trionfo insomma del linguaggio pittorico del soggetto sono evidenti in questi dipinti e ben si comprende come Cabianca a quelle complete e sicure impressioni si rifacesse nel tracciare e trattare di poi acquerelli di straordinaria robustezza” (cfr. Dini 2007, p. 36). E proprio all’acquerello, nel 1886, Cabianca replicava la veduta, soggetto del *Garda*, ambientandola però in Lazio, forse in Ciociaria, e in una situazione climatica invernale, così che la luminosità, originata nel nostro dipinto dalla visione del lago e del cielo oltre il sott’arco oscuro, veniva ora creata dalla spolverata di neve sul muricciolo in primo piano e sull’acciottolato lì attorno, quasi in una soluzione in ‘negativo’ dei rapporti di luce e d’ombra dettata dall’interesse per la fotografia, tecnica sperimentata con passione e competenza dall’artista (Roma, GNAM, inv. 1192).  
S.B.





9

### Vincenzo Cabianca

Verona, 1827 - Roma, 1902

#### *Il Tevere*, 1884

olio su tela applicata su cartone, cm 18 × 45,7  
firmato e datato in basso a sinistra "V. Cabianca  
1884"

inv. F 3194

Iscrizioni sul retro in alto a matita: "raccolta prof. Ferrari,  
Roma"; di lato a sinistra etichetta dattiloscritta con dati  
tecnici e bibliografici del dipinto; a destra, timbro Galleria  
Spinetti

Provenienza: Cristiano Banti, Firenze; raccolta Ferrari,  
Roma; Mario Borgiotti, Milano; Galleria Spinetti, Firenze;  
Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Milano, *Mostra in omaggio al Genio dei  
Macchiaioli*, 1968

Bibliografia: Borgiotti 1964, II, p. 416, tav. 210

Il punto di vista leggermente ribassato accentua il senso di vastità del paesaggio incontaminato e solitario, avvolto nell'atmosfera cilestrina dell'ora incerta. La suggestione di un simile effetto luministico infonde alla visione dell'ansa del Tevere, pur nell'attenta resa del dato naturale, un'intonazione evocativa di stati dell'animo trepidi e sentimentali, riflesso della disposizione dell'artista, volta a cogliere significati più profondi e spirituali nella bellezza dell'universo.

Costruito per meditate campiture cromatiche, armoniosamente fuse tra loro, il quadro è indicativo delle consonanze d'idee e di soluzioni pittoriche che accomunano Cabianca e Nino Costa, dettate dall'affinità delle loro ricerche basate sulla trasposizione realistica dei fenomeni luminosi, quale fonte di valori emozionali; ricerche che risalivano ai primi anni Settanta, epoca in cui Cabianca - stabilitosi a Roma - si

impegnava a risolvere i rapporti "dei soggetti scuri violentemente illuminati", come ricordava il figlio del pittore, e che con il tempo si fecero sempre più attente alla fusione dei contrasti chiaroscurali fino a ottenerne innovative e raffinate declinazioni, tanto più quando egli ricorreva all'uso dell'acquerello, tecnica che padroneggiava con maestria. Non è un caso, infatti, se nel 1875 egli fu uno dei dieci fondatori della Società degli Acquerellisti.

Consapevole dell'originalità degli esiti di tali sperimentazioni stilistiche, Cabianca ne scriveva all'amico Cristiano Banti: "se l'amore alla propria arte fosse la sola stregua per giudicare della riuscita delle opere, ti assicuro che potrei vantarmi di farne delle buone, ma se tali non saranno, certo comuni non sono" (lettera del 6 gennaio 1881; vedi Dini 1999, p. 191). E dello stesso parere doveva essere anche Banti se il nostro quadro entrò a far

parte della sua ricercata raccolta di opere degli amici artisti, nella quale il percorso artistico di Cabianca era rappresentato da ben diciassette dipinti, fra i quali la seconda redazione del *Mattino* (1862), nota anche come *Le monachine* (Viareggio, Istituto Matteucci).

S.B.

## Odoardo Borrani

Pisa, 1832 – Firenze, 1905

*Dintorni di Pergentina*, 1885-1887 ca.  
olio su tavoletta, cm 26 × 14  
firmato in basso a destra “O. Borrani”  
inv. F 3127

Iscrizioni sul retro: al centro “M. Borgiotti / Odoardo Borrani”; etichetta a stampa e timbro, esposizione Palazzo della Permanente, Milano 1954;  
al centro, timbro collezione Mario Borgiotti

Provenienza: Mario Galli, Firenze; Paolo Stramezzi, Milano; Mario Borgiotti, Firenze; Galleria Sant'Andrea, Genova; Galleria Manzoni, Milano; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, *Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri*, 1954; Torino, *Dipinti dei “Macchiaioli” presentati da Mario Borgiotti*, 1965, pp. 9, 49, n. 47;

Bibliografia: *Il paesaggio italiano* 1954, n. 114; Borgiotti 1964, tav. CIV; Dini 1981, p. 265, n. 78

Nella giornata di fine inverno, i rami spogli degli alberi da frutta e le canne cresciute copiose lungo la proda di un ruscelletto – forse la Mensola che dalle colline di Settignano scende verso l'Africo – creano un intricato ricamo sul cielo color madreperla. È con pennellate sottili, nervose, graffiate, e con una gamma cromatica sobria, giocata su pochi toni di terre e di verdi acidi che Borrani costruisce la veduta di uno scorcio della campagna attorno a Firenze, oltre Piagentina (o Pergentina secondo la dizione antica, giustamente mantenuta nel titolo dell'opera). Erano zone a lui ben note dalla metà degli anni Sessanta, quando, insofferente verso la concretezza assertiva del pensiero positivista, sempre più pressante nella cultura e nella società fiorentine, vi si era ritirato in operosa solitudine, dandosi “all'arte con tutta la fede e la passione con che una volta i credenti si davano a Dio” (Cecioni 1905, p. 342). Col trascorrere degli anni quel sentimento si era attenuato, e all'insofferenza era succeduta una sorta d'indulgente accettazione della modernità, seppur intessuta di vago rimpianto per la quiete e la serenità di un mondo inesorabilmente tramontato; una disposizione di spirito che in arte comportò un impianto disegnativo più fragile

e vibrante, una stesura più mossa e pateticamente chiaroscurata, come ben testimonia il paesaggio dei dintorni di Pergentina, databile alla metà degli anni Ottanta, come suggeriscono anche le intrinseche assonanze formali con i disegni del tempo, e in particolare con alcuni dei fogli che compongono il taccuino n. 1549 G.A.M., conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, usato da Borrani dal 1883 almeno fino al 1887. Il quadro è indicativo di come alla limpidezza compositiva e al nitore costruttivo della luce, un tempo distintivi della sua pittura, l'artista preferisse adesso l'alternarsi di grafismi lievi e acuti, i trapassi di luci e ombre vellutati e tattili.  
S.B.



## Telemaco Signorini

Firenze, 1835 - 1901

### *Ritratto di bambina*, 1890-1895

olio su tela, cm 22 × 13

siglato in alto a destra "TS"

inv. F 3182

Sul retro timbro Galleria Spinetti Firenze

Provenienza: collezione Enrico Caviglia, Finale Marina; Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Firenze, *La grande stagione dei Macchiaioli*, 1973; Firenze, Galleria Spinetti, 1976

Bibliografia: *La grande stagione* 1973, n. 48

Il taglio perentorio dell'inquadratura impone la visione ravvicinata del volto profondamente malinconico della bambina raffigurata da Signorini con la sicurezza spavalda che distingue i tanti ritratti da lui eseguiti negli anni tardi della vita, quando con rapide, sapienti, pennellate costruisce le fisionomie, risolvendole eminentemente tramite il colore e la drammaticità - la spietatezza, quasi - dei rapporti chiaroscurali. Sono gli anni in cui l'artista indaga con atteggiamento spregiudicato e amaro anche i corpicini nudi di bambine in pose niente affatto maliziose, ma comunque conturbanti per la crudezza del segno freddo e teso, per la mancanza di rilievo: disegni che talvolta hanno a modella Irene Roppele, la bimba che Signorini voleva adottare e che spesso gli era compagna nei soggiorni a Settignano. Il nostro dipinto, invece, fu probabilmente tratto da uno studio dal vero eseguito a Riomaggiore durante l'ultimo periodo trascorso dall'artista in quel paese delle Cinque Terre a lui caro fin dal 1860 quando vi si era recato per la prima volta con "il giovanile entusiasmo col quale a venticinque anni si va al mare quando ne siamo nati lontani e quando si è studiata l'arte" (Signorini [1911] 1942, p. 11), e dove poi era tornato a più riprese. Là egli realizzò una miriade di disegni raffiguranti la popolazione del luogo, spesso riportando sul foglio il nome delle persone ritratte, come nel caso di questa bambina, la medesima che appare in un disegno intitolato *Concettina*, presentato da Mario Borgiotti alla Galleria Carini

di Milano nel 1952, nell'ambito della mostra *Duecento disegni di Signorini*; se la posa del capo leggermente reclinato sul petto e l'espressione di profonda tristezza della bimba sono le medesime, nel dipinto l'artista muta l'impostazione frontale della figura a favore di una lieve rotazione verso destra, infondendo in tal modo all'immagine un'assai più potente tensione emotiva. Da sempre nell'arte di Signorini, i bambini avevano svolto un ruolo importante; egli d'indole cinica e caustico fino all'insolenza, anche verso gli amici, dimostrò per tutta la vita una straordinaria sensibilità nei confronti dell'infanzia comprendendone nell'intimo i sentimenti di disagio e d'inadeguatezza, e se fin da giovane aveva affidato alle immagini, mai banali, di bambini e ragazzetti la complessità sentimentale di un dipinto, coll'età ricorse ad esse per esprimere la propria insofferenza verso la mentalità e il gusto della società umbertina, a suo parere gretti e perbenisti. S.B.



## Eugenio Cecconi

Pisa, 1842 - Firenze, 1903

### *Primi freddi*, 1875-1880

olio su tela, cm 44 × 34

inv. F 3137

Iscrizioni sul retro etichetta mostra Livorno 1974; timbro Galleria Spinetti Firenze

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Livorno, *Mostra retrospettiva di Eugenio Cecconi*, 1974

Bibliografia: *Eugenio Cecconi* 1973, tav. CXXIV; *Mostra retrospettiva di Eugenio Cecconi* 1974, p. 86, n. 78

Ai piedi d'un gruppetto d'alberi spogli, tre piccoli contadini tentano di scaldarsi a un focherello di sterpi; la visione dall'alto riduce la porzione di cielo a una striscia sottile, e fa sì che le sagome dei bimbi e i tronchi snelli degli alberi appaiano immersi nel brullo paesaggio autunnale dal quale si distinguono a malapena; sensazione che accentua il senso di profonda solitudine che spira dall'immagine, reso ancor più palpabile dalla cromia del dipinto, intonata a una gamma molteplice di bruni e di terre, appena rialzata dai bagliori dorati delle fiamme. All'austera semplicità dell'impianto compositivo, che, memore della lezione di Giovanni Fattori, affida alla linearità dei tre alberi - i cui rami alti sono esclusi dall'inquadratura - la profondità della visione, il pittore coniuga una stesura fatta di palpiti, di guizzi, di tocchi leggeri, di graffi, tale da suggerire - grazie anche alla perfezione dell'intonazione cromatica - la consistenza del terreno ricoperto di foglie morte, quella degli steli puntuti delle ginestre, dei sassi affioranti, degli sterpi. Ne nasce un'immagine straordinariamente attinente al vero, alla quale la presenza dei bambini attorno al fuoco infonde un'inflessione garbatamente narrativa, rivelatrice dell'indole letteraria di Eugenio Cecconi il quale negli anni avrebbe dato libero canto a questa sua inclinazione. Al ritorno da un viaggio in Tunisia compiuto nell'estate del 1875, esperienza

che aveva frastornato l'artista tanto da indurlo a considerarsi incapace di tradurre in pittura la luce implacabile e la miriade di colori di quel luogo esotico, Cecconi - come già aveva fatto all'inizio degli anni Settanta, quando, alla ricerca di una propria maniera espressiva e insofferente verso la vita di città, si era rifugiato a Ceppato, sulle colline pisane, non lontano dalle terre dell'amico Francesco Gioli -, si era ancora una volta isolato in campagna, e là aveva ripreso a dipingere paesaggi e scene di vita dei campi pervasi da un sentimento per la natura dettato dalla sua indole immaginosa e "desiderosa di assaporare nella loro maggiore intensità, tutte le impressioni della natura, dell'arte, del bello; di ricercarne il fascino misterioso, di confondersi con esse quasi in un completo oblio dell'essere" (Biagi 1905, p. 56). (S.B.)





13

## Eugenio Cecconi

Pisa, 1842 - Firenze, 1903

*Dopo l'alluvione*, 1885-1890

olio su tavola, cm 19,5 × 32

firmato in basso a destra "E. Cecconi"

inv. F 3138

Sul retro, etichetta e timbri Galleria Bottegantica Bologna

Provenienza: collezione Bondi, Firenze; raccolta Siccoli; collezione Orsi Bertolini, Firenze; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Coll'avvento del nono decennio del secolo, Eugenio Cecconi cominciò a trascorrere periodi sempre più lunghi nella Maremma grossetana, attratto dal suo amore per la caccia, ma anche dalla bellezza della natura fiera e selvaggia di quella terra ancora incontaminata che lo aveva affascinato sin dalla prima infanzia. Presto la Maremma, con le sue paludi, i suoi fiumi, le vallate e gli antichi borghi fortificati, divenne il principale motivo ispiratore dei dipinti dell'artista, al pari dei suoi abitanti, rudi ma pieni di dignità, che Cecconi temeva di veder trasformati in "masse", da "individui" che erano, a causa di un mal governato progresso che incombeva anche su quella parte della Toscana. Sentimenti espressi dal pittore con un linguaggio limpido e asciutto, aderente alle cose e privo di retorica, analogo a quello della prosa di Renato Fucini del quale, nel 1894, egli avrebbe illustrato, insieme a altri protagonisti del Naturalismo toscano, *Le veglie di Neri*.

È attenendosi a un simile linguaggio che Cecconi esegue il dipinto raffigurante la piana inondata dalle acque dell'Albegna ai piedi della Marsiliana, la tenuta dei principi Corsini, alta sul colle, dove l'artista fu ospite per la prima volta nel 1881. Nell'aria livida del primo mattino, le colline si delineano in controluce sulle sfumature grigio-azzurre della volta del cielo che si riflette sulla superficie del fiume uscito dagli argini, intonandola alla medesima gamma cromatica, e così dilata a dismisura la sensazione di vastità del terreno allagato interrotta soltanto da pochi alberi e dal barchino dei cacciatori che avanza lento fra le canne.

Un bozzetto preparatorio del quadro, assai più semplificato nella resa del paesaggio e priva del barchino, è conservato alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, a Firenze, cui è pervenuta grazie alla donazione della contessa Bona Gigliucci, allieva di Eugenio Cecconi.

S.B.

**Niccolò Cannicci**

Firenze, 1846 - 1906

*Primavera*, 1889 ca.

olio su tela, cm 70 × 40

firmato e dedicato nell'angolo in basso a destra  
"All'Amico [...] / N. Cannicci"

inv. F 3133

Sul retro etichetta a stampa "Bottegantica"

Provenienza: collezione Tassinari, Milano; Galleria Carini, Milano; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Milano, *Collezione Tassinari*, 1940; Milano, *Mostra vendita di dipinti dell'800*, 1956; Firenze, *XXV Biennale dell'Antiquariato*, 2007; Bologna, *I Macchiaioli e la Pittura toscana di fine '800*, 2007; Modena, *Naturalismo nella pittura italiana tra '800 e '900*, 2008Bibliografia: *Collezione Tassinari* 1940, n. 91, tav. I; *Mostra vendita* 1956, n. 12, tav. 8; Catalogo Bolaffi 1978, p. 58; Lombardi 1995, p. 82, fig. 41; *I Macchiaioli e la Pittura* 2007, pp. 50-51; *Naturalismo* 2008, p. 175

Nell'atmosfera cilestrina di una giornata primaverile, una donna di ritorno dai campi incede, seguita da due bambinelle scalze, attraverso il frutteto in fiore, recando sul capo un canestro. Nella luce chiarissima filtrata dal cielo velato di nuvole, i contorni delle figure e degli alberi sembrano perdere consistenza, e la sagoma di spalle della contadina, più che delinearsi quale elemento principale della composizione, tende a fondersi nel paesaggio (Lombardi 1995, p. 82). È con una pennellata minuta, filamentosa, vibrante di luce, e con l'adozione di una gamma cromatica smorzata che pare intonare ogni cosa al verde d'argento delle foglie d'olivo, che Cannicci ottiene un simile effetto, lirico e verosimigliante al medesimo tempo, secondo la poetica dell'artista, sempre più volta - col trascorrere degli anni - a ideare espressioni nelle quali adesione alla realtà e fuga da essa si coniugano intimamente. Per i suoi caratteri stilistici il dipinto è databile alle soglie degli anni Novanta, epoca che trova conferma nel bozzetto del quadro, datato 1889, e pubblicato da Francesco Saporì con il titolo

*Mattino primaverile*, nel libricino della serie 'I Maestri dell'Arte' dedicato a Cannicci (Saporì 1920, s.p.). A quella data - e il nostro quadro, come giustamente indica Laura Lombardi, ne è una chiara testimonianza - l'interesse dell'artista è rivolto alla coeva pittura di Signorini (Lombardi 1995, cit.), il quale, da parte sua, ha frequenti parole d'elogio per quel sincero e sensibile osservatore della realtà, in grado di dipingere "una pagina virgiliana delle georgiche, in una distinta nota argentina e calma", e la cui opera è, insieme a quella di Plinio Nomellini tra quelle "che meglio rispondono alle tendenze nuove dell'arte moderna" (Signorini 1889a). Il riferimento a Nomellini, allora reduce dall'esposizione livornese ove aveva presentato il *Fienaiolo*, ammirato da Signorini per "la sintesi luminosa" e "l'analisi dettagliata" del dato reale (Idem), è indicativo di come il pittore macchiaiolo individuasse nella stesura filamentosa e intessuta di luce applicata ai temi del Naturalismo, come accade, appunto, nella *Primavera*, la via più adeguata per il rinnovamento dell'arte.

S.B.



## Niccolò Cannicci

Firenze, 1846 - 1906

*Pastorello con gregge*, 1890 - 1895 ca.  
olio su tela, cm 38,5 × 82  
firmato in basso a sinistra "N. Cannicci"  
inv. F 3135

Sul retro al centro, a penna, "Opera autentica / e molto fine / di Niccolò Cannicci / M. Borgiotti / Firenze / 18/10/72"

Provenienza: Collezione Renato Bruson

Un pastorello seguito da un gregge sparuto s'inoltra lungo la via che segue la cinta perimetrale di Montemiccioli, il borgo nei pressi di San Gimignano dove Cannicci si era ritirato a lavorare isolato dal mondo; nell'ora mattutina, l'ombra lambisce il selciato ricoperto di uno strato di neve sottile, mentre il sole, ancora basso sull'orizzonte, fa brillare i residui dei fiocchi posati sui muri e sui rami degli alberi, che il freddo ha reso di una consistenza cristallina. Le meditate partiture di luci e di ombre, così intensamente evocative della situazione atmosferica raffigurata, esaltano l'insistita verticalità della composizione e in tal modo accentuano il filo di sospensione malinconica che intesse la scena, suscitato - seppur con il tono sussurrato consueto all'artista - dal contrasto fra la figurina solitaria del bambino costretto a una vita di miseria e la bellezza della natura circostante, indifferente al destino umano. È dunque con spirito di naturalista intelligente e inquieto dinanzi all'arido 'vero', che Cannicci crea l'immagine in bilico fra l'affabilità del tema campestre e l'accoramento dettato dalla consapevolezza di quanto povera e faticosa sia la realtà del mondo contadino. Un sentimento che egli condivide con gli altri interpreti del Naturalismo in Toscana - Eugenio Cecconi, i Tommasi, Francesco e Luigi Gioli, Egisto Ferroni, per ricordare i più rappresentativi fra loro - e che all'inizio degli anni Novanta, epoca plausibile per il nostro dipinto, come indicano le consonanze stilistiche con opere coeve di Telemaco Signorini, quali, soprattutto, le vedute di Settignano con le stradine strette fra le case del paese, trova

rispondenze, anche formali, con la poesia di Giovanni Pascoli. Le assonanze e le allitterazioni di cui è nutrito il linguaggio pascoliano delle *Myricae*, pubblicate a Livorno nel 1891, corrispondono alle pennellate abbreviate, rapide, ora lievi ora succose adottate da Cannicci per dipingere il *Pastorello*; una stesura che sta ad additare come la solidità della forma andasse declinando a favore di una pittura più evocativa sia nel segno sia nelle scelte cromatiche (Lombardi 1996, p. 36).  
S.B.



**Niccolò Cannicci**

Firenze, 1846 - 1906

*Pastorelle*, 1890-1895 ca.

olio su ceramica, diametro cm 36

firmato di lato a destra "N. Cannicci"

inv. F 3136

Provenienza: Collezione Renato Bruson

All'ora del tramonto, quando il cielo velato si tinge di lievi sfumature violette, due pastorelle, sedute a terra una accanto all'altra fra ciuffi di ginestre, assolvono al loro lavoro quotidiano; una delle due ha colto dei fiori e ora ne compone un mazzolino sotto lo sguardo incuriosito di una mucca.

Al segno minuto che delinea con trepida delicatezza le figure delle bimbe, degli animali, dei tronchi contorti degli olivi, l'artista coniuga una stesura mossa e ariosa intessuta di pennellate ampie e scorrevoli qua e là rialzate da tocchi succosi di colore, e in tal modo ottiene una pittura straordinariamente adeguata a restituire i valori di luce e d'atmosfera della giornata di prima estate, e, al medesimo tempo, in grado di suggerire il tenore sentimentale della scena. È nella campagna intorno a San Gimignano, dove si è rifugiato a lavorare in solitudine, incapace di sopportare i ritmi alterati della città imposti dal progresso, che Cannicci ambienta i suoi soggetti di vita dei campi, soffermandosi con maggior tenerezza sulle immagini di bambini e ragazzetti di cui evoca con sorprendente sensibilità gli atteggiamenti e gli stati d'animo, descrivendoli "nella loro piena concretezza, nella loro più minuta determinatezza, [e] usando un linguaggio semplice, schietto e al tempo stesso immaginoso ed efficace", per usare le parole di Luigi Capuana (Capuana 1972, p. 117). E che il giudizio di Capuana, espresso nel 1882 a proposito della poetica di Giovanni Verga, si confacesse intimamente alla disposizione d'animo di Cannicci, lo dimostra il dipinto delle bambine che portano al pascolo le vaccherelle bianche di razza maremmana, soffuso di un sentimento affettuoso venato di sottile malinconia per quelle vite semplici dal destino già segnato. La figura della bimba con i fiori in grembo è identica a

quella che compare, accostata a quella di un vecchio contadino, nel quadro *Falce e fiori*, datato al 1891 ca. (Pelagatti, Tassi 1962, fig. 40), epoca cui plausibilmente risale anche il piatto dipinto appartenuto alla raccolta Bruson. L'apparente fragilità del tema infantile, ingentilito dall'accento al mazzolino fiorito, trova un'intrinseca rispondenza nella sua destinazione a ornamento di un oggetto di ceramica, per di più di modeste dimensioni quantunque destinato a essere appeso come indicano i fori sulla base.

S.B.





17

**Niccolò Cannicci**

Firenze, 1846 - 1906

*La sciabica*, 1902

olio su tela, cm 38,5 × 82

firmato in basso a destra "N. Cannicci"

inv. F 3134

Sul retro sulla cornice in alto a sinistra, a penna, "La Pesca (Castiglioncello / 1902); sulla tela, a matita azzurra, "Venezia / La pesca"

Provenienza: Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Firenze, *Società delle Belle Arti*, 1906

Bibliografia: *Società delle Belle Arti* 1906, p. 33, n. 248; Rosadi 1906, p. 41

“Eppure tutti questi personaggi son veri, vivi, caratteristici” notava Giovanni Rosadi a proposito dei protagonisti dipinti da Cannicci, commemorando l’artista in occasione della mostra postuma dedicatagli dalla Società delle Belle Arti di Firenze nel marzo 1906; “tanto caratteristici”, proseguiva l’intellettuale toscano, fine e sensibile interprete dell’arte dell’amico pittore, “che a vedere quell’ultima marina composta a Venezia (che pure è su esposta), e ad osservare quegli uomini e quelle donne attorno alla rete par di vedere (lo dico con la dovuta riverenza) tanti sangimignanesi travestiti da marinai” (Rosadi 1906, p. 41). Le parole di Rosadi alludevano, ovviamente, agli abitanti della cittadina toscana ove Cannicci si era ritirato in solitudine per sfuggire i ritmi alterati

della città moderna, e che spesso animavano i suoi quadri ambientati in quel luogo antico e nella campagna che lo circondava. Come attesta la scritta sul retro della tela, che in un imprecisato momento del percorso collezionistico del dipinto si è tentato di cancellare, forse per rendere più appetibile l’opera riconducendola in un ambito prettamente regionale, il quadro - probabilmente tratto da appunti dal vero eseguiti a Venezia in occasione di una Biennale, manifestazione visitata con regolarità da Cannicci fin dal 1895, data della prima esposizione - raffigura una scena di pesca ambientata in laguna, resa con una pennellata rapida, sommaria, fervida di luce e di colore, esemplificativa di come il confronto con le

espressioni più nuove della pittura, e in special modo quelle dei paesi nordici o della Spagna, fosse la pienezza vitale delle figure di Zorn o la forza splendente del cromatismo di Sorolla, avesse infiammato l’immaginazione dell’artista inducendolo a concepire un’opera dall’accentuato vitalismo tipico dell’impressionismo internazionale (Lombardi 1995, p. 112). Fu forse in occasione della mostra fiorentina del 1906, che il titolo *Venezia - La Pesca*, riportato sul retro del dipinto, fu mutato in *La sciabica*. S.B.



18

### Angiolo Tommasi

Livorno, 1858 - Firenze, 1923

*Renaiole a Bellariva*, 1883-1885 ca.

olio su tavola, cm 21,5 × 51,5

firmato in basso a destra "Angiolo Tommasi"

inv. F 3185

Sul retro etichetta mostra Circolo degli Artisti Casa di Dante, Firenze 1948

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Firenze, *Dall'Otto al Novecento: otto momenti di pittura in Toscana*, 1948

In una giornata d'inizio primavera, i renaiole sono intenti al loro lavoro quotidiano lungo la sponda dell'Arno, alla Bellariva. Le nuvole trascorrono veloci, portate dal vento, e così creano trapassi d'ombre leggere sulle colline.

Il punto di vista ribassato, che accentua l'ampiezza della proda sabbiosa del fiume, dà risalto alle figure degli uomini cadenzate in profondità, destinandole in tal modo a vere e proprie protagoniste della scena, e non a elementi compendiali del paesaggio, secondo una disposizione del pensiero consona a Angiolo, cui egli avrebbe dato libero canto in dipinti indicativi della sua personale interpretazione del Naturalismo quali *Lo spuntar del giorno*, esposto a Venezia nel 1887 dove suscitò un commento di Chirtani a tal proposito (Chirtani 1887, p. 43), e qualche anno più tardi in *Le ultime vangate*, tela di dimensioni imponenti presentata alla Promotrice fiorentina nel 1891. Un simile ruolo, assegnato ai renaiole, è per altro ribadito dall'uso meditatissimo dei rapporti luministici che consente all'artista di definire le loro sagome, e quella del ciuco sul ciglio della riva, in un garbato effetto di controluce.

Con una stesura che scorre senza indugio sul legno del supporto, alternando pennellate liquide ad altre impregnate di colore, Angiolino costruisce il dipinto concepito in consonanza con il clima di affabile familiarità di sentimenti e d'idee che si respirava dall'inizio degli anni Ottanta a Bellariva nella villa della Casaccia, e a San Prugnano, le residenze sue e della sorella Eleonora, sposata a Giuseppe Cecchini, e di cui Silvestro Lega incarnava il principale rappresentante. Lega, infatti, non solo era frequentatore abituale di quelle ospitali dimore di cui avrebbe dato straordinari resoconti pittorici intessuti di cordialità e amorevolezza (ne sono esempi eccellenti i ritratti di Eleonora che cuce in giardino o quello di Angiolino che dipinge all'aria aperta, per non dire dei cofanetti che l'artista dipingeva per i giovani amici), ma era anche il maestro di Angiolo cui, insieme alla padronanza

della tecnica, aveva insegnato a apprezzare la poesia dei temi semplici e quotidiani risolti secondo un tenore formale in grado di preservarli da cadenze banalmente illustrative; e ne sono una lampante dimostrazione i tocchi di bianco lucente che definiscono le camicie dei renaiole, essenziali nella loro stringatezza in grado di suggerire il movimento e lo sforzo compiuti dagli uomini. Una lezione che Tommasi avrebbe reso ancor più efficace confrontandosi con molteplici modelli figurativi, seppur privilegiando quelli d'ambito culturale toscano, primi fra tutti, i dipinti di Telemaco Signorini. Ed è proprio dalla pittura di Signorini che sembrano dipendere le chiome ariose dei pioppi che, quasi una spuma lievissima, celano la mole della collina di là dell'Arno.  
S.B.

## Luigi Bechi

Firenze, 1830 - 1919

*Piccoli modelli nello studio del pittore*,  
1885 ca.

olio su tela, cm 23 × 17

firmato in basso a destra "L. Bechi"

inv. F 3125

Sul controtelaio in alto a destra, etichetta a stampa della mostra di Innsbruck, 2010; sul telaio, nell'angolo in basso a destra, timbro Galleria Bottegantica Bologna

Provenienza: Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

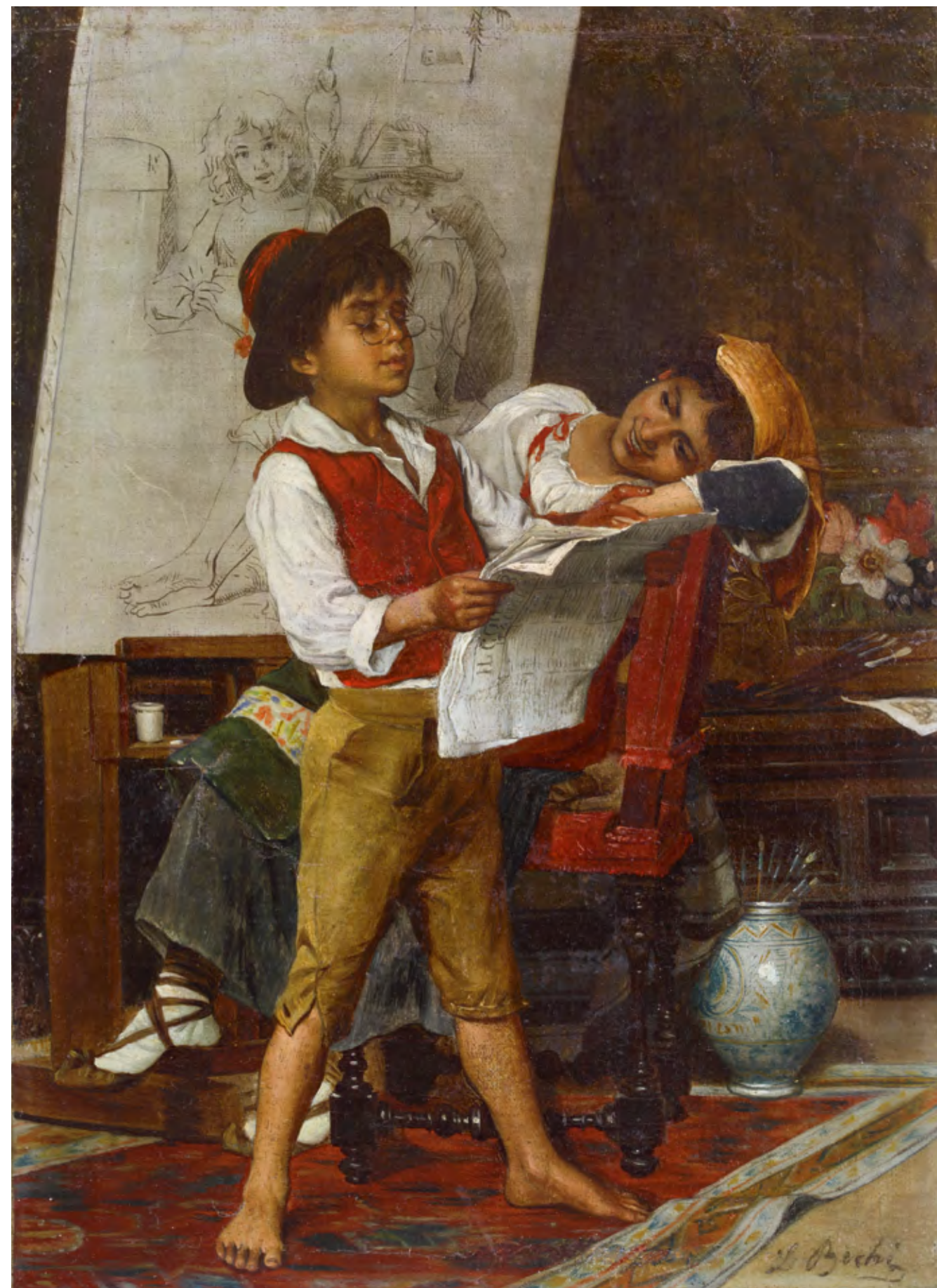
Esposizioni: Innsbruck, *Poesia d'interni: angoli di vita nell'arte dell'800 italiano*, 2010

Bibliografia: *Ottocento* 2004, p. 72; Bosi 2010, p. 40

Fra una posa e l'altra, i due modellini giocano fra loro, e la bimba sorride divertita dall'atteggiamento del giovane amico che, in piedi a gambe divaricate e con indosso un improbabile paio d'occhiali, scimmietta un tracotante lettore di giornale. Il carattere illustrativo della scena, tipico del repertorio di Bechi almeno dalla metà degli anni Settanta, si arricchisce di una nota ulteriormente suadente per l'artificio senz'altro accattivante del 'quadro nel quadro', come è stato giustamente notato (Bosi 2010, p. 40): i bambini, infatti, sono raffigurati davanti al cavalletto su cui è appoggiata una tela pronta per essere dipinta, cosa che sarebbe davvero accaduta (il quadro definitivo è apparso sul mercato antiquario in anni recenti), e che giustifica le loro vesti convenzionalmente 'ciociare'. A esaltare la colloquiale affabilità di un simile soggetto contribuisce in maniera decisiva la qualità della resa pittorica; all'eleganza del disegno, memore della lezione purista di Enrico Pollastrini di cui Bechi era stato allievo all'Accademia di Belle Arti di Firenze, il pittore coniuga l'eleganza di una stesura a pennellate sottili e accuratamente accostate, tale da rendere vivida e lucente la tavolozza, dalla compattezza di lacca. Assiduo frequentatore del Caffè Michelangelo e amico dei macchiaioli, di cui condivise in parte

le sperimentazioni (fu, tra l'altro, ospite di Diego Martelli a Castiglioncello), Luigi Bechi si era affermato alla fine degli anni Cinquanta come pittore di storia, sia in costume sia contemporanea, e se già nel corso del settimo decennio del secolo aveva talvolta indugiato nell'affabilità narrativa dei temi di genere, fu solo dopo la caduta di fede nei valori del Positivismo, che coinvolse la società europea intorno al 1870, che egli si dedicò con sempre maggior condiscendenza a soggetti di una grazia leziosa e ammiccante, assecondando il gusto della borghesia dell'Italia umbertina, desiderosa di temi disimpegnati e di facile interpretazione, in arte come in musica e in letteratura.

Solo in anni recenti la critica ha recuperato storicamente, e quindi rivalutato, simili espressioni pittoriche tornate a essere apprezzate per le loro indubbie qualità formali oltre che per i motivi culturali che le avevano originare, finalmente riconsiderati senza i pregiudizi che per quasi un secolo ne avevano ostacolato la comprensione. *S.B.*



**Francesco Vinea**

Forlì, 1845 - Firenze, 1902

*In campagna (Signora in giardino),*  
1881

olio su tela, cm 35,5 × 40,5

firmato e datato nell'angolo in basso a destra

"F. Vinea / 1881"

inv. F 3187

Iscrizioni sul retro a penna "F. V. 323"; sul telaio etichetta, strappata, della IV Esposizione Società degli Artisti

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Firenze, *Associazione degli Artisti Italiani. III Esposizione 1907-1908 in Firenze. Catalogo*; Firenze, *Associazione degli Artisti Italiani. IV Esposizione 1909 in Firenze. Catalogo*Bibliografia: *Associazione degli Artisti Italiani* 1908, p. 85, n. 386; *Associazione degli Artisti Italiani* 1909, p. 146, n. 465

Una giovane dal volto ridente, abbigliata in veste da notte e immersa nel rigoglio di una campagna palpitante di sole, posa lo sguardo divertito sul pittore che la sta ritraendo; la camicia bianca della donna, e la sua elegante cuffietta intonata alle rose che tiene in grembo, creano un deciso contrasto con il colore della terra riarsa dalla calura estiva, con il verde azzurrato dei pampini delle viti, e così esaltano il senso di travolgente vitalismo che spira dall'immagine sorprendentemente anticipatrice del ritratto di Fernanda Ojetti, eseguito da Plinio Nomellini nei primi anni del Novecento.

L'intrigante incongruenza della situazione, e la tavolozza straordinariamente vivace e luminosa rendono quanto mai valide le parole di Giovanni Rosadi riguardo all'opera di Vinea espresse nel 1904, quando a Pracchia, paese dell'Appennino tosco-emiliano dove il pittore era solito trascorrere la villeggiatura, gli venne intestata una piazza a due anni dalla morte. Incaricato di commemorare l'artista, in quell'occasione Rosadi, al di là di asserzioni eclatanti ma comunque esplicative quali "un Vinea senza colore è come un angelo senza ali, una giornata senza sole" (Rosadi 1905, p. 55), formulò un'analisi critica chiara e puntuale



dell'itinerario artistico del pittore. E a proposito dei soggetti frivoli, e talvolta addirittura maliziosi, divenuti argomento principale del repertorio dell'artista, anziché soffermarsi sull'accattivanza dei temi "né alti, né educativi", ma che certo incontravano i gusti della società europea di fine Ottocento tanto da essere continuamente richiesti da mercanti accorti e attivissimi come Goupil e il fiorentino Pisani, egli richiamò l'attenzione sui valori formali di quei dipinti "trattati da un disegnatore corretto, elegante, disinvolto, da un coloritore rapido, vivace, caldo, da una mente fervida, fantasiosa, potente, da un ricercatore di effetti vibranti e di rapporti sicuri, da un maneggiatore dalla tecnica sottile e ad un tempo vigorosa" (Idem, p. 22). Erano, queste, doti innate al pittore e di cui aveva dato prova fin da giovanissimo, quando nel 1863, allievo di

21

### Fabio Fabbi

Bologna, 1861 - Casalecchio di Reno (BO), 1946

*Bagnanti*, 1925-1930 ca.

olio su tavola, cm 40 x 30

firmato in basso a sinistra "F. Fabbi"

inv. F 3145

Sul retro etichetta a stampa e timbri Galleria Bottegantica Bologna

Provenienza: Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Modena, *Excelsior. Modenantiquaria*, 2007

Artista versatile, che dopo un primo apprendistato come scultore presso Augusto Rivalta, aveva poi preferito dedicarsi alla pittura diversificando, con libertà di pensiero, il proprio repertorio che spaziava dai temi di storia a quelli religiosi, ai soggetti orientalisti, dalla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento Fabio Fabbi fu uno dei protagonisti del Circolo Artistico Fiorentino per il quale realizzò più volte anche le locandine e i biglietti d'invito per mostre e manifestazioni mondane. L'indole spiritosa dell'artista trapela dallo stile che egli aveva messo a punto e che si distingue per la disinvolture della pennellata mossa e acciaccata,

Enrico Pollastrini all'Accademia di Belle Arti di Firenze, aveva eseguito, su incarico di Vittorio Emanuele II, *Michelangelo Buonarroti che legge i suoi versi a Vittoria Colonna* (Firenze, Palazzo Pitti, Appartamenti Reali); in seguito Vineia aveva cominciato a dipingere in sintonia con le espressioni di pacato realismo dei macchiaioli ma dopo il 1870, anch'egli toccato dalla precarietà e dagli affanni della società, ricercò la graziosità e la piacevolezza di temi disimpegnati, e spesso in costume, che gli procurarono successo e denaro. Il ritratto di signora, che per il senso di confidenza e di amorosa familiarità che lo intesse sembra poter raffigurare una persona un tempo cara al pittore, rimase nello studio di Vineia e venne messo in vendita con il titolo *In campagna*, dalla donna che ne aveva ereditato il patrimonio. S.B.

seppur sorretta da un fine impianto disegnativo, e per la vivacità della gamma cromatica in grado di esaltare il tenore squisitamente illustrativo del soggetto. È quanto testimonia il nostro quadro che con arguzia riconduce un tema illustre come quello delle 'bagnanti' in un ambito contemporaneo, come indicano le vesti e le scarpe delle giovani donne, abbandonate sul prato, ma anche le fisionomie e le acconciature delle modelle stesse, così simili a quelle dei figurini di moda dei primi anni Venti, ancora evocatrici di suggestioni Art-Nouveau. Il soggetto del nudo femminile raffigurato nella natura divenne motivo ricorrente del catalogo di Fabbi negli anni fra le due guerre, ma il nostro dipinto, che possiede l'accattivante loquacità di un manifesto pubblicitario, doveva essere particolarmente rappresentativo dell'operato dell'artista se egli sentì il bisogno di raffigurarlo, seppur con minime varianti, sullo sfondo del quadro *Il collezionista - Nello studio del pittore*, eseguito attorno alla metà degli anni Trenta del secolo scorso (cfr. *Fabio Fabbi* 2000, p. 91). S.B.



22-23

## Emanuele Brugnoli

Bologna, 1859 - 1944

*Venezia, verso la Basilica*, 1905-1910 ca.  
acquerello su carta bianca, mm 400 × 300  
firmato in basso a destra "Brugnoli"  
inv. F 3130

*Piazza San Marco*, 1905-1910 ca.  
acquerello su carta bianca, mm 300 × 190  
firmato in basso a destra "Brugnoli"  
inv. F 3131

Provenienza: Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione  
Renato Bruson

Esposizioni: Modena, *Excelsior. Modenantiquaria*, 2007



Stabilitosi a Venezia nel 1880, con alle spalle un apprendistato presso lo scenografo Valentino Solmi, Brugnoli entrò ben presto in contatto con l'ambiente artistico internazionale che gravitava nella città; le relazioni con pittori e mercanti, e la familiarità con un vedutista quale Fabio Mauroner, gli suggerirono di dedicarsi alla raffigurazione di scorci e vedute caratteristici, generalmente apprezzati da una clientela straniera mai stanca di riportare in patria immagini vivaci e affabili a ricordo del loro soggiorno veneziano. E se già le pitture a olio suscitarono l'interesse del pubblico e del mercato, furono soprattutto gli acquerelli a assicurare il successo all'artista. E ben lo testimoniano i due esemplari della collezione Bruson, nei quali la resa meticolosa degli edifici antichi si sposa alla loquacità accattivante delle figurine di borghesi, popolane, turisti, bambini, al frullar dei piccioni, che - senza scadere nella banalità di un macchiettismo vernacolare - animano piazza San Marco, dando vita a visioni incantevoli della città perennemente avvolta nella luminosa atmosfera di un cielo privo di nuvole. Realizzati dopo la metà del primo decennio del Novecento, i due acquerelli sono indicativi dell'attenzione con cui Brugnoli - che nel 1912 avrebbe ottenuto la cattedra d'incisione all'Accademia di Venezia - per aggiornare la propria pittura guardava alle espressioni dell'arte contemporanea di cui le Biennali veneziane offrivano modelli sempre più attuali e innovativi. Sono infatti i modi dell'impressionismo internazionale, e in particolare i bianchi abbaglianti e le accensioni cromatiche dei quadri di Joaquín Sorolla o di Ettore Tito, insieme all'eleganza delle silhouettes di John Sargent, gli esempi che l'artista rimedita traendone nuova linfa in grado di infondere grazia e leggerezza narrativa alle due vedute.

S.B.



## Armando Spadini

Firenze, 1883 - Roma, 1925

### *Paesaggio invernale*, 1917

olio su tela, cm 60 × 44

firmato in basso a sinistra "Spadini"

inv. F 3183

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson

La neve ha ammantato di bianco il giardino della casa di via Emilio del Cavaliere, dove Spadini abita dal 1916, e lo spettacolo - inconsueto per Roma - ha ispirato l'artista, che, affascinato dalla visione straniante di quel luogo familiare e da lui spesso rappresentato, raffigura lo scorcio di periferia, con la grande casa giallo-rosata e, sullo sfondo, i primi palazzi del nuovo quartiere dei Parioli appena visibili nella lattiginosa luminosità dell'atmosfera. Soltanto i rami spogli degli alberi, fragili come un lieve piumaggio, insieme ai pali che reggono i fili del bucato e alla parete della capanna, rompono il nitore abbagliante della veduta stabilendone la metrica spaziale e compositiva.

La pennellata à plat, e ricca di pasta, corre rapida e sicura sulla tela, secondo quell'adesione ai modi della pittura impressionista che dagli anni immediatamente precedenti alla Grande Guerra aveva improntato l'opera di Spadini, e dalla quale il pittore si sarebbe poi decisamente discostato tanto da ripensare con rammarico a "quel mezzo periodo [...] d'impressionismo" che aveva avuto, come lui stesso scrisse a Ugo Ojetti nel 1919, in una lettera fondamentale per la comprensione del suo percorso artistico (Rosazza Ferraris 1983, p. 14). Fu forse con l'intento di risolvere nella maniera più confacente la scena, o magari per la necessità di favorire un acquirente, che il pittore dipinse due versioni pressoché identiche - anche nelle dimensioni - della veduta; al febbraio del 1917 risale, infatti, *Nevicata*, dall'inquadratura leggermente più ravvicinata tanto da escludere quasi del tutto l'alberello sulla sinistra della composizione (Venturi, Cecchi 1927, tav. CXV, p. LV, n. 283). La datazione dei due dipinti al 1917, trova conferma, oltre che nei caratteri stilistici e

nell'espressione quieta e lievemente malinconica del sentimento che li intesse, così simili a quelli di *Gruppo di famiglia*, eseguito proprio quell'anno, nell'elenco autografo conservato - almeno all'epoca della monografia sull'artista di Adolfo Venturi e di Emilio Cecchi - fra le carte di proprietà di Angelo Signorelli, uno dei più importanti collezionisti del pittore, insieme a Emanuele Fiano (Venturi, Cecchi 1927, p. LV).

S.B.



**Mario Puccini**

Livorno, 1869 - Firenze, 1920

*L'ombrellino rosso*, 1912-1913

olio su cartone, cm 15 × 20,2

firmato in basso a sinistra "Mo Pochein"

inv. F 3181

Sul retro etichetta e timbri Galleria Bottegantica Bologna

Provenienza: Collezione Renato Bruson

Bibliografia: *Il valore dei dipinti* 1985, p. 241;  
*Mario Puccini* 1989, p. 336, n. 315; Monti 1992,  
 pp. 233, 396, 397, n. 326

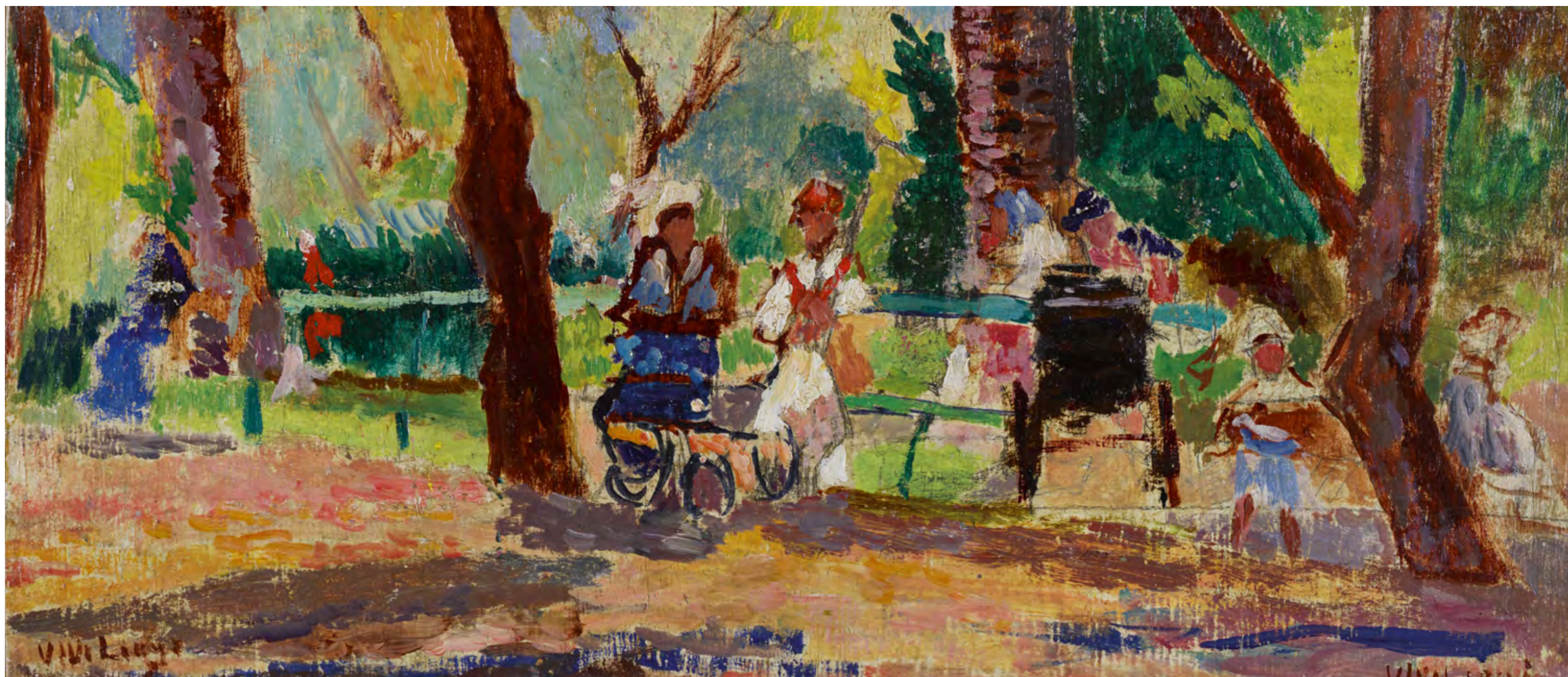
Nell'ora meridiana della bella giornata estiva, la luce si diffonde senza ostacoli sulla campagna assolata; la donna che incede reggendo il bambinello fra le braccia cerca riparo a tanta abbagliante lucentezza sotto un ombrello rosso, prepotente richiamo visivo tale da esaltare il fulgore della gamma cromatica impostata su una sinfonia di verdi e di terre, sulla purezza turchina del cielo.

Il punto di vista ribassato accentua il senso di vastità del paesaggio concluso sull'orizzonte - dove il cielo sembra trattenere un riflesso di mare - dalle sagome dei pagliai e della casa colonica intravisti oltre le macchie scure dei lecci, e in tal modo infonde alla visione un tono alto e solenne ribadito dalla luce totale che investe la scena. Con una pennellata che corre rapida e sicura, alternando con maestria falde dense di colore a altre quasi trasparenti, Puccini costruisce l'immagine con straordinaria coerenza compositiva, a testimonianza di come, col prosieguo del secondo decennio del Novecento, via, via che la sua "emotività visiva" andava placandosi, l'esuberanza cromatica dei suoi dipinti, simile a un caleidoscopico fuoco d'artificio, si tramutasse in "colore mentale", cioè - come chiarisce Raffaele Monti - aderisse "alla realtà del soggetto" (Monti 1992, p. 88). Non più, dunque, quell'enfasi nel tradurre pittoricamente un paesaggio come quando l'artista gettava i colori sulla tela a mo' di "saette", mettendo "sul terreno giallo d'ocra, nei giunchi schizzate di blu oltremare, nei lustri puri citron" e "le parti verdi si colorivano di smeraldo con intermezzi di arancioni e di viola", descritta con ammirato stupore da Lewellin Lloyd (Lloyd 1951,

p. 62), bensì una partizione dei colori secondo una ponderata e limpida tramatura, espressione di un "perfetto equilibrio tra livello connotativo e trasfigurazione visiva" (Monti 1992, p. 90). Il dipinto, databile attorno al 1913, è firmato con il nome - frutto di una fantasiosa derivazione dal



francese del suo patronimico - che il pittore aveva adottato, seppur saltuariamente, soprattutto dopo i soggiorni a Digne, compiuti nel 1910 e nel 1912, ospite del fratello Amedeo che là risiedeva (Tinti 1931, p. 33).  
 S.B.



26

## Ulvi Liegi

Livorno, 1858 - 1939

### *Estate alla Baracchina dell'Ardenza (Donne nel parco)*, 1924 ca.

olio su cartone, cm 15 × 33,5

firmato in basso a sinistra e a destra "Ulvi Liegi"  
inv. F 3186

Sul retro a matita "Sig. Ulvi Liegi.../ Estate alla Baracchina  
dell'Ardenza 1924 (?)"; timbri Galleria Spinetti Firenze

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato  
Bruson

Alla Primavera Fiorentina del 1922, Ulvi Liegi aveva esposto un *Colloquio di bambinaie alla Rotonda dell'Ardenza*. Sul catalogo della mostra, il quadro era stato commentato con ammirazione da Guido Veronelli "per il lirismo violento, acceso, spinto talvolta fino all'eccesso, e pur severamente contenuto, sempre, entro una linea caratteristica e tutta sua" (Veronelli 1922, p. 130). Il dipinto, dunque, rispondeva intimamente alla maniera che l'artista aveva elaborato dopo il 1920, considerata da Mario Tinti la terza fase del percorso artistico di Ulvi Liegi connotata da un "succulento colorismo" e da una tavolozza "generosa e varia, più sonora" (Tinti 1923, s.p.). Dal 1922, l'artista sarebbe tornato molte volte su quel soggetto - da lui, per altro, trattato

anche negli anni precedenti - ambientato nella zona residenziale a sud di Livorno, dove, fra i parchi delle ville padronali, era stata eretta la cosiddetta 'baracchina', meta di passeggiate estive di signore e bambinaie, proprio come raffigura il nostro dipinto nel quale le bianche divise inamidate delle nurses spiccano tra il verde lussureggiante del giardino pubblico, al pari delle voluminose carrozzine dei bebé. Il tema affabile di vita quotidiana è tradotto pittoricamente con l'immediatezza di un appunto dal vero. Alla rapidità della trasposizione che costruisce l'immagine con tocchi guizzanti di pennello dai colori sgargianti, indifferenti a coprire interamente il supporto, fa da contrappunto la chiarezza prospettica dell'impianto compositivo impostato sui

tronchi degli alberi cadenzati in profondità secondo una diagonale che dall'angolo in basso a destra si prolunga per tutta la larghezza del dipinto. Dopo un lungo periodo d'isolamento, che aveva coinciso con il periodo della Grande Guerra, l'artista aveva ripreso a partecipare alla vita artistica nel 1920, anno in cui fu uno dei soci fondatori del Gruppo Labronico, e se nei primi tempi, alla ricerca di un "consenso, o per lo meno di un'agevole attinenza con l'ambiente dei pittori livornesi" (Monti 1994, p. 26), egli esasperò gli elementi formali della sua pittura, nel giro di poche stagioni seppe ritrovare la felicità di un'espressione fondata sul sintetismo e le squillanti dissonanze cromatiche.

S.B.

**Giovanni Bartolena**

Livorno, 1866 - 1942

*Caccia (Natura morta con uccellini)*,  
1925-1930

olio su tavola, cm 40 × 62

firmato in basso a sinistra "Gio Bartolena"

inv. F 3121

Iscrizioni sul retro a penna, di lato a sinistra, "Opera autentica / ed importante / di Giovanni Bartolena / M. Borgiotti / Firenze / 13/11/72"; in alto a sinistra, "Raffaello Gustavo Petrucci", seguito da altra firma illeggibile; timbro di lato a sinistra: "Galleria d'Arte / Spinetti / Firenze"

Provenienza: Mario Borgiotti, Firenze-Milano; Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Firenze, *Settembre fiorentino con i Macchiaioli*, 1972

Bibliografia: *Settembre fiorentino* 1972, n. 7

Non sono molti i dipinti di Bartolena che hanno a soggetto nature morte di caccia, ma quelle poche sono tutte composte da uccellini: prede modeste verso le quali l'artista sembra provare un sentimento di pietosa tenerezza che lo induce a accomodare con garbo quegli esserini senza vita, talvolta accostandoci oggetti di poco conto, o qualche fiore. In questo caso i corpi degli animali sono addossati l'uno all'altro, e posati in uno spazio costituito dall'incontro di due piani ortogonali del medesimo colore, però di diversa tonalità, e privo di ogni altra connotazione narrativa; pur nel tenore astratto dell'ambientazione, l'immagine possiede tuttavia una coinvolgente carica emotiva tale da richiamare il patetismo di certe nature morte secentesche concepite quale 'memento mori'; un'espressione del sentimento originata dalla forza della pennellata che con tratti potenti costruisce le figure definendone i volumi con spessi profili scuri, e dalla sobrietà degli accordi cromatici. A proposito di dipinti stilisticamente affini al nostro, presentati da Bartolena a Milano nel 1927 in occasione della prima mostra personale dell'artista ormai sessantenne, Raffaele Giolli commentava come le nature morte di Bartolena - "pesci che han finito di guizzare, funghi cupi, terraglie verdi, fiori di marzo" - rappresentassero "tutto un mondo che non è più



nella vita, trasceso nell'architettura" (Giolli 1927). Anche la *Natura morta con uccellini*, nell'apparente casualità della composizione, testimonia della capacità del pittore di organizzare organicamente lo spazio, secondo l'insegnamento che gli derivava da Fattori e che

egli aveva saputo sviluppare in consonanza con le concezioni estetiche novecentesche. Non a caso Carrà, recensendo la mostra milanese già ricordata, metteva in risalto come Bartolena, "mentre riconosceva e si avvantaggiava [...] di quella speciale impostatura realistica

fattoriana, imparava anche rapidamente a scoprire e stillare nuovi umori dall'orto del suo grande compaesano" (Carrà 1927).  
S.B.

**Giovanni Bartolena**

Livorno, 1866 - 1942

*Natura morta*, 1935-1940

olio su cartone, cm 34 × 61,5

inv. F 3122

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson

“Bartolena ha una sua autonoma maniera di modulare il colore pieno, di costruire attraverso il puro tono, di equilibrare esattamente l'insieme. Inoltre ha pennellata rapida e robusta, gusto della materia preziosa, decisione e larghezza nel risolvere le sue nature morte”; così asseriva Mario Lepore nel recensire una mostra dell'artista allestita a Milano dalla Galleria Cocorocchia nel gennaio 1966, quando ormai l'opera del livornese era oggetto di diffuso interesse grazie all'impegno di mercanti e collezionisti fra i quali Mario Borgiotti, Renato Tassi, Lanciotto Bietoletti (Cocorocchia 1971, p. 30). Inoltre, concludeva Lepore, “anche quando l'impeto pittorico è veemente, trova sempre controllo nella misura istintiva e nel senso di armonia” propri al pittore (Lepore 1966, p. 43). L'opinione del critico sembra attagliarsi perfettamente alla natura morta con asparagi e zucchini, che per assonanze stilistiche è accostabile a dipinti eseguiti dalla seconda metà degli anni Trenta, quando l'irruenza espressiva di Bartolena s'acquieta a favore di un eloquio più piano; non più, dunque, il potente arcaismo di una struttura all'apparenza sgrammaticata e fondata essenzialmente sui contrasti cromatici, ma equilibrio della composizione e andamento ordinato e scorrevole della pennellata. Anche la luce si è placata: accantonati gli impetuosi sussulti di un tempo, adesso si posa con delicatezza sui frutti e sulla verdura suggerendone la freschezza, il sano turgore delle superfici. Dipinti che lasciano intendere come all'epoca l'artista avesse trovato, se non la tranquillità dello spirito, almeno una maggior fiducia nell'affermazione della propria arte, che, dopo la mostra milanese del 1927, e la presenza alla Biennale veneziana del 1932, aveva finalmente incontrato un discreto favore da parte del pubblico.  
S.B.



**Silvio Bicchi**

Livorno, 1874 - Firenze, 1948

*Oliveta a Montopoli*, 1930-1935 ca.

pastello su cartone, cm 30 × 44,5

firmato in basso a sinistra "Silvio Bicchi"

inv. F 3126

Iscrizioni sul retro al centro, a penna "Oliveta. Montopoli (Valdarno) / di Silvio Bicchi / Tassi Renato"

Provenienza: Renato Tassi, Firenze; Collezione Renato Bruson

Sullo scorcio dell'Ottocento, Silvio Bicchi, allora allievo dello scultore Ferdinando Vichi all'Accademia di Belle Arti di Firenze, aveva avuto, come molti altri giovani artisti livornesi - e tra loro, Plinio Nomellini e Oscar Ghiglia - l'opportunità di frequentare lo studio di Giovanni Fattori in via della Sapienza, dove era stato accolto benevolmente e incoraggiato a seguire le proprie inclinazioni verso la pittura, tanto da considerare il vecchio artista come il suo primo maestro. Quando, alle soglie dei cinquant'anni, reduce da lunghi soggiorni all'estero trascorsi a Parigi, a Londra, negli Stati Uniti, spronato da un'incessante curiosità verso le molteplici espressioni dell'arte otto e novecentesca, e finalmente desideroso di riflettere sul proprio itinerario d'artista consacrato nel 1920 dal successo ottenuto alla XII Biennale di Venezia con un'opera d'intensa drammaticità quale *Belve*, risolta con uno stile crudo e incisivo straordinariamente analogo al soggetto, Bicchi si ritirò a Montopoli, nel Valdarno pisano, e là, nella quiete della campagna, cominciò a dipingere con sempre maggior dedizione temi campestri di chiara ispirazione fattoriana: paesaggi rurali e tomboli, dove le figure degli animali, e - se ci sono - quelle degli uomini intenti a semplici occupazioni, risaltano definite da un sottile contorno a pennello. Il soggetto stesso dell'*Oliveta a Montopoli* è un palese omaggio a Fattori, proprio come lo è la saldezza del suo impianto compositivo nell'apparente casualità dell'inquadratura, che, colta da un punto di vista fortemente ribassato esclude dalla visione le chiome degli alberi, riducendo al minimo la porzione di cielo oltre l'alto



orizzonte, secondo un modello caro alla pittura fattoriana. L'enfasi della pennellata a tocchi corti e succosi, e la vivezza della cromia, impostata su una gamma variata dei verdi che dalle sfumature azzurrate giunge alla sapidità dei toni acidi richiamando con pari attinenza il colore delle foglie d'olivo come quello delle erbe più tenere,

suggeriscono di datare il dipinto all'inizio del quarto decennio del secolo scorso, quando l'abilità di colorista di Bicchi gli consente di ottenere, soprattutto col pastello - tecnica che padroneggia con sapienza - "effetti morbidissimi, vellutati, di una bellezza unica" (Servolini 1934, p. 352). S.B.



30

**Osvando Curandai**  
Firenze, 1935

*Lungarno Benvenuto Cellini,*  
*Firenze, 1935*

olio su tavoletta, cm 19 × 39,5  
firmato in basso a destra "Osv. / Curandai"  
inv. F 3143

Sul retro etichetta e timbri Galleria Bongiovanni, Riccione

Provenienza: Galleria Bongiovanni, Riccione; Collezione  
Renato Bruson

La luce intensa filtrata dal cielo trascorso di nuvole rende abbaglianti gli intonaci chiari delle case che così cadenzano in profondità la veduta del Lung'Arno conclusa sul fondo dal Ponte Vecchio. La prospettiva a cannocchiale, che esclude dall'inquadratura la loggia degli Uffizi, affacciata sul fiume, e il Palazzo dei Giudici, sede del Museo di Storia della Scienza, riconduce l'immagine della città in un ambito estraneo a quello di accattivante souvenir per turisti assunto dalle rappresentazioni degli scorci urbani di Firenze fin dal Settecento. L'artista, infatti, si sofferma sugli

aspetti quotidiani della vita cittadina, colti nel loro trascorrere: i passanti, le automobili, qualche turista, resi con pennellate rapide e succose idonee a suggerirne l'andatura, e la sua attenzione è rivolta, piuttosto, alla macchia di verde del giardino Demidov, a quella più lontana e modesta, della piazzetta Torrigiani. Una visione della città, dunque, a misura d'uomo, di cui Curandai sembra voler evocare la quiete e la semplicità, ben sapendo quanto ormai quelle condizioni del vivere fossero irrecuperabili. Gliene deriva un sentimento di sottile rimpianto cui egli, con sensibilità, dà forma

facendo riferimento alla pittura macchiaioli, rimeditata secondo personali riflessioni e mediata dai modi di certa cultura figurativa fiorentina degli anni centrali del Novecento - di Oreste Zuccoli, per esempio, o di Francesco Pagliuzzi - a conferma di una scelta etica, niente affatto facile in tempi assai meglio disposti verso l'attualità dei linguaggi ricercata a tutti i costi, anche a scapito della coerenza espressiva, e senz'altro indicativa di una fiducia nei valori comunicativi dell'arte, quali inesauribile fonte di poesia e di sentimento.  
S.B.

**Oswaldo Curandai**

Firenze, 1935

*Scorcio di vicolo urbano*, 1985

olio su tavoletta, cm 39,5 × 19

firmato in basso a destra "Osv. / Curandai"

inv. F 3144

Provenienza: Galleria Bongiovanni, Riccione; Collezione Renato Bruson

I raggi del sole si fanno strada a fatica fra i muri del vicolo animato di donne e bambini, e crea risentiti contrasti di luci e d'ombre sul selciato e sulle facciate delle case modeste.

L'immagine richiama alla memoria le raffigurazioni del vecchio ghetto di Firenze eseguite da Telemaco Signorini negli ultimi anni dell'Ottocento; di quei suggestivi scorci urbani resi secondo prospettive audaci, e dai netti trapassi chiaroscurali, Curandai sembra rimeditare anche il senso d'immediatezza narrativa ottenuto grazie alla serie di dettagli - dalle stecche sconnesse delle persiane, ai panni stesi, alle vesti esotiche delle donne - su cui regola il registro della pennellata spigliata che accosta alla stesura a plat tocchi vibranti di luce tanto intensa da divenire abbagliante.

È una maniera cui l'artista è addivenuto dagli anni Ottanta, quando, pur nell'operosa solitudine in cui amava - e ama - lavorare, percepisce il sempre più affannato e vacuo correre della società moderna, incapace di osservare con occhio sereno quanto la circonda, e tanto meno la bellezza del mondo. Allora la sua pittura, "efficace per chiaroscuro e per cromia, eppur dolce e serena nell'espressione e priva di durezza nel modellato", come giustamente la definì Luigi Servolini che tanto l'ammirava (*Curandai* 1970, s.p.), si fa più accelerata, più sottilmente drammatica, con l'intento di trovare un metro espressivo adeguato alla cultura dell'epoca, senza per ciò rinunciare all'intesa comunicativa, considerata dall'artista come un valore imprescindibile dell'arte, e anzi dandogli ulteriore importanza grazie ai rimandi a una tradizione figurativa illustre come quella macchiaiola.

S.B.



### Francesco Paolo Michetti

Tocco di Casauria (CH), 1851 - Francavilla a mare (CH), 1929

#### *Pastorella*, 1879-1880

pastello di vari colori su carta bianca,  
mm 490 × 340  
firmato in basso a destra “F.P. Michetti”  
inv. F 3176

Sul retro, etichetta e timbri, Galleria Bottegantica Bologna

Provenienza: Collezione privata, Napoli; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Bologna, *Mostra Bella*, 1996; Bologna, *Maestri dell'Ottocento italiano*, 1996

Il volto reclinato e lo sguardo serio intessuto di malinconia, la giovane donna - una fanciulla, quasi - è presa da pensieri che sembrano turbarla. Sull'immacolato candore della sua camicia, risalta la cosiddetta 'presuntuosa', il gioiello d'oro, tipico della tradizione abruzzese, che attesta lo stato di fidanzata della ragazza. Il pastello ripropone, con la sola differenza del pendente, e con una maggiore esuberanza nella fantasia della veste, l'immagine della *Fanciulla col Crocifisso*, appartenuta alla raccolta Mentessi, e datata a un tempo compreso fra il 1878 e il 1880 (cfr. Sillani 1932, tav. XXXIX). È con la prodigiosa maestria acquisita nell'uso del pastello in quei medesimi anni, e in un tempo assai breve, a ulteriore conferma delle sue doti d'artista geniale, che Michetti dà vita a questa figura pervasa di un sentimento potente; è infatti solo dal 1877 che il pittore, alla ricerca di una tecnica adeguata a esprimere con la maggior compiutezza possibile la portata emotiva del soggetto, ricorse a quel mezzo di trasposizione ritenendolo eccellente. Pur nell'apparente immediatezza dell'esecuzione, il dipinto è frutto di un meditato procedimento intellettuale come indica l'equilibrio dell'impaginazione con la fanciulla composta in una posa di reminiscenza classica secondo le personalissime riflessioni dell'artista sulla ritrattistica rinascimentale; il tenore austero dell'immagine è ribadito dalla sobrietà della gamma cromatica, impostata su tonalità basse e smorzate su cui spicca il nitore della camicia

bianca, straordinaria fonte di luce oltre che coinvolgente espediente pittorico.

Fu sul finire dell'ottavo decennio del secolo che il pittore, che all'epoca aveva già raggiunto una discreta notorietà con soggetti di vita dei campi, cominciò a interessarsi a temi legati alla cultura della sua terra, fervidi di vitalità e di sentimento, come testimoniano dipinti quali la *Processione del Corpus Domini* (1877), o la *Domenica delle Palme* (1880), ma anche le tante effigi di pastorelli e di giovani contadine risolte con spigliata sicurezza; figure di bambini, spesso solitarie e immerse nell'esuberanza della natura, che hanno ispirato a Edmondo De Amicis versi altrettanto vivaci e cordiali: “Chi ti move il pennello e l'intelletto / è una bimba gentil, per cui sospiri, / o una fata, o un demonio, o un angioletto? / Tutta render non so nelle mie rime / la maledetta simpatia che ispiri.../ ma tu m'intendi, va' - matto sublime” (De Amicis 1880, citato in Di Tizio 2007, p. 79).  
S.B.



**Ambrogio Antonio Alciati**

Vercelli, 1878 - Milano, 1929

*Ritratto (Ritratto di donna)*, 1912

pastello su carta, mm 1000 × 700

firmato e datato in basso al centro: "AA Alciati  
Milano '912"

inv. F 3119

Sul retro etichetta a stampa e timbro: "Bottegantica /  
Bologna"; cartellino a penna: "2"Provenienza: Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione  
Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, *Esposizione Nazionale di Belle Arti*,  
1912Bibliografia: *Esposizione Nazionale 1912*, p. 30,  
n. 46; *Ottocento 2008*, n. 37, p. 40

La tesa ampia dell'acconciatura belle-époque crea una sorta di cornice attorno al volto della giovane signora, e ne esalta il pallore dell'incarnato, reso ancor più intenso dal nero della veste, dai bagliori cromatici - fugaci quanto fuochi d'artificio - delle piume dorate appuntate sul cappello, del bouquet di fiori violacei, del rosso di fiamma dello scialle. È un tale uso sapiente dei colori, accostati in maniera ardita al fine di trarne coinvolgenti note emozionali, che, sposato alla forza espressiva dello sguardo enigmatico e intessuto di malinconia della donna, indica quanta importanza abbia rivestito la lezione di Cesare Tallone per il giovane Alciati. Iscrittosi a Brera nel 1897, una volta conclusi gli studi presso l'Istituto d'Arte di Vercelli, dove si era distinto per la sua abilità di ritrattista tanto da ottenere un sussidio economico da parte del Municipio grazie al quale aveva potuto trasferirsi a Milano, il pittore aveva accolto con entusiasmo gli insegnamenti di Tallone. All'ammirazione per la pittura potentemente drammatica del maestro, era poi seguita quella per la levità evanescente della pennellata di Carrière, il cui ricordo affiora anche nel ritratto di signora appartenuto alla raccolta Biason.

Fu proprio come ritrattista, che, a Torino nel 1908, il pittore riscosse i primi successi, acclamato da critici autorevoli quali Ugo Ojetti e Enrico Thovez per il tono di eleganza mondana dei suoi ritratti

di signore della buona società, concepiti secondo modelli aggiornati ai canoni dell'impressionismo internazionale. Apprezzamenti confermati nel 1912, quando Alciati presentò all'Esposizione Nazionale, allestita al Palazzo delle Esposizioni di Milano, il nostro *Ritratto* insieme a *Lo scialle*: dipinti dalle "tinte fastose", indicativi dei valori compositivi assegnati al colore dall'artista che lo riteneva l'elemento principale per dare rilievo e coerenza costruttiva all'immagine. La ricca consistenza della stesura cromatica si fa ancor più sontuosa quando il pittore adotta - come nel nostro caso - il pastello, tecnica che egli usa con maestria e che gli è particolarmente congeniale; allora "le tinte diventano felici di trapassi, di leggere sfumature, di contrasti", dando vita a raffigurazioni femminili pervase di sentimento, assolutamente consone a evocare la cultura e i gusti dell'epoca che le ha generate (Nicodemi 1942b, p. 20).

S.B.



**Vincenzo Irolli**

Napoli, 1860 - 1949

*Autoritratto*, 1943 ca.

acquerello su carta bianca, mm 200 × 140

firmato in basso a destra: "V. Irolli"

inv. F 3170

Sul retro, etichetta e timbri Galleria Bottegantica, Bologna

Provenienza: Leopoldo Montanari, Bologna; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
 Esposizioni: Como, *VI Rassegna di pittura dell'Ottocento italiano*, 1996; Bologna, *Vincenzo Irolli il pittore del sole*, 2002

Bibliografia: *Ottocento italiano* 1997, p. 144;  
*Vincenzo Irolli* 2002, pp. 170-171

“Alla facilità del disegno, alla percezione cromatica perfetta [...], all'originalità per la sua tecnica e per la sua luminosità”, scriveva Leopoldo Montanari, commentando in pagine entusiaste l'opera di Irolli, l'artista univa “una penetrazione di analisi ammirabile” (Montanari 1934, p. 16). E invero, pochi, spigliati tocchi di pennello, più o meno liquidi, sono sufficienti a Irolli per realizzare questo intenso autoritratto che lo raffigura in età molto avanzata, in grado di trasmettere i sentimenti di stima e di simpatia che lo hanno motivato; fu infatti quasi certamente per farne omaggio proprio a Montanari, amico caro e profondo estimatore del pittore napoletano cui lo legavano un affetto e una familiarità estesi alla moglie di lui, che l'artista eseguì l'acquerello; così almeno sembra si possa dedurre dalla dedica stilata dal pittore il 28 gennaio 1943 su un esemplare del libro di Montanari, *Come vedo e come sento Vincenzo Irolli*, pubblicato a Bologna nel 1934. Su una copia del volume, conservata nell'Archivio Montanari si legge, appunto: “Al mio diletto amico Cav. Leopoldo Montanari / perché continui ad avermi in cuore come tangibilmente / lo dimostra questo libro che lui creante a (sic) dato alla luce” (cfr. *Vincenzo Irolli* 2002, p. 16).

All'epoca di questo *Autoritratto*, la pittura di Irolli, pur mantenendo inalterate la straordinaria vivacità della stesura e la fragranza di un cromatismo reso smagliante dalla luce, cominciava a non

riscuotere più il favore che la critica gli aveva tributato negli anni precedenti; tuttavia il pubblico e i collezionisti continuavano a amare quella maniera rapidissima di dipingere, capace di fissare un'immagine - si trattasse di ritratti, di scene di vita contemporanea, o di soggetti sacri - in pochi istanti, rendendone “con una sola pennellata” essenza emotiva e compiutezza formale (Montanari 1934, p. 15), come già avevano dimostrato nel 1933, in occasione della mostra personale dell'artista allestita a Bari, acquistando gran parte delle opere esposte (Valente 1991, p. 871).  
 S.B.





fig. I Giovanni Boldini, *Autoritratto a sessantanove anni*. Ferrara, Museo Giovanni Boldini

## LE MELODIE PITTORICHE DI BOLDINI E IL FASCINO DELLE ATMOSFERE LAGUNARI NELLA COLLEZIONE DI RENATO BRUSON

*Fernando Mazzocca*

La collezione di dipinti e disegni di Renato Bruson si è formata negli anni, in una ricerca appassionata presso gli antiquari e i galleristi di fiducia, che gli potessero garantire l'autenticità, la provenienza e la qualità delle opere. Nelle scelte dovevano invece intervenire la forte personalità e le predilezioni, come l'origine geografica e il percorso artistico del grande baritono.

Con quattordici opere, magnifici oli e pastelli, tra cui un capolavoro come la *Signora bionda in abito da sera* (cat. n. 58) databile verso il 1895-1900, acquarelli e disegni, tali da restituire in tecniche diverse il virtuosismo e la versatilità, il pittore prediletto è stato senz'altro Giovanni Boldini (fig. I). Questo significativo nucleo, destinato dunque, grazie alla generosa donazione, a restare integro, rappresenta un episodio singolare della fortuna collezionistica che è stata e resta sempre molto vivace del grande ferrarese parigino d'adozione. Cerchiamo allora di capire le ragioni di questa predilezione, al di là del fascino che le sue opere hanno sempre esercitato anche su chi considerava con sospetto il suo virtuosismo spesso strabiliante sino all'eccesso, come nel caso di un testimone d'eccezione quale Edmond Duranty. Nel 1877, quando l'artista aveva ottenuto i primi clamorosi successi, lo aveva inserito, accanto a Fortuny, tra "i settari di un'arte spumeggiante, saltellante, tutta un abbaglio, di ricami, di passamanerie, rasi, dorature, urletti di colore, trepidante di toni qui placati, là specchianti, di contrasti e di crudezze smi-

nuzzate e confuse, un misto di abbreviature e abbandoni di macchie e di minuti modellati, un'arte lesta di gente che sa far la barba alla pittura canticchiando e piroettando"<sup>1</sup>.

Questa irresistibile seduzione sarà considerata poco dopo con maggiore simpatia dall'amico Diego Martelli, quando nel 1878 aveva avuto occasione di frequentarlo a Parigi. Aveva infatti notato come "Boldini è un tale ammasso di lasciato e di fatto, di falso e di vero, che bisogna prenderlo com'è, e non si vuotare il capo a farci sopra delle teorie; né si può dire che, quando siete davanti a un suo lavoro, possiate non guardarlo, egli vi affascina, vi corbella, vi mette il capo sottosopra; sentite che quella faccenda che avete sotto gli occhi è una profanazione della vostra divinità, ma pur tuttavia ci trovate gusto, lo gnomo vi inviluppa, vi sbalordisce, vi incanta, le vostre teorie se ne vanno, ed egli ha vinto"<sup>2</sup>.

Per uno straordinario e longevo virtuoso del bel canto come Bruson, doveva essere stata istintiva l'attrazione nei confronti di un grande e inossidabile istrione della pittura quale fu Boldini, dominatore della scena parigina tra il 1871 e il 1931, quando a ottantanove anni moriva nella sua bella casa di Boulevard Berthier. Un artista internazionale per vocazione, sempre in viaggio, sempre alla ribalta come lo sono gli uomini di spettacolo. E Boldini ha sempre avuto un grande senso del teatro, nel gestire la sua fama e nello stesso modo di operare. Aveva ragione Duranty a paragonare la sua pittura al bel canto, in quelle

pennellate veloci e vibranti che osavano sino all'incredibile come un acuto spinto e poi fermato ai limiti dell'eccesso.

La dimensione teatrale della sua personalità e della sua arte colpivano tutti, anche testimoni che potevano considerarsi tanto distanti dalla sua visione estetica, come nel caso del maggiore conoscitore del tempo, uno dei padri fondatori della storia dell'arte, Bernard Berenson. Mettendo momentaneamente da parte gli antichi maestri, ma assecondando le sue aspirazioni mondane ebbe la curiosità di incontrare l'artista nella ancora scintillante Parigi di inizio Novecento. Era rimasto sconcertato dall'uomo, ma fatalmente sedotto dall'artista. Ormai in tarda età, ricordò così l'episodio: "Ho conosciuto da vicino Boldini, uomo, a parer mio, dalla personalità sgradevole, alquanto affetta dallo spirito, dalle scontentezze e insofferenze di un *dandy* e dai relativi comportamenti. Sembrava sempre che masticasse amaro o che ce l'avesse con qualcuno. Come artista era ultra *chic*, in maniera sua particolare, specie quando faceva il ritratto a lungiformi signore dell'alta società internazionale, che, nelle sue tele, appaiono dipinte come sotto a un vetro traslucido. Esperto di quel mondo e della letteratura francese che lo ha illustrato, interpretava ottimamente la massima eleganza muliebre di un'epoca in cui essa era fin troppo rivestita degli artifici dei sarti e delle modiste e figurativamente legata a pose ambigue tra il salotto e il teatro. Ma quei ritratti hanno un forte potere d'incanto: rivelano impulsive sicure doti di pittore e anche un certo pepe satirico"<sup>3</sup>.

Sembra proprio corrispondere alla magnifica atmosfera evocata da Berenson, quella di creature femminili che appaiono come in sospensione in un acquario, il superbo ritratto al vero di *Signora bionda in abito da sera*,

ripresa di spalle a far risaltare la splendida schiena nuda e con un enorme ventaglio nero di struzzo nella mano guantata, come in uno degli altri rari pastelli di grandi dimensioni, il celebre *Ritratto di signora in abito bianco* del 1889<sup>4</sup> (fig. II). Sembra la stessa figura prima ripresa di fronte e adesso voltata di spalle, in una posa ammaliante e nervosa. Quando gli hanno proposto questo eccezionale pastello, Bruson deve essere stato subito sedotto dalla straordinaria apparizione, dalla dimensione mondana che si traduce nell'artificio teatrale. L'interesse per Boldini da parte di un interprete eminentemente verdiano, come Bruson, credo abbia trovato la sua motivazione più forte, proprio nella nota passione per la musica ed in particolare il melodramma che ha caratterizzato sia la vita che l'arte del pittore ferrarese<sup>5</sup>. Brillante pianista dilettante ha sempre avuto occasione di frequentare il mondo musicale europeo, partecipe sia degli aspetti più colti che del versante mondano. Già da giovanissimo si era appassionato a Verdi, suonando al piano motivi della *Luisa Miller* e restando impressionato, ancora a Ferrara, dalla messa in scena dei *Lombardi alla prima Crociata* e della *Traviata*. Sappiamo che nel suo studio parigino ha tenuto sempre a disposizione degli amici musicisti e degli appassionati un pianoforte che compare in numerosi disegni e dipinti, così come altri strumenti. Pensiamo solo al *Ritratto del pianista A. Rey Colaço* del 1883, ma anche a quelli del violoncellista Gaetano Braga e soprattutto la superba immagine, dall'audace taglio compositivo che rimanda a Degas, del maestro d'orchestra Emanuele Muzio ritrattato nel 1883 (fig. III). Il piccolo dipinto, ora conservato nella Casa di Riposo per Musicisti Giuseppe Verdi a Milano, prelude ai due celebri ritratti eseguiti nel 1886 a Parigi all'ammirabilissimo maestro.



fig. II Giovanni Boldini, *Ritratto di Signora in abito bianco*. Collezione privata



fig. III Giovanni Boldini, *Ritratto del maestro Emanuele Muzio*. Milano, Casa di Riposo per Musicisti, Fondazione Giuseppe Verdi

Veri capolavori che rappresentano il vertice assoluto e mai più raggiunto dell'iconografia verdiana.

Fu realizzato prima il dipinto a olio, anch'esso nella Casa di Riposo di Milano, che entusiasmò l'effigiato, considerato da Boldini il "vero Imperatore e re dell'arte musicale" e come tale rappresentato in una posa solenne e piuttosto ufficiale che ricorda l'impostazione e l'atmosfera del celebre *Ritratto di Alessandro Man-*

*zoni* di Hayez<sup>6</sup>. Come dicevo, Verdi sembrò davvero soddisfatto, soprattutto quando nel 1893 il quadro, dopo qualche miglioramento, gli arrivò finalmente in dono. In quell'occasione ringraziò, in questi termini che dimostrano un entusiasmo senza riserve, l'amico pittore: "Caro Boldini, sono qui da qualche giorno, ed ho ammirato lo splendido ritratto che avete voluto mandarmi. Voi potete dire tutto quello che volete, ma questo è veramente un lavoro

d'artista. Io sono confuso di tanta vostra gentilezza, e non so cosa potrei dirvi perché le parole mi si imbroglia in gola"<sup>7</sup>.

Quella precisazione, "potete dire tutto quello che volete", si riferiva probabilmente all'insoddisfazione che Boldini aveva provato da subito rispetto a un dipinto per cui c'erano volute tante sedute, peraltro disturbate dall'esuberante seconda moglie del maestro, Giuseppina Strepponi che continuava a parlare e a voler dire la sua. Il pittore volle così rimettersi in gioco e realizzare, in una unica seduta di posa durata poche ore, il miracoloso pastello dove l'immagine di Verdi è ridotta al solo mezzo busto, concentrata tutta sul bellissimo volto con la folta barba bianca, calzato dall'immortale cilindro e con una sciarpa stretta al collo (fig. IV). Nonostante, questa volta, le riserve dell'effigiato che confidò a Giulio Ricordi: "Per quanto sia grande la rassomiglianza, mi pare sia uno scherzo, più che un ritratto serio", l'opera ebbe uno strepitoso successo tanto da essere giustamente considerato il più bel quadro di Boldini e uno dei più popolari ritratti di tutti i tempi. Questa volta era stato Verdi a non capirne la modernità legata proprio alla dimensione della sorpresa, dell'istantanea.

Nel nucleo delle opere boldiniane spiccano quattro dinamici e visionari disegni che ritraggono Venezia, monumenti come la facciata di San Marco ripresa con le bandiere in primo piano (cat. n. 71), l'ingresso all'Arsenale (cat. n. 68), la Basilica della Salute vista dalla gondola (cat. n. 70) e ancora una gondola ripresa dall'alto (cat. n. 69). Questa scelta dipende sicuramente dall'origine veneta di Brusson che, sempre per questo motivo, ha voluto circondarsi di opere di pittori veneziani quale Ettore Tito, presente con un capolavoro come l'incantevole ritratto di donna intitolato

*Azzurri* (cat. n. 54), Alessandro Zezzos (cat. n. 53), ed in particolare Guglielmo e Beppe Ciardi (cat. n. 39, 40, 47), rappresentati da paesaggi e malinconiche vedute della laguna. A queste si possono accostare un suggestivo scorcio di Chioggia del lombardo Leonardo Bazzaro (cat. n. 48), come altre immagini delle poetiche solitudini lagunari del meno noto, ma notevole, Pietro Galter (cat. n. 41, 42, 43) e la sommessa poesia dei *Barcaioli in laguna* del grande Pietro Fragiaco (cat. n. 44), un dipinto commovente già intriso di umori simbolisti.

Ma torniamo a Boldini e ai bellissimi disegni veneziani, preparatori a vedute molto originali per la loro forza visionaria e dinamica, tutte riprese dalla gondola che consentiva con le inquadrature più belle di cogliere l'unicità della città sempre più amata dalla cultura del Decadentismo, tra James e D'Annunzio, e in pittura dagli amici americani di Boldini: Whistler e soprattutto Sargent<sup>8</sup>. Bastavano pochi segni magistrali, che sembrano rendere l'oscillazione della visione del pittore in movimento, per dare la sensazione di un'immagine che muta continuamente.

Non ha niente da invidiare ai più bei ritratti di Boldini lo smagliante *Azzurri* di Ettore Tito che risale al 1909, l'anno magico della sua definitiva consacrazione quando gli venne dedicata una personale alla Biennale di Venezia, la rassegna che contribuì a far crescere con la sua presenza e le sue relazioni internazionali. Il "grande seduttore" apparteneva come il ferrarese alla categoria dei virtuosi per specialissime doti naturali, più frequenti nei pittori italiani, soprattutto quelli di origine meridionale come appunto Tito (originario di Castellammare di Stabia) che, come notò Raffele Calzini, "dipingono come cantano!"<sup>9</sup>. La predilezione per Boldini spiega di conse-

guenza l'interesse per un altro se pur minore protagonista della Belle Époque, quel Pompeo Mariani che, a partire dal 1898 cominciò a lasciare con sempre più frequenza a Milano per lunghi soggiorni a Bordighera, la località incantata affacciata sul Mar Ligure diventata già da tempo meta dei grandi viaggiatori stranieri, stregando tra gli altri anche Monet. Di qui diventò osservatore e interprete dei costumi dell'alta società che si affacciava sempre più rampante sulla scintillante ribalta di Montecarlo, tra i caffè, i teatri e il Casinò. I suoi piccoli, ma brulicanti, oli su cartone di cui Bruson ha acquistato tre magnifici esemplari (cat. n. 55, 56, 57) rappresentano delle vivaci *tranche de vie* dove le protagoniste sono donne elegantissime, filiformi, fissate in pose dinamiche dalle sinuose curve Liberty, anche se come osservò Primo Levi nel 1913 "sotto quel fruscio, quel frullio, quello svolazzare di sete, di merletti, di ricami, di piume, sotto quel lucicare di gioielli, sono sempre delle persone; e se basta spesso al pittore un segno appena accennato per rendere la linea complessiva, il carattere, la fisionomia, quel segno, appunto per ciò dimostra [...] il pieno possesso ch'egli ha del soggetto, la capacità sua di renderlo con quella leggerezza senza cui il soggetto non sarebbe più apparso qual è, pure conservando quel rispetto del vero senza cui non vi è più piacevolezza d'arte che possa illudersi di vincere l'opera demolitrice del tempo e le variazioni del gusto"<sup>10</sup>.

Mariani ha saputo ricreare le situazioni che coglieva con il suo occhio osservatore nei luoghi deputati dei riti mondani di quell'età spensierata, riuscendo a rendere, con la sua pittura fluida e sfrangiata impastata di luce, le atmosfere, con lo scopo di restituire quella gioia di vivere e senza dunque quella vena pungente, addirittura amara, che si ritrova

in un altro ben più alto testimone, Toulouse-Lautrec cui è stato, come del resto ma più a ragione Boldini, indebitamente accostato.

Lontano dalle seduzioni mondane di Boldini e Mariani, come dalla Venezia decadente cara al pittore ferrarese (fig. V), ci porta la bellissima serie delle commosse vedute lagunari di Guglielmo e Beppe Ciardi, di Leonardo Bazzaro e di Pietro Fragiaco e del meno noto Pietro Galter. La pittura sperimentata *en plein air* di Guglielmo Ciardi rappresenta uno degli episodi più significativi di quel grande movimento naturalista iniziato in Toscana con i Macchiaioli. Egli si lasciava alle spalle la lunga tradizione del vedutismo che dalla seconda metà del Settecento era transitata, senza un decisivo mutamento della visione, nell'Ottocento alimentata dalle richieste dei facoltosi viaggiatori stranieri che continuavano ad affollare Venezia<sup>11</sup>. Anche fisicamente abbandonava i campi monumentali, i canali con gli imprevedibili scorci prospettici, le sponde dallo scenario ogni volta mutevole del Canal Grande, per ritrovarsi agli estremi confini della laguna dove affiora la terra povera delle isole e delle barene, nella solitudine e nell'assoluto silenzio. Di qui la città ammaliante appare sempre più lontana, una sagoma quasi irriconoscibile. Lo sguardo di Ciardi può quindi indugiare, nella concentrazione più assoluta, sulle acque ferme che si confondono con il cielo, sulle povere imbarcazioni che con le loro vele spiegate al sole e al vento costituiscono l'unica nota di colore.

Altrimenti si rifugia nella campagna veneta, come nel caso del malinconico *Paesaggio collinare* (cat. n. 38) che doveva ricordare a Bruson le terre della propria infanzia. Il formato più lungo e stretto rispetto alle vedute lagunari, riporta alla conoscenza dei Macchiaioli toscani che, conosciuti nel 1868 a Firenze,



fig. IV Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi in cilindro*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

erano stati con i napoletani fondamentali per la sua formazione.

Pressoché contemporaneo di Ciardi è Pietro Pajetta, sensibile interprete non ancora adeguatamente valorizzato di un naturalismo che nella resa della drammatica realtà contadina mostra un impegno quasi epico e una genuina forza patetica che lo salva coraggiosamente dal pericolo della retorica. Come nel bellissimo dipinto scelto da Bruson, *Il primo nato*

(cat. n. 37), il suo motivo pittorico prediletto furono gli oscuri interni, le stalle individuate, per non dire celebrate, come il luogo dove pulsa il cuore e la vita di una classe di diseredati sempre più sull'orlo della emarginazione. Fu Camillo Boito, pensando ai protagonisti di questa moderna pittura della realtà come Giacomo Favretto, Luigi Nono e certamente anche Pajetta il primo a notare come "a Venezia l'arte che dianzi tentava di emulare le



fig. V Giovanni Boldini, *Palazzi a Venezia*. Bologna, Galleria Bottegantica di Savoia

grandezze antiche, trasformandole in figuroni senza garbo, o in leccornie sensuali, o in orge di colori stonati, oggi si contenta di modesti soggetti trattati modestamente; e mentre dalla imitazione non poteva venire che una pittura pretenziosa e vana, da codesto avveduto studio della natura potrà forse nascere una pittura moderna, forte di nuova vita”<sup>12</sup>.

Resta la vitalità di questa stalla di Pajetta, dove, come nel suo capolavoro *Le gioie della famiglia* del 1898, di proprietà della Galleria Nazionale d’Arte moderna di Roma ma in deposito dal 1922 alla Civica Galleria d’Arte Moderna di Palermo<sup>13</sup> i protagonisti, gli uomini e soprattutto gli animali sono resi, grazie al

rilievo plastico conferito da una luce d’intensità caravaggesca in una loro solenne dignità. Quella che poi caratterizzava uno dei più straordinari dipinti di quegli anni, *Le due madri* presentato con enorme scalpore da Segantini alla Triennale di Brera del 1891. Tutte queste manifestazioni finali del naturalismo condividevano il tema allora molto sentito della maternità, pronto a transitare, con Previati, presente a quella stessa Triennale con la scandalosa *Maternità*<sup>14</sup>, nella nuova temperie simbolista. Si collocano prima di questa svolta, e della conversione alla nuova tecnica e al linguaggio divisionisti, due interessanti dipinti, di Previati, sempre sul tema della Ma-

ternità (cat. n. 36), e di Segantini, una natura morta che pur nel piccolo formato conferisce una dimensione quasi monumentale a un semplice *Cestino di fichi* (cat. n. 35), la cui composizione e la stessa fisicità non possono che richiamare la celebre canestra di Caravaggio all’Ambrosiana che con tutta probabilità il giovane pittore di Arco avrà avuto modo di ammirare.

L’alito pervaso dal senso del mistero del sim-

bolismo sembra spirare in due dipinti di qualità come *Verso il porto* del lombardo Bazzaro, ormai ritiratosi nella solitudine malinconica di Chioggia, e soprattutto *Barcaioli in laguna* di Fragiaco, definito da Pietro Momenti nel 1895 il “poeta della laguna” che “sa trasfondere nelle sue tele la dolce melancolia del cielo vaporoso, delle solitudini strane, delle isolette romite, delle acque stagnanti, della vegetazione selvatica *lacrimae rerum*”<sup>15</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> E. Duranty, *Réflexions d’un bourgeois sur le Salon de peinture*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 2, 1 July 1877, p. 48 (cit. in M. M. Lamberti, *Il debutto di Boldini sulla scena parigina*, in *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, catalogo della mostra di Livorno, Villa Mimbelli, a cura di G. Matteucci, Torino 1998, p. 73).

<sup>2</sup> D. Martelli, *Corrispondenza*, in “Gazzetta d’Italia”, XIII, 5 maggio 1878 (ora in *Scritti d’arte* di Diego Martelli, a cura di A. Boschetto, Firenze 1952, p. 57).

<sup>3</sup> B. Berenson, *Pagine di diario. I. Pellegrinaggi d’arte*, Milano 1958, p. 132.

<sup>4</sup> Il grande pastello, appartenuto alla collezione Marzotto, è stato esposto in *Boldini*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo Zabarella, e di Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2005, pp. 232-233.

<sup>5</sup> A. Villari, *Il mondo della musica e della danza*, in *Boldini* cit., pp. 173-189.

<sup>6</sup> *Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, catalogo della mostra di Milano, Pinacoteca di Brera, a cura di F. Mazzocca, I. Marelli, S. Bandera, Milano 2011, pp. 102-103.

<sup>7</sup> La lettera dell’8 marzo 1893 è in P. Dini, F. Dini, *Giovanni Boldini (1842-1931). Catalogo ragionato*, I, Torino 2002, p. 186.

<sup>8</sup> *Sargent e l’Italia*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, a cura di E. Kilmurray e R. Ormond, Ferrara 2002, pp. 278-280.

<sup>9</sup> Cit. in 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 di

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, a cura di A. Bettagno, Milano 1998, p. 26.

<sup>10</sup> P. Levi (L’Italo), *Da Mosè Bianchi a Pompeo Mariani*, in “Nuova Antologia”, vol. CLXV, maggio-giugno 1913, pp. 86-90, in part. p. 89 (cit. in *Pompeo Mariani impressionista italiano*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Bottegantica, a cura di E. Savoia e S. Bosi, Milano 2014, pp. 90-92).

<sup>11</sup> Per un quadro riassuntivo si rimanda a: *Venezia nell’Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra di Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, Milano 1983, pp. 21-127; N. Stringa, *Il paesaggio e la veduta: appunti per una storia*, in *La pittura nel Veneto. L’Ottocento*, a cura di G. Pavanello, II, Milano 2003, pp. 593-628; N. Stringa, *Realtà e pittura. Itinerari del colore*, in *Ottocento veneto: il trionfo del colore*, catalogo della mostra di Treviso, Casa dei Carraresi, a cura di G. Pavanello e N. Stringa, Treviso 2004, pp. 43-66.

<sup>12</sup> Il brano, dalla “Nuova Antologia” del 1874 è citato in G. Pavanello, *Uno sguardo sull’Ottocento veneto*, in *Ottocento veneto* cit., p. 34.

<sup>13</sup> F. Leone, *Le gioie della famiglia n. VIII. 9*, in *Galleria d’Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera, A. Purpura, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 222-223.

<sup>14</sup> Sul memorabile confronto tra Segantini e Previati alla Triennale del 1891 si veda P. Zatti, *Il mistero della Maternità*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo Zabarella, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2011, pp. 74-79.

<sup>15</sup> P. Momenti, *Profili d’artisti. Guglielmo Ciardi e Pietro Fragiaco*, in “Natura e Arte”, V, 1895-1896, pp. 81-82.

**Giovanni Segantini** (attribuito)

Arco, 1858 - Schafberg, 1899

*Cestino di fichi*, 1880-1882 ca.

olio su cartone, cm 22,5 × 42

inv. F 3169

Sul retro in alto a sinistra, timbro della Galleria Spinetti di Firenze

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Collezione Renato Bruson

Il dipinto fa parte delle opere dipinte da Segantini nei primissimi anni di attività: dopo un'infanzia segnata dalla povertà, il pittore si trasferisce a Milano, dove all'Accademia di Brera frequenta prima i corsi serali poi quelli regolari (1875-1879). Fattosi notare all'esposizione nazionale di Brera del 1879, dove espone il *Coro di Sant'Antonio*, si trasferisce in Brianza, prima a Pusiano poi a Carella, stipendiato da Vittore Grubicy de Dragon. È a questi anni che va datato il dipinto della collezione Bruson. Segantini si cimenta infatti in questo periodo in numerose nature morte, genere prediletto del naturalismo lombardo, in cui muove i primi passi. Il dipinto è caratterizzato da una semplicità compositiva quasi elementare, paratattica nel posizionare parallelamente al piano frontale la linea del tavolo con al centro il cesto di fichi, sovrapposti in una composizione piramidale. Una certa ingenuità di ispirazione e facilità di esecuzione si spiegano facilmente con l'ancora acerba formazione del pittore, ma rispetto alle primissime prove si nota già la capacità di costruire solidamente le masse, un occhio più attento alla descrizione minutamente realistica, una più consumata abilità nel comporre i volumi - con un'eco forse della celebre *Canestra di frutta* di Caravaggio della Pinacoteca Ambrosiana - e un'attenzione ai valori luminosi, che colloca l'opera tra *Canestro di mele e bilancia* datato da Annie-Paule Quinsac al 1878-1879, (Collezione privata; Quinsac 1982, p. 70 n. 73) e *Natura morta con frutta e verdura*, databile al 1883 (Collezione privata; *ibidem*, p. 80 n. 97), di cui ricorda la vigorosa solidità geometrica dei frutti, mentre sono ancora molto lontane la libertà e la sicurezza



di pennellata di *Natura morta con carote* del 1884 (Milano, Galleria d'Arte Moderna, Collezione Grassi). La materia pittorica è ancora giocata su accordi poco squillanti, a tratti spenti, a tratti ravvivati da partiti di luce raffinati, come nelle bucce lucide dei frutti o nell'accensione del bianco della tovaglia, mentre il *ductus* è compatto, spesso e rifinito, caratterizzato da una pittura a impasto, tipica della produzione di questi anni.

Negli anni successivi Segantini non abbinerà questo genere, ma anzi si produrrà in una serie di tele di taglio sempre più raffinato e dalle soluzioni tecniche sempre più originali, miranti alla ricerca di una maggior luminosità, eseguite per la ricca borghesia milanese, come la serie di quattro tele - *Funghi, Verdura, Pesci e Polleria* - eseguita nel 1886 per Giuseppe Treves (cfr. Ginex 2011, pp. 30-32). *O.C.*

**Gaetano Previati** (attribuito)  
Ferrara, 1852 - Lavagna (GE), 1920

*Maternità*, 1880-1885 ca. ?  
olio su tavola, cm 60 × 49,5  
firmato in basso a destra "Previati"  
inv. F 3180

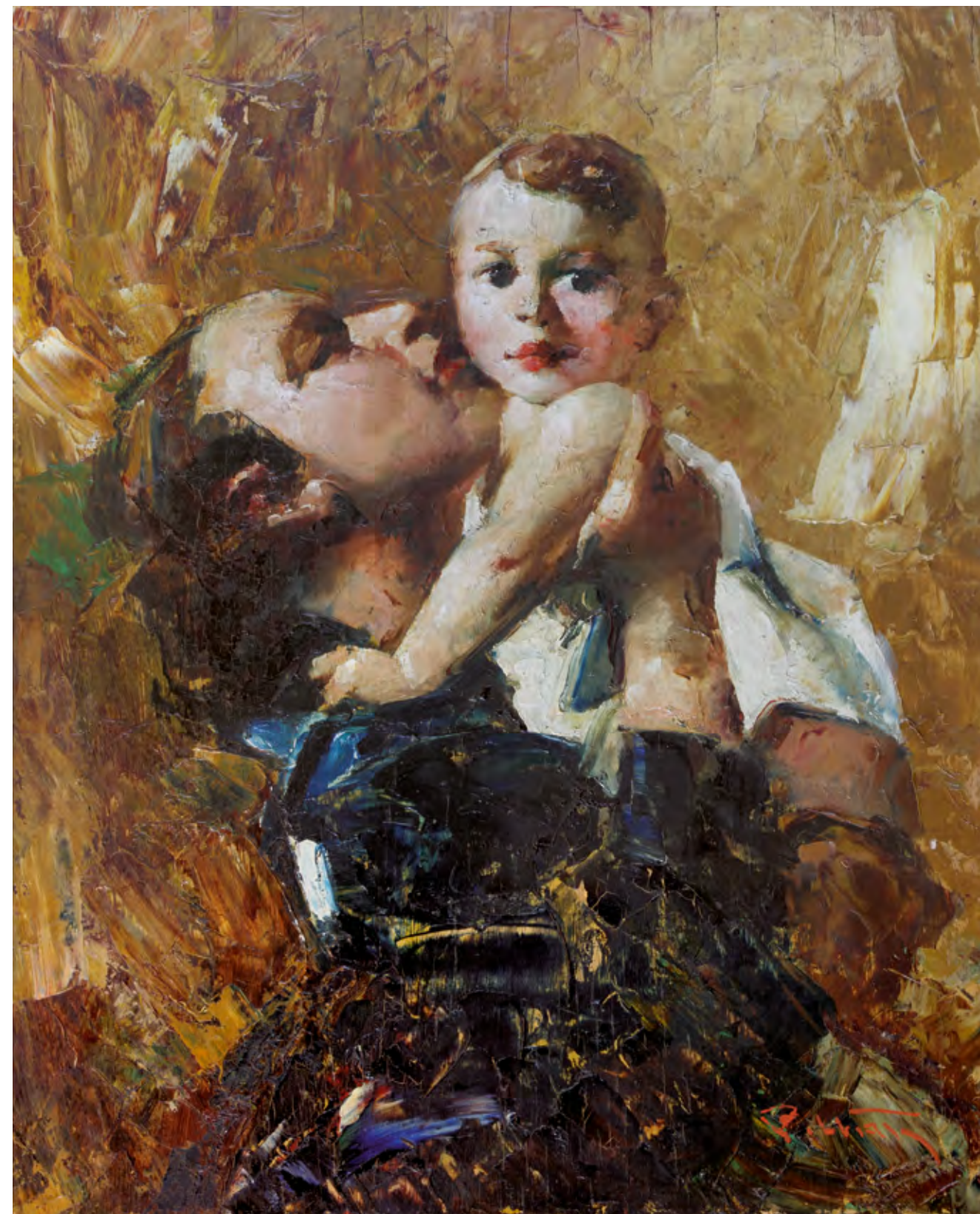
Provenienza: Collezione Renato Bruson

Il dipinto è firmato Previati in basso a destra, tuttavia l'opera solleva alcuni dubbi, sia per la firma stessa, diversa da quella tradizionale del pittore ferrarese, sia per motivi stilistici. Dovrebbe trattarsi infatti di un dipinto precedente alla più nota produzione divisionista, e databile quindi agli anni Ottanta dell'Ottocento, quando Previati, dopo un breve apprendistato ferrarese, si è trasferito a Milano e acquista fama con una serie di opere aggiornate sulla lezione scapigliata, da *Gli ostaggi di Crema*, presentato all'Esposizione dell'Accademia di Brera nel 1879 (Milano, Pinacoteca di Brera), fino a *Paolo e Francesca* del 1887. Le opere di questo periodo, come *Dall'impagliatore* (1881 ca.), i ritratti di Erminia Cairati (1881 ca.) e di Luigi Luvoni (1885 ca.), entrambi a Milano, Galleria d'Arte Moderna), *Aurora* (1884, Collezione privata), mostrano una pennellata moscia e sfatta, ora più leggera e liquida ora più corposa, che costruisce un'immagine dai contorni vibranti e indefiniti, recependo la lezione di Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni pur senza arrivare alla loro dissoluzione della forma e non senza una memoria di Domenico Morelli, particolarmente evidente ne *Le due sorelle* (1880-1885, Milano, Galleria d'Arte Moderna), mentre qui la pittura è densa e materica, caratterizzata da pennellate larghe e violente, che costruiscono i volumi per sovrapposizione di impasti cromatici spessi, stesi direttamente sulla tavola e lavorati a spatola, così da creare slittamenti e increspature, con risultati di grande raffinatezza, soprattutto nei neri bituminosi dell'abito della madre, accesi da striature bluastre, nel fondo reso con una tessitura quasi astratta, o nella vernice, stesa a pennello solo su una parte delle figure, per far risaltare

la profondità dei colori o illuminare parte degli incarnati. Una tecnica che sembra rimandare agli esiti novecenteschi del tardo naturalismo lombardo, alla pittura di Leonardo Bazzaro, che negli anni tra le due guerre sperimenterà impasti irregolarmente lavorati a spatola applicandoli a soggetti paesaggistici, o alle opere mature di Giuseppe Amisani, quando la sua caratteristica pennellata larga e moscia diventa piatta e schiacciata, a comporre un mosaico di *taches* irregolari e brillanti, dai toni smaltati, specie nei soggetti orientali dei primi anni Venti, come *Testa di giovane araba*, *Mercato al Cairo* o *Lavorazione di tappeti al Cairo*, tutti del 1925 ca.

Privo di ambientazione così come di riferimenti aneddotici, il soggetto della maternità è indagato qui con taglio ravvicinato così da accentuare la componente sentimentale del rapporto tra la madre e il bambino, ma risente delle interpretazioni che ne aveva fornito l'arte lombarda tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi del Novecento, dall'ambito scapigliato del celebre *Amor materno* di Cremona (1873; Milano, Galleria d'Arte Moderna), certamente tra i modelli di quest'opera, al naturalismo di *Gioie materne* di Giovanni Sottocornola (1894; Carpi, Collezione Palazzo Foresti) fino al simbolismo de *L'idolo* di Eugenio Pellini (1906; eredi Pellini), mentre proprio Previati è un interprete particolarmente sensibile del tema, a cui attribuisce significati universali e simbolici in una serie di tele divisioniste, dal contestatissimo *Maternità* del 1891, alla *Madonna dei gigli* del 1894, a *Georgica* del 1905 e alle innumerevoli Madonne col Bambino dipinte nei primi decenni del Novecento.

O.C.





37

**Pietro Pajetta**

Serravalle di Vittorio Veneto (TV), 1845 -  
Padova, 1911

*Il nuovo nato (Ammalato?)*, 1893

olio su tela, cm 66 × 120

firmato e datato in basso a sinistra

“P. Pajetta/1893”

inv. F 3178

Sul retro, in alto a sinistra etichetta prestampata in parte compilata a mano “Acquistato nell’anno 1893 | dalla società per le belle arti | ed esposizione permanente | [mila]no; al di sotto, timbro illeggibile; in alto a destra, numero a pennello “216”

Provenienza: Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano; Conte Ercole Benvenuti, Pavia; Collezione privata; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Milano, *Esposizione della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente*, 1893

Bibliografia: 1893. *Nel 50° anno di fondazione* 1893, n. 337; Comanducci 1934, p. 491 (come *Ammalato?*); *Ottocento* 2008 (come *Il nuovo nato*)

All’interno di una stalla illuminata da una fonte di luce preclusa alla vista, una contadina si china a osservare un vitello raggomitato accanto alla mangiatoia. Il volto, della donna, per quel che se ne scorge, appare giovane e fresco. Il suo atteggiamento è speculare a quello della madre

del vitello - una tipica “romagnola” dall’aspetto massiccio, il manto chiaro e le corna dalle punte nere. L’abbigliamento, reso a tocchi sapienti di pennello, le conferisce un’immagine di grazia e semplicità: una camicia bianca dalla fantasia discreta, con maniche rimboccate ai gomiti per lavorare; una veste azzurra con grembiule blu; uno scialle a fantasia floreale sulle spalle e un altro più piccolo e scuro a raccogliere i capelli. Risaltano le calze di un rosso acceso sugli zoccoli neri. Il bianco

della camicia richiama il chiarore del muso dei due bovini, con i vivi occhi neri, allungati quelli del vitello, socchiusi quelli della madre quasi ad esprimerne l'ansia. L'incarnato e il manto dei due animali, cangianti per effetto della luce, sono resi con grande maestria, come le loro espressive posture.

In apparenza semplice, la composizione della scena è giocata su una studiata massima rispondenza reciproca di linee diagonali (quella maggiore lungo il manto rischiarato degli animali, la coscia della mucca, la schiena della giovane e la scopa di saggina, tagliata con malizia da fotografo, una delle professioni di Pajetta) sullo sfondo intrecciato dalle verticali (il pilastro ligneo e l'angolo della stalla) e dalle sinuose orizzontali (il corpo della mucca e la mangiatoia). I tre protagonisti della scena sembrano racchiusi in due triangoli scaleni – a palesare una segreta e profonda consonanza: a destra quello adagiato e tutto animale, delle due bestie, a sinistra quello verticale e tutto umano, con la contadina, il pilastro e la scopa.

Stile e soggetto riconducono del resto la tela alla stagione verista: la scena di genere che esalta gli aspetti più semplici e teneri della vita rurale è un pretesto per riflettere sulla condizione che accomuna nella tribolazione le esistenze umane ed animali, cui alludeva il titolo originale, *Ammalato?*. L'evidente preoccupazione per la salute della giovane creatura indifesa sembra anche allusiva alle condizioni precarie dei fanciulli in un periodo ancora caratterizzato da un altissimo tasso di mortalità infantile. Quel titolo, attestato nel catalogo del 1893 e ancora da Comanducci nel 1934, è stato poi sostituito col più consolatorio *Il nuovo nato*, che impedisce di comprendere appieno la scena, spostando l'accento sulla curiosità della donna per il vitello ed equivocando sulla postura chinata. Una curiosità del resto poco plausibile, poiché le dimensioni e le fattezze del vitello lo mostrano ormai nato da alcuni giorni, così come lo sguardo della madre non esprime tanto sorpresa quanto apprensione impotente. Il pittore rielabora qui, con tutta probabilità, un illustre precedente del pari ambientato in una stalla: *Le due madri* di Giovanni Segantini

(1889, Milano, Galleria d'arte moderna), nel quale è percepibile l'idea universale di maternità che accomuna la condizione umana e animale, anche grazie al virtuosistico gioco della luce – occultata invece da Pajetta – prodotto dalla lanterna al centro dell'opera. La vicenda della tela oggi parmense è ricostruibile in base al cartiglio sul retro: “*Acquistato nell'anno 1893 | dalla SOCIETÀ per le BELLE ARTI ed ESPOSIZIONE PERMANENTE | IN [MILA]NO*”, col sigillo in ceramica della Società. Come risulta dal catalogo della mostra del 1893 e dai documenti custoditi nell'archivio della Permanente (Verbali delle sedute consiliari; Rubrica delle opere acquistate e Raccoglitore anno 1893; Corrispondenza riguardante l'Esposizione 1893), esso apparve nella sala F con il titolo *Ammalato?* (nr. 337) vicino a un'altra opera di Pajetta, *Lattante* (nr. 338). Scelto all'unanimità dal Consiglio della Società, fu acquistato per 1300 lire e capitò in sorte al socio conte Ercole Benvenuti di Pavia, guadagnando all'autore anche una medaglia d'oro. Pajetta ne diede conto in una lettera del 20 dicembre 1893, scritta a Padova, città nella quale si era trasferito dopo varie peregrinazioni, dedicandosi alla rappresentazione di scene di genere e di ritratti, e realizzando anche affreschi nelle chiese e nelle ville della provincia.

Nato a Serravalle di Vittorio Veneto nel 1845, figlio di un paesaggista e decoratore, Pietro fu avviato alla carriera ecclesiastica, abbandonata ben presto per arruolarsi a Ferrara nell'esercito italiano nel 1862. Inviato in un primo tempo al secondo Reggimento del Genio di stanza a Piacenza, centro militare strategico del nuovo regno, venne trasferito a Bologna, dove poté frequentare presso l'Accademia di Belle Arti le lezioni del toscano Antonio Puccinelli. Disegnatore meccanico e fotografo del Genio militare ad Alessandria, vi rimase dieci anni, sposandosi e intraprendendo la carriera di artista. Abbandonato l'esercito, ritornò a Piacenza, alternando all'attività di impiegato quella – saltuaria – di imbianchino e attacchino, e partecipando a esposizioni nelle principali città italiane (Fantelli 1992). Nel 1878 si trasferì a Venezia, dove realizzò ritratti per

famiglie altolocate e scene di genere alla moda settecentesca come *The Memento* (Collezione privata). In seguito alla morte del padre nel 1880, fece ritorno a Serravalle, dove dipinse uno dei suoi capolavori, *Cantastorie* (Collezione privata). Nei decenni successivi partecipò a varie esposizioni nazionali, come quella di Milano sopra ricordata, e internazionali, come quella al Crystal Palace di Londra del 1884, conseguendovi una medaglia d'argento. Una certa affinità d'atmosfera e di toni invita qui a non escludere che durante il soggiorno a Piacenza Pajetta sia entrato in contatto con l'artista piacentino Stefano Bruzzi e la sua pittura dedicata agli animali: pur avendo fissato dal 1875 la propria residenza a Firenze, ogni estate Bruzzi faceva ritorno nella proprietà di Roncolo di Gropallo. Le sue opere erano ricercate dall'aristocrazia e dalla borghesia locali per il nitore cromatico e le luci appenniniche uniti a una pacata vena sentimentale, spesso affidata agli animali. Come il piacentino Bruzzi e l'abruzzese Filippo Palizzi, Pajetta inserì sovente animali nelle proprie opere di ambientazione rurale, spesso legandoli agli stati d'animo degli umani raffigurati. L'impiego di grandi formati, come in questo caso, è coerente con la sensibilità verista, che mirava ad imprimere, anche attraverso le più ampie dimensioni già riservate ai soggetti storici, una nuova dignità ad accadimenti umili e quotidiani: un tipo di pittura intimista e grandiosa che ebbe crescente fortuna tra Otto e Novecento, e solo di recente è stato riscoperto e rivalutato.

*A.M.*

**Guglielmo Ciardi**

Venezia, 1842 - 1917

*Paesaggio collinare*, 1890-1895 ca.  
olio su tavola, cm 18 × 43  
firmato in basso a destra "G. CIARDI"  
inv. F 3142

Sul retro a destra, iscrizione a penna "Opera autentica / e finissima di / Guglielmo Ciardi / M. Borgiotti / Milano / 14-3-73" con timbro "collezione Mario Borgiotti"; a destra, capovolta, iscrizione "Campagna [illeggibile] Bellissima opera di / Guglielmo Ciardi / Borgiotti"

Provenienza: Collezione Mario Borgiotti, Milano; Collezione Renato Bruson

Il dipinto proviene dalla collezione di Mario Borgiotti (Livorno, 1906 - Milano, 1977), mercante, storico dell'arte e grande collezionista soprattutto di pittura macchiaiola, e più in generale dell'ottocento italiano, alla cui rivalutazione critica diede un importante contributo nel corso della sua lunga attività (si veda *Mario Borgiotti 2012*). La piccola tavola si può confrontare con una serie di studi dal vero e di dipinti realizzati nei primi anni Novanta dell'Ottocento, come *Parco Marcello a Velada*, del 1893, *Giardino Eden*, *Bosco di faggi* del 1891, in cui alla laguna si sostituiscono la campagna, i boschi, le colline, il paesaggio di Asiago, fino alla montagna, alle valli del Cadore, a Misurina, a Canove, dove nel 1899 Ciardi acquista una casa, per cui si può ipotizzare una datazione intorno alla prima metà dell'ultimo decennio del secolo. Questa attenzione per i paesaggi della terraferma e per la montagna, che culminerà in *Mattino alpestre (Misurina verso il Sorapiss)* del 1894, carica il sostrato naturalista di affliti via via sempre più scopertamente emozionali e simbolici, specialmente nelle opere di più ampio formato, mentre nei piccoli studi, come questo o il bozzetto per *Fiume tranquillo*, il dato naturale prevale ancora su quello spirituale anche se un'inclinazione malinconica sembra velare l'occhio con cui viene indagato il vero. Parallelamente Ciardi abbandona le cromie smaltate e la tersa luminosità delle vedute lagunari per giocare su accordi cromatici meno contrastati, che accentuano



l'atmosfera autunnale, come nei quadri raccolti sotto il titolo di *Strada bassa*, eseguiti a Quinto di Treviso, mentre la figura umana va scomparendo, o occupa posizioni e valore sempre più subordinati al paesaggio. In questa tavola i verdi brillanti dei prati e degli alberi vengono spenti e addolciti dai bruni e dalle ocre della terra e delle foglie ingiallite sui rami, che si stagliano su un cielo grigio-azzurro, mentre le pennellate si fa corposa, estemporanea e rapidissima nel riportare sulla tavola le impressioni del vero, con tacche intrise di colore, materiche e dense, striate di sfumature, che giungono a una resa astrante di alcuni dettagli, come il torrente in primo piano o le semplici casupole sulla linea dell'orizzonte, rese con pochi, sicuri colpi di pennello.  
O.C.

## Guglielmo Ciardi

Venezia, 1842 - 1917

*Barche chioggiotte a Venezia,*  
1878-1880 ca.

olio su tela, cm 47 × 57

firmato in basso a destra "G. Ciardi."

inv. F 3140

Autentica di Nico Stringa

Provenienza: Collezione privata, Treviso; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, Galleria Bottegantica, *Volti e luoghi nella pittura italiana dell'800*, 2012

Bibliografia: Marini 2011, tav. p. 160; *Guglielmo Ciardi* 2013, p. 204 n. 21, fig. pp. 106-107

Il dipinto fa parte delle innumerevoli vedute della laguna veneta in cui, a partire dagli anni Settanta, Guglielmo Ciardi elabora una personalissima interpretazione del paesaggio, soprattutto lagunare, che supera la tradizione accademica per unire la solidità costruttiva dei macchiaioli, l'abbacinante realismo della scuola napoletana e il sospeso intimismo della campagna romana. Formatosi all'accademia di Venezia, Ciardi aveva infatti intrapreso nel 1868 un lungo viaggio che lo aveva portato a Firenze, dove frequentò Telemaco Signorini, Giovanni Fattori e Diego Martelli, ma anche Vincenzo Cabianca, Antonio Fontanesi e Nino Costa, quindi a Roma e Napoli, dove ebbe modo di conoscere, oltre a Morelli e Palizzi, i rappresentanti della Scuola di Resina, Giuseppe De Nittis, Federico Rossano e Marco de Gregorio. Come in molte vedute lagunari e marine di questi anni la composizione prende avvio da una lingua di terra digradante in primo piano, su cui si apre la superficie calma del mare animato dalle barche dei pescatori e sovrastato dall'ampia distesa del cielo, indagato di volta in volta nel variare della luce, della trasparenza e umidità dell'aria, dell'intensità dei colori, in particolare degli azzurri ora tersi ora carichi ora intrisi di sfumature grigie o di riflessi dorati. *Barche chioggiotte a Venezia*, in particolare, è assai vicino al dipinto omonimo della Galleria d'Arte Moderna di Genova (inv. 1365), di cui riprende testualmente la composizione pur senza

esserne una replica, e a *Barche da pesca in riposo. Laguna di Venezia*, conservato al Palazzo del Quirinale, mentre i volumi delle barche dalli grandi vele sulla destra sono simili a quelli di *Barconi in secca*, seppur inseriti in una composizione diversa (rispettivamente Stringa 2007, p. 211 n. 94, p. 227 n. 151, p. 212 n. 95), a conferma della tendenza di Ciardi a rielaborare spunti e composizioni, montando elementi studiati dal vero in opere sempre nuove, concepite come variazioni sul tema in cui indagare le differenti situazioni di luce, senza per questo perdere la freschezza dello sguardo sulla natura e la qualità della stesura pittorica. Qui gli azzurri luminosi, i bianchi e i gialli cremosi, in contrasto con i toni terrei della rena e i neri profondi delle barche in ombra, denunciano un recupero delle cromie tiepolesche, che caratterizza in particolare le vedute dipinte dopo il 1878, quando, al ritorno dal viaggio a Parigi in visita all'Esposizione Universale insieme a Favretto, Ciardi si dedica a una serie di vedute dei dintorni di Chioggia, il che permette di datare la tela a quel giro d'anni.  
O.C.



**Guglielmo Ciardi**

Venezia, 1842 - 1917

*Alba in laguna*, 1880 ca.

olio su tavola, cm 28,5 × 40,2

firmato in basso a sinistra "CIARDI."

inv. F 3141

Provenienza: Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Bibliografia: *Ottocento* 2009, p. 156

Assai prossima a *Quiete in laguna* (cfr. Stringa 2007, p. 215 n. 108), la tela va datata intorno al 1880, quando Ciardi, rientrato a Venezia dopo il viaggio a Parigi del 1878 con l'amico Favretto, rimedita il linguaggio che aveva caratterizzato la produzione del decennio precedente, salutata da ampio successo e caratterizzata dalla tersa luminosità di cieli e mari di un turchese pastello, dalla vivace immediatezza delle scene rappresentate e dallo studio del rapporto luce-colore, ma che minacciava di condurlo a rinchiudersi in una sorta di cifra stilistica, felice ma ripetitiva, come già nel 1875 aveva paventato Arrigo Boito trovandolo "un tantino monotono e forse avviato nel suo bel modo di ritrarre il vero a un'ombra di manierismo" (Boito 1875, p. 224). Il pittore recupera così un più saldo rapporto con il disegno, inteso come ripresa di una tradizione classica imprescindibile, che a Venezia significa un ricongiungimento con il vedutismo di Canaletto e Guardi, impalcatura della composizione entro cui studiare il variare degli effetti della luce nel paesaggio lagunare. Così se lo studio del dato naturale è condotto con la consueta amorevole acutezza e con occhio limpido, la semplice griglia compositiva si muove su raffinate soluzioni grafiche, con la linea dell'orizzonte che taglia la tela in due campi resi simmetrici dai contorni della nube, "due zone che si corrispondono e sono l'una l'immagine dell'altra, differenti solo in quanto diversa è la materia che divide la luce" (Menegazzi in *Guglielmo Ciardi* 1977, p. 25). Il paesaggio lagunare diventa il luogo dove indagare sottili variazioni luminose e cromatiche, la reazione di diversi materiali allo scorrere delle ore del giorno, il mare, l'aria, le nuvole, le vele distese al sole. Ma rispetto ai paesaggi degli anni Settanta

la veduta acquista una maggior distensione, la superficie del mare si dilata, i confini e l'orizzonte si allontanano, scompare la lingua di terra che ancorava il paesaggio allo spettatore, il quale ora si trova davanti una natura vasta in cui la terraferma è ridotta alla sottile striscia che divide appena cielo e mare lungo l'orizzonte, secondo un modulo compositivo ripreso dai quadri dello spagnolo Martin Rico, a Venezia del 1873. Rispetto alla solare festosità di questi, però, Ciardi, qui come in

altre opere di questi anni, insinua una sottile vena malinconica, un lieve senso di spaesato stupore di fronte allo spettacolo della natura, non più vista come luminosa epifania vitalistica ma guardata con la lente dell'emotività umana, alla ricerca dei segreti rimandi tra le cose. Così i colori limpidi e i toni smaltati delle vedute precedenti lasciano il posto a cromie più soffuse, giocate su trasparenze e sfumature perlacce, su riflessi tenui dati dal trascorrere della luce sulle superfici, con una

predilezione per le ore del tramonto, dell'alba, del vespro, quando i contrasti luminosi si attutiscono e si spengono. Parallelamente anche la figura umana, che animava di macchiette vivaci le sponde della terraferma o le imbarcazioni, si allontana, perde la febbrile vitalità per acquisire una dimensione più intima e mesta, fino a scomparire, come in *Alba in laguna*, fagocitata dalle ombre nere delle barche o confusa tra le sartie di una scialuppa. O.C.



**Pietro Galter**

Venezia, 1840 - 1904

*Venezia (Venezia con gondoliere)*, 1883  
olio su tela, cm 41 × 67,5  
firmato in basso a sinistra "P. Galter"  
inv. F 3153

Provenienza: Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Roma, *Esposizione di Belle Arti*, 1883  
(sala V, n. 48)

Bibliografia: *Catalogo* 1883, p. 43 n. 48; Fontana 1883, p. 42; *Paesaggi d'acqua* 2011, p. 25 fig. 4 (come *Venezia con gondoliere*); Marini 2011, tav. a p. 338

Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, Galter si dedicò quasi esclusivamente alle vedute della sua città, partecipando alle esposizioni di Milano, Roma e Venezia. Scorcio veneziano tra i più monumentali e peculiari, questo angolo della città era già stato oggetto di rappresentazione da parte di numerosi altri pittori, tra i quali spiccano Canaletto (*Punta della Dogana*, 1724-1730, Vienna, Kunsthistorisches Museum) e Francesco Guardi (*Punta della Dogana*, 1770 ca., Londra, National Gallery). Nella metà destra della tela, prossima allo spettatore, è la Punta della Dogana (o *Punta della Salute* o *Punta da Mâr*), che divide i due canali, Grande e della Giudecca. Alle spalle della seicentesca torre della Dogana, sormontata da una sfera in bronzo con la statua della Fortuna, s'innalzano maestosi i volumi della basilica votiva di Santa Maria della Salute, costruita tra 1631 e 1687 su disegni di Baldassarre Longhena al cessare della peste del 1630-1631. Ripresa con ogni probabilità da una barca, la veduta raccoglie ed esalta gli elementi più pittoreschi di Venezia, allo scopo di sedurre il potenziale acquirente. L'ampia superficie del mare è increspata da onde leggere che spezzano i riflessi delle barche e si ingrossano avvicinandosi via via allo spettatore. All'ormeggio sulla destra si intravede la prua di un *bragosseto*; a sinistra una gondola con *felze* (sorta di cabina usata in inverno per consentire maggior conforto e intimità), guidata da un gondoliere con camicia bianca, unica presenza umana nettamente distinguibile, se si escludono le figurine evanescenti



sul piccolo molo a destra e sulle gondole ivi attraccate. Verso sinistra un piroscampo a tre alberi si mostra di prua, mentre un *trabaccolo* è spinto dalle vele "in terzo" nel canale della Giudecca, isola che occupa l'intero orizzonte con un'indistinta cortina edilizia in penombra, dalla quale emerge soltanto la sagoma del Redentore. La presenza di monumenti e imbarcazioni da

diporto e l'ambientazione crepuscolare, con il cielo screziato di vaporose nuvole di un rosa cupo, fanno di questo dipinto il *pendant* della tela di identiche dimensioni *Pescatori in laguna (Tra cielo e mare)*, che si lascia Venezia alle spalle per puntare su gruppi d'imbarcazioni, animate dai pescatori e illuminate da una più intensa luce pomeridiana. *A.M.*



42

### Pietro Galter

Venezia, 1840 - 1904

*Pescatori in laguna (Tra cielo e mare)*,  
1883

olio su tela, cm 41 × 67,5

firmato in basso a sinistra "P. Galter"

inv. F 3154

Provenienza: Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Roma, *Esposizione di Belle Arti*, 1883

Bibliografia: *Catalogo* 1883, p. 43 n. 47; Fontana  
1883, p. 42; Marini 2011, tav. a p. 338

Tre gruppi di barche da pesca, con larghe vele gialle e bianche, galleggiano su un'ampia distesa di mare calmo: la loro posizione, su una diagonale, e le dimensioni, che diminuiscono con il passaggio da un piano all'altro verso destra, incrementano l'illusione di profondità. In primo piano sostano all'ancora un *bragoso*, visto di poppa, affiancato da uno più piccolo a destra e da quello che sembra un *topo* a sinistra. Le scure imbarcazioni, rappresentate con dovizia di dettagli, si rispecchiano nell'acqua con accenti di virtuosismo tecnico - schegge variopinte inframmezzano l'azzurro del mare che riflette quello del cielo grazie alla vivida luce di un pomeriggio limpido. I natanti sembrano così quasi sospesi tra i due elementi, come suggerisce il sottotitolo del dipinto, conferendo all'opera un afflato lirico. Alle pennellate oblique del cielo si contrappongono quelle altrettanto sottili e piatte, ma disposte orizzontalmente, della distesa marina.

Il dipinto è il *pendant* della precedente *Venezia*: identici nel formato, i due quadri furono presentati nel 1883 all'Esposizione di Belle Arti di Roma. Scelta azzeccata quella di realizzare due immagini complementari di Venezia: una legata alle maestose architetture e al via vai di imbarcazioni eleganti, l'altra alla dimensione più umile dell'ambiente lagunare, con le alture dell'entroterra sullo sfondo, e alla vita faticosa dei suoi pescatori. Tali aspetti complementari di una delle più pittoresche città del mondo sono esaltati dal luminosissimo trattamento del colore, appannaggio a quei tempi ancora esclusivo della pittura nella competizione con la nascente fotografia. La fortuna della città lagunare, al contempo causa ed effetto di questo particolare vedutismo, sarebbe presto cresciuta anche grazie alla letteratura, con il successo di romanzi come *The Grand Canal* di Henry James, del 1892, illustrato da Alessandro Zezzos, o *Morte a Venezia* di Thomas Mann, del 1912.  
A.M.

**Pietro Galter**

Venezia, 1840 -1904

*Barche in laguna*, fine XIX sec.

olio su tela, cm 35 × 62,5

inv. F 3152

Sul retro, in alto al centro tracce di vecchio cartiglio in inglese; in basso a sinistra etichetta a stampa "Bottegantica"

Provenienza: Collezione privata; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Bibliografia: *Ottocento* 2008, p. 245

In quest'opera egli ambienta la veduta lagunare in un periodo di secca, come si evince dalla sabbia che affiora sulla sinistra e si inoltra nel mare, creando una sorta di corridoio zigzagante, delimitato da dodici strutture formate da grossi pali uniti tra loro, le briccole (in veneziano *bricole*), che contrassegnano il canale navigabile. Quasi al centro, punto focale della composizione, è un'imbarcazione, probabilmente un *topo* (a giudicare dall'estremità dell'asta di poppa), che le vele "a farfalla" tese dal vento sospingono lentamente verso il largo, lasciando una lieve increspatura dietro al timone. Esse dominano la superficie dipinta con i colori saturi: giallo zafferano quella maestra illuminata, rosso cupo quella trinchetta in ombra. L'ampiezza e la stessa pigmentazione intensa, atta a preservare la tela dalle intemperie, rendono visibile il natante anche in condizioni avverse. Aperte a mo' di ventaglio, le due vele si stagliano contro il cielo, minutamente descritte nelle striature cucite, nei matafioni (le cordicelle ciondolanti utili a serrarle o fissarle) e nel cordame che le assicura al picco (asta superiore) e al boma (asta inferiore). Il timoniere è in piedi, due pescatori siedono sui banchi; tutti hanno il capo coperto e la camicia bianca, descritta con pochi tocchi chiari, e il gilet colorato. Sulla destra, vicino a un alto muro di mattoni rossi, che racchiude un lussureggiante giardino, è un'imbarcazione a remi più piccola, un *sandoletto*, con due uomini a bordo. In lontananza si scorge il profilo di un veliero di notevoli dimensioni a due alberi, con le vele raccolte, mentre la linea dell'orizzonte



è frastagliata da tante piccole vele, tracciate da altrettante minute pennellate, e dai profili delle isole lontane. La modalità della stesura contraddistingue Galter dagli altri vedutisti della collezione Bruson, quali Ciardi, Fragiaco e Brass: il suo segno è leggero, con lievi velature a rendere forme e volumi, spesso lasciando a vista la tela, secondo una tecnica analoga

all'acquerello, spesso da lui utilizzato. La scelta di una zona della laguna lontana dal frastuono turistico avvicina l'opera a certe creazioni di Fragiaco: si tratta di una declinazione lirica del paesaggio veneziano, nella quale anche il cielo con le sue delicate variazioni cromatiche e le nuvole leggerissime concorre a evocare un'atmosfera dolcemente malinconica.

Sul retro della tela le tracce di un vecchio cartiglio inglese inducono a ritenere che il dipinto sia transitato per la Gran Bretagna, in occasione di un'esposizione o una vendita, secondo una sorte toccata a numerose opere dello stesso genere, assai ricercate in ambiente anglosassone.  
A.M.

## Pietro Fragiaco

Trieste, 1856 - Venezia, 1922

*Barcaioli in laguna*, fine XIX sec.

olio su tela, cm 44 × 66,5

firmato in basso a destra "P. Fragiaco"

inv. F 3151

Provenienza: Collezione Renato Bruson

Prediletto dall'autore è il tema delle barche da pesca in laguna o in mare aperto, che trova qui uno dei vertici qualitativi della collezione Bruson. Sei pescatori sono colti con una certa attenzione alla verosimiglianza, in una sorta di istantanea, mentre dialogano durante una pausa: hanno età diverse, come indica il colore dei capelli; indossano camicie dalle tinte uniformi, ma variate; alcuni si proteggono dal sole con cappelli di paglia; tutti hanno la pelle scurita dalla vita di mare. Le loro figure e le imbarcazioni, *topi* o *batei da pisso*, colme di attrezzi per la pesca, si riflettono nell'acqua, aumentando così la zona più scura, in netto contrasto col resto del dipinto, occupato dalla distesa del mare e dal cielo terso, attraversato sulla linea dell'orizzonte da una lunga cortina di nubi. Per quanto l'inquadratura possa apparire di taglio fotografico, la composizione è assai meditata: notevole è l'irradiarsi di tracciati diagonali da un punto esterno alla tela, sul lato destro a circa metà dell'altezza. Al fine di sgombrare il campo visivo, solo la barca collocata all'estrema destra della tela porta un albero, con la vela "in terzo" e *mastela* per la pesca a *bragagna*. Il pescatore che vi è seduto rivolge la propria attenzione in direzione opposta al gruppo di compagni, la testa a contrappunto fra i due campanili. Sull'orizzonte, da sinistra si scorgono le vele di due imbarcazioni, affiancate alla mole di San Giorgio Maggiore, con la grande cupola e la torre in mattoni e pietra d'Istria, e il campanile di San Marco, il tutto ripreso da una postazione piuttosto allontanata verso Sud-Est. Il tratto di laguna rappresentato da Fragiaco, impreziosito da questi elementi monumentali di spicco, fu immortalato anche da altri artisti europei, come John Singer Sargent (*Venezia, barca a vela*, 1903 ca., Collezione privata),

con angolazioni e punti di vista più o meno simili. Rispetto all'altra tela di Fragiaco presente nella collezione Bruson, questa, non datata, si colloca in un periodo precedente, viste le tonalità più scure e il più insistito realismo, avvicinandosi alle opere di Beppe Ciardi.

Costretto a causa di ristrettezze economiche a lavorare come operaio, Pietro poté soltanto a ventidue anni, nel 1878, frequentare all'Accademia di Venezia la scuola di prospettiva di Tommaso Viola e quella di paesaggio di Domenico Bresolin. Tuttavia, nel giro di un anno, si mostrò insofferente agli insegnamenti accademici, che



pure prevedevano sedute en *plein air*, e decise di proseguire da autodidatta. Essenziale fu in quel periodo la conoscenza con Giacomo Favretto, che lo incoraggiò intuendone il talento, e con Ettore Tito, suo quasi coetaneo. Dopo l'esordio nel 1880 alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti di Torino con un dipinto di genere, Fragiaco si specializzò sempre più nei paesaggi e nelle vedute dai colori accesi e brillanti, ricevendo numerosi riconoscimenti: *Laguna*, presentato all'Esposizione Nazionale di Venezia del 1887, fu acquistato dalla regina Margherita; *Pace* si aggiudicò il premio "Principe Umberto" e fu comperato dal re alla

Prima Triennale di Brera del 1891 come *Pescatrice*, medaglia d'argento all'Esposizione italoamericana di Genova del 1892. La partecipazione alle Biennali veneziane, dal 1895, si mantenne costante, dando all'artista l'opportunità di aggiornarsi sulle novità estere. Nell'edizione del 1910 gli fu tributata la prima personale (sala 25), seguita nel 1924 dalla retrospettiva postuma, con ben cento opere (sala 34). Quattro anni prima della morte, nel 1918, fu nominato Commendatore della Corona d'Italia e allestì una personale presso la Galleria Pesaro di Milano. *A.M.*

**Pietro Fragiacomò**

Trieste, 1856 - Venezia, 1922

*Laguna veneta*, inizi XX sec.

olio su tela, cm 38 × 70

firmato in basso a destra "P. Fragiacomò"

inv. F 3150

Sul retro, in alto a sinistra, numero "87" tracciato a pennarello; al di sotto etichetta a stampa "Bottegantica" con timbri "Galleria Bottegantica"

Provenienza: Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Padova, *Padovantiquaria*, 2001; Modena, *Modenantiquaria*, 2001; Milano, *Internazionale dell'Antiquariato*, 2001Bibliografia: *Padovantiquaria* 2001, s.p.; *Ottocento e Novecento* 2001, p. 15

Un'imbarcazione, forse un *topo* o *batelo da pisso*, con vela "aurica" (trapezoidale) bianca, si specchia nelle placide acque sullo sfondo di un'isola vista in lontananza - si direbbe Burano o San Francesco del Deserto, a giudicare dalla sagoma del campanile cuspidato - e catalizza lo sguardo dello spettatore, ma solo per un attimo: gli occhi si perdono nel più vasto e silenzioso tratto di mare sul quale incombe un cielo attraversato da lunghe nubi, sfilacciate e rosate, in una magistrale modulazione atmosferica della profondità prospettica, con velature e mezze tinte che riecheggiano la grande tradizione veneziana, da Sebastiano Ricci a Giambattista Tiepolo. Il lembo di terraferma dal quale il pittore riprende la veduta entra nell'inquadratura sulla destra, a contrappunto tonale della parte più scura e intensa del cielo all'angolo opposto della tela. Diverse componenti arricchiscono la veduta, restituite con morbido realismo: le pietre sulla riva e in acqua; le increspature delle onde sottili; il riflesso spezzato della barca sull'acqua; le tre vele sull'orizzonte. Pittore contemplativo, delicato e solitario, Pietro Fragiacomò realizza qui un'opera di grande qualità, improntata a un lirismo elegiaco e crepuscolare, interpretazione personale e malinconica della laguna. All'interno della collezione Bruson, che annovera altri protagonisti



del pressoché coevo vedutismo veneto, come Beppe Ciardi, Italo Brass e Pietro Galter, la sua opera si impone quale straordinario paesaggio «dell'anima» di sapore romantico, punto d'arrivo metafisico di un percorso artistico improntato, agli esordi, a un realismo insistito, di genere, alla Bartolomeo Bezzi. La predilezione di Fragiacomò per immagini di imbarcazioni, spesso solitarie, sospese su distese marine più o meno vaste, e l'uso di sfumature assai

tenui, in genere sui toni del grigio, dell'azzurro e del rosa, rispondono alla sua esigenza di atmosfere impalpabili e soffuse, influenzata dalla maniera gentile di Filippo Carcano, presente alla III Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia del 1899, e dalla coeva pittura inglese, a lungo studiata, ma forse anche dal suo viaggio a Costantinopoli nel 1890.  
A.M.

**Bianco Pietro Bortoluzzi, detto  
“Pieretto Bianco”**

Trieste, 1875 - Bologna, 1937

*Merlettaie a Burano, 1905*

olio su tela, cm 64,5 × 42

firmato in basso a destra “Pieretto Bianco. 05”  
inv. F 3123

Provenienza: Collezione privata; Galleria Bottegantica,  
Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, *Mostra Nazionale di Belle Arti*, 1906;  
Modena, *Excelsior. Modenantiquaria*, 2007

Bibliografia: *Mostra* 1906, p. 43 n. 20

In un esterno limitato a un terreno erboso e un muro bianco di fondo, due donne, rappresentate di profilo, sono intente a un'attività delicata e meticolosa. Le merlettaie di Burano usavano, quando il tempo era buono, uscire per fondamenta e campielli con le loro sedie di legno impagliate e i loro *cussinelli* (cuscinetti in tessuto per lavorare il merletto), in cerca di quella luce piena che le aiutasse nel controllo del più minuto dettaglio. La scena è infatti diffusamente illuminata dall'alto: la donna in primo piano indossa una gonna scura e una variopinta camicetta, l'altra una sottana violacea e una camicia bianca, in contrasto luministico con la parete retrostante. La prima si ripara con un copricapo scuro, la seconda porta i capelli raccolti in un'ampia crocchia. La trattazione pittorica è rapida e materica: pochi tocchi più o meno incisi, a tratti squadrati, descrivono i volumi dei corpi e l'ambiente. Così le due sagome simili e i volti inclinati, appena abbozzati, esprimono la serialità e l'anonimato di una professione esercitata all'epoca da migliaia di donne in Laguna e in particolare a Burano; qui, nel palazzetto del Podestà di Torcello, una *Scuola dei merletti* era stata istituita nel 1872 dalla contessa Adriana Marcello e dall'onorevole Paolo Fambri, con il triplice obiettivo di ampliare le opportunità lavorative per la manodopera femminile, riqualificare l'isola e salvare le antiche tecniche dall'oblio imminente (negli storici spazi della Scuola ha oggi sede il suggestivo e ricchissimo

*Museo del merletto*, aperto nel 1981 e rinnovato nel 2011). Numerose personalità furono coinvolte nell'incentivare l'impresa, come le regine d'Olanda e d'Italia, riuscendo infine a consacrare l'isola quale riferimento mondiale per il merletto.

Se all'origine questo tipo di ricamo costituiva un passatempo per le nobildonne veneziane, dalla fine del XV secolo la sua fama si diffuse in tutta Europa, a mezzo stampa, tramite i cosiddetti *modellari* (repertori di disegni e ornati), ma anche grazie al laboratorio avviato dalla dogaresa Morosina Morosini e all'esportazione in Francia per volere di Caterina de' Medici. La crescente richiesta favorì la complessità dei modelli e l'invenzione di nuovi punti, di laboriose soluzioni tecniche, offrendo occasioni di guadagno alle donne dei ceti più bisognosi.

Sul piano iconografico il lavoro ad ago, occupazione femminile per eccellenza, ha interessato gli artisti per la possibilità di rappresentare le donne in un momento di intima concentrazione e per i connotati simbolici offerti da uno dei migliori *exempla* delle virtù domestiche. Per l'Olanda del Seicento ne ha dato una delle più celebri interpretazioni Jan Vermeer nella *Merlettaia* (1669, Parigi, Musée du Louvre), metafora dell'elevazione morale contro la dissoluzione dei costumi, in armonia con la tradizione biblica: «Ha steso le sue mani alla conocchia, e le sue proprie mani afferrano il fuso [...] Ha fatto per sé dei copriletto. La sua veste è di lino e di lana tinta di porpora rossiccia [...]. Ha fatto pure sottovesti e si è messa a vendere, e ha dato cinture ai mercanti» (Proverbi 31, 19; 22; 24). Nell'Ottocento gli artisti realisti e veristi, interessati alle tematiche sociali e a rivalutare gli aspetti più umili dell'esistenza, da Odoardo Borrani a Silvestro Lega a Telemaco Signorini e altri ancora, fecero ricorso a quel particolare tipo di lavoro femminile, spesso anche in virtù dell'importante ruolo giocato dalle merlettaie e dai loro scioperi nelle prime battaglie per l'emancipazione femminile.



Questi intenti sembrano riconoscibili anche nella tela di Bortoluzzi, dall'immediatezza quasi fotografica, in grado di restituire il silenzio e insieme la fatica e la dignità delle lavoratrici – con una tavolozza luminosa e veloce, aliena dal descrittivismo tipico del genere. Il pittore conosceva bene l'attività delle merlettaie, avendo lavorato a Burano a fianco dell'artista Umberto Veruda. Nato a Trieste nel 1875, Bortoluzzi frequentò l'Accademia di Belle Arti di Venezia e l'ambiente artistico della Laguna. Negli anni Novanta e poi negli anni Dieci del nuovo secolo partecipò a diverse esposizioni nazionali, presentando ritratti e vedute veneziane, spesso dei quartieri più poveri. Infine, il richiamo della grande decorazione e della scenografia lo portò a lavorare nel 1914 alla cappella della villa Doria Pamphilj a Roma e, l'anno successivo, al salone di ricevimento italiano dell'Esposizione di San Francisco; nel 1916 si trasferì a New York come scenografo della Metropolitan Opera House. Rimpatriato nel 1920, fu prima a Parma, come docente d'ornato al Regio Istituto di Belle Arti, e in seguito a Roma, insegnando all'Accademia ed eseguendo scenografie per il Teatro dell'Opera. Morì a Bologna nel 1937, mentre stava organizzando un'importante personale a Genova.

A.M.

47

### Beppe (Giuseppe) Ciardi

Venezia, 1875 – Quinto di Treviso (TV), 1932

#### *Barche in laguna*, 1920-1925 ca.

olio su tavola, cm 42 × 52

firmato in basso a destra "Beppe / Ciardi"

inv. F 3139

Sul retro al centro la scritta a pennello "Beppe Ciardi"; in alto a sinistra, timbro della Galleria Spinetti, Firenze; in basso a destra, timbro della Galleria Cavour, Firenze, con firma illeggibile

Provenienza: Galleria Spinetti, Firenze; Galleria Cavour, Firenze; Collezione Renato Bruson

Figlio di Guglielmo Ciardi, che gli fu maestro, Beppe Ciardi condivise con il padre la predilezione per la pittura di paesaggio e in particolare per quello veneto, tanto dell'entroterra – aveva una villa a Quinto di Treviso, dove ambientò molti dipinti – tanto della laguna. Progressivamente la lezione paterna evolve in uno stile più moderno e mosso, influenzato anche dall'opera di Ettore Tito, suo maestro all'Accademia di Venezia, come testimonia *Barche in laguna*, che va considerata un'opera della maturità, databile alla prima metà degli anni Venti, in cui il nitore delle terse vedute di Guglielmo – specie di quelle degli anni Settanta-Ottanta – e il loro rigore disegnativo lasciano il posto a una rapida impressione di luce e colore, in cui i contorni perdono definizione e i piani sono scalati dall'alternarsi delle stesure cromatiche.

Lo schema compositivo, caratterizzato dall'orizzonte basso, che lascia libera un'ampia porzione di cielo solcato da grandi nubi vaporose, e incardinato sul volume della barca dalla vela spiegata decentrata, si ritrova in altre opere coeve, come *Molo a Chioggia*, già nella collezione Moretti a Viareggio, con cui condivide anche la descrizione del mare con pennellate spezzate e decise, ampie tacche di colori squillanti che rendono il frangersi delle onde in primo piano, caratteristica anche di *Laguna veneziana* del 1921 (Milano, Collezione Fondazione Cariplo).

La pennellata è infatti ricca e materica, variata in base agli oggetti che descrive, tirata e allungata nelle vele, corposa e lavorata, quasi picchiettata



con il pennello, nel cielo, si scompone in rapide *taches* per rendere il movimento incessante della superficie del mare, testimoniando il progressivo sfaldamento dell'immagine che caratterizza sempre più i dipinti di Beppe Ciardi, come *Tramonto sul mare* del 1927, già in collezione Amilcare Pizzi a Milano (Nicodemi 1942a, tav. LXXXII), mentre l'intonazione cromatica predilige tonalità calde e avvolgenti, evitando sempre più i toni luminosi

e tersi cari alla tradizione veneta, per effetti più drammatici e crepuscolari. Alla mostra commemorativa allestita a Milano nel 1938 figurava un *Porto di Chioggia* di dimensioni analoghe a questo ma la mancanza di illustrazioni nel catalogo e di etichette sull'opera rendono ardua un'eventuale identificazione (*Mostra postuma* 1938, p. 15 n. 11). O.C.

**Leonardo Bazzaro**

Milano, 1853 - 1937

*Verso il porto (Verso il porto-Chioggia; Veduta chioggiotta)*, 1923

olio su tela, cm 95,5 × 134

firmato in basso a destra "L. Bazzaro"

inv. F 3124

Sul retro etichetta della Galleria Pesaro di Milano.  
Autentica di Nicoletta Colombo del 19-9-2007Provenienza: Galleria Pesaro, Milano; Galleria  
Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, Galleria Pesaro, *Mostra individuale di  
Leonardo Bazzaro*, 1923, n. 25Bibliografia: *Mostra individuale* 1923, snp.;  
*Ottocento* 2009, fig. p. 65; Marini 2009, fig. p. 91;  
Marini 2011, fig. p. 65; Maspes, Savoia 2011,  
p. 357 n. 726, fig. p. 359

Formatosi nell'ambito dell'Accademia di Brera alla scuola di Bertini, e dedicatosi inizialmente alla veduta prospettica di interni di chiese e di palazzi milanesi, Leonardo Bazzaro si dedicò in seguito al paesaggio e a scene ambientate all'aperto, diventando in breve uno dei più noti e apprezzati esponenti del naturalismo lombardo. A partire dal 1880 i numerosi e frequenti viaggi e soggiorni a Venezia diedero l'avvio alla produzione di paesaggi e vedute della città e della laguna, soggetto prediletto della sua pittura fino agli ultimi anni di attività, come dimostra *Verso il porto*. Il dipinto è stato datato da Nicoletta Colombo attorno al 1915 (autentica del 19 settembre 2007), e al 1923 nel più recente *Catalogo ragionato* (Maspes, Savoia 2011, p. 357 n. 726), datazione, quest'ultima, da considerare più attendibile, sia perché la tela comparve per la prima volta all'importante mostra personale allestita quell'anno alla Galleria Pesaro di Milano - e difficilmente l'autore avrebbe aspettato otto anni per esporre un'opera di queste dimensioni, qualità e impegno - sia per motivi stilistici. Il dipinto mostra infatti una prossimità stilistica e di esecuzione con una serie di vedute chioggiotte databili tra il 1920 e il 1925, come *Barche*, *Barche al pontile di Chioggia*, *Barconi*



*in laguna* (Maspes, Savoia 2011, nn. 603-605), per la pennellata spessa e materica e per la cromia vivace, che la accomuna anche a *Alla riva* del 1926 (Milano, Gallerie d'Italia). La composizione basata sulle due diagonali convergenti verso il centro del quadro è simile a *Lavandaie del convento* del 1924, ma anche a *È ancor lontano*, degli stessi anni, in cui come qui le barche sembrano risucchiate magneticamente verso il punto di fuga lungo la linea di ripide diagonali. L'opera mostra gli estremi esiti del linguaggio di Bazzaro, accolto da un costante successo di mercato da parte della committenza borghese anche negli anni del "ritorno all'ordine" e di Novecento. L'artista predilige soggetti della tradizione tardo-

ottocentesca rielaborandoli con una tecnica che porta i presupposti del naturalismo lombardo, aggiornato sulla lezione impressionista, a risultati di grande raffinatezza: l'intonazione chiara e serena e le panoramiche distese delle vedute dei primi del secolo, come l'apparentemente simile *Vele a Chioggia* del 1900 ca., lasciano il posto a una concitazione drammatica, resa con pennellata larga, mossa e vibrante, quasi febbrile nella stesura materica del colore, spesso steso direttamente sulla tela o lavorato a spatola, infiammato dalla cromia discordante, che accende gli azzurri tersi e i blu profondi di riflessi argentei e prende fuoco nei toni dei gialli e degli aranci della vela sulla destra. *O. C.*

49

**Paolo Sala**

Milano, 1859 - 1924

*Panorama di Venezia*, primo quarto del XX sec.

acquerello su carta, mm 350 × 540

firmato in basso a destra "P. Sala Milano"

inv. F 3179

Iscrizione in basso a sinistra "Panorama di Venezia"

Provenienza: Collezione privata; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Opera di ragguardevoli dimensioni, l'acquerello di Sala offre allo spettatore un retorico "Panorama di Venezia", con lo scorcio del Canal Grande, tra i luoghi più ammirati della Laguna. Da sinistra si succedono i Giardini Reali con le Procuratie Nuove, dietro le quali svettano il campanile e le cupole di San Marco, la Zecca e l'imponente Palazzo ducale, il ponte della Paglia, che segna l'inizio della riva degli Schiavoni, lungo la quale sono riconoscibili il Palazzo delle Prigioni e il palazzo Dandolo (dal 1822 hotel Danieli), con la chiesa di San Zaccaria alle spalle. Sul lato opposto sono assemblate numerose imbarcazioni, rese con tonalità scure che



bilanciano la macchia verde dei Giardini. Al centro della composizione, in primo piano, è una gondola, presente in quasi tutte le vedute veneziane di Sala, talvolta da protagonista assoluta come in *Gondola veneziana* (Collezione privata). Nel mezzo del canale, ma a distanza, se ne scorgono altre due, mentre innumerevoli sono disposte lungo la riva, sempre più piccole e tracciate con minute pennellate grigio-nere. La trattazione pittorica è piuttosto rifinita e accurata per gli edifici, in accordo con la formazione in architettura ricevuta dall'autore a Brera, più compendiosa nella parte restante della veduta, con veloci pennellate così liquide da lasciar trasparire la tonalità della carta, eliminando quasi del tutto le cromie del cielo e del mare. Il risultato è un'immagine di Venezia dall'atmosfera impalpabile, quasi un'apparizione sospesa nel tempo. Nato a Milano nel 1859, Sala fu allievo di Camillo Boito all'Accademia di Brera, esordendo come pittore

romantico e di storia, stile e genere abbandonati ben presto per paesaggi, vedute e scene di vita urbana, in sintonia con le istanze naturaliste dell'epoca. Molte delle sue opere sono legate ai viaggi effettuati in Europa, in Egitto, in Russia e nelle Americhe. Egli partecipò alle principali esposizioni italiane (Milano, Venezia, Roma) e internazionali (Parigi, Londra, Berlino), ottenendo consensi di critica (nel 1908 vinse il premio "Principe Umberto") e di pubblico, sempre ricercatissimo dai collezionisti. Pur dipingendo anche a olio, elesse l'acquerello a propria tecnica principale, fondando a Milano nel 1910 l'Associazione degli acquerellisti lombardi, della quale fu a lungo presidente. La sua opera nella collezione Bruson testimonia il fascino esercitato dalla Laguna anche sui vedutisti non veneti, alimentato più spesso, fra Otto e Novecento, da pressanti richieste del mercato artistico. *A.M.*

**Umberto Ongania**

Venezia, 1867 - Venezia?, 1942

*Venezia*, prima metà del XX sec.  
acquerello su carta, mm 270 × 580  
firmato in basso a destra "U. Ongania"  
inv. F 3177

Provenienza: Collezione privata; Galleria Bottegantica,  
Bologna; Collezione Renato Bruson

Bibliografia: *Ottocento* 2003, p. 384

Tutta sviluppata in orizzontale, la composizione si presenta come una grande "cartolina" acquerellata. Da un punto di vista ribassato, probabilmente un'imbarcazione, si scorgono sulla linea dell'orizzonte i più celebri monumenti lagunari: da sinistra, la Punta della Dogana, che divide il canale della Giudecca dal canal Grande con la seicentesca torre della Dogana del Màr, e le forme maestose della basilica di Santa Maria della Salute (1631-1687), costruita su progetto di Baldassarre Longhena quale ex-voto per la cessazione della peste del 1630-1631; il canal Grande, con i suoi edifici in fuga prospettica, dei quali si percepiscono distintamente, lungo il bacino di San Marco, i Giardini Reali con la loro ricca vegetazione; l'imponente Palazzo ducale (IX-XVII sec.) e la riva degli Schiavoni (così detta dalla sua frequentazione da parte di commercianti della Dalmazia, chiamata allora anche Slavonia o Schiavonia). La porzione di laguna in primo piano è animata da due piroscafi, che procedono verso il campo visivo dello spettatore, al pari della gondola con *felze* (la cabina montata durante i mesi freddi) condotta da un gondoliere in camicia azzurra, mentre una seconda, scoperta, naviga in direzione opposta verso San Marco. All'estrema destra dell'inquadratura, tre *topi o batei da pisso*, con grandi reti fissate agli alberi e colmi di attrezzi per la pesca, sono ormeggiati vicino a una briccola (in veneziano *bricola*) a tre pali, che segnala l'accesso all'attracco. All'interno della barca, pescatori assisi si alternano ad altri intenti al lavoro. Il mare e il cielo sono tersi, restituiti con tocco leggero e diluito. L'autore dettaglia maggiormente

le architetture e le imbarcazioni, nel solco di quell'interesse al particolare minuto che aveva distinto il vedutismo settecentesco di Bellotto e Canaletto, declinato qui in una maniera più leziosa, forse anche in competizione con la crudezza impietosa della fotografia. Umberto fu primo di sei figli del celebre editore d'arte Ferdinando Ongania, la cui libreria antiquaria in Venezia (già del tedesco Hermann Frederick Münster, presso il quale egli aveva fatto il suo apprendistato), al piano terra dell'Ala Napoleonica, di fronte alla basilica di San Marco, era un vero e proprio centro culturale: oltre a commercializzare manoscritti, libri rari e di pregio, oggetti vari e dipinti, stampe e

fotografie, il "fondaco" di piazza San Marco gestiva una biblioteca circolante in quattro lingue e un gabinetto di lettura; e divenne col tempo un punto di riferimento e d'incontro per scrittori, artisti e studiosi italiani e stranieri attivamente interessati alla conservazione dei monumenti veneziani - da John Ruskin e Pompeo Molmenti a Pietro Selvatico e Pietro Alvise Zorzi. Vissuto sempre a Venezia, Umberto si dedicò quasi esclusivamente a vedute della Laguna realizzate in tecniche diverse ben padroneggiate: con l'acquerello, anche l'olio e il disegno a fumo. Partecipò all'Esposizione Nazionale di Venezia del 1887 e fu tra i più assidui contributori alle tavole della monumentale opera

*La Basilica di S. Marco illustrata nella storia e nell'arte*, stampata dal padre in sedici volumi in folio grande fra il 1878 e il 1893, per cui re Umberto I offrì al benemerito editore una medaglia d'oro appositamente coniatà. Umberto collaborò col padre anche per la rivista «L'arte italiana decorativa ed industriale» (1890-1891); e disegnò inoltre il frontespizio per più edizioni (dal 1893) del volume *Calli, canali e isole della laguna*, fondato sulle collezioni fotografiche del padre e da lui pubblicato.  
A.M.



51

**Italico Brass**

Gorizia, 1870 - Venezia, 1943

*Il Redentoreto*, 1908-1910 ca.

olio su tela, cm 50 × 61

inv. F 3128

Sul retro, in alto a sinistra etichetta a stampa  
"Bottegantica" con timbri "Galleria Bottegantica"; a fianco  
"125 M" stampigliato [numero dell'Archivio Brass]

Provenienza: Eredi Brass; Galleria Bottegantica, Bologna;  
Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Milano, *Antiquaria. Mostra Mercato Antiquari  
Milanesi*, 2005

Bibliografia: Marini 2005, p. 163

La scena è una rara testimonianza iconografica del Redentoreto (*el Redentoreto* per i veneziani), uno dei momenti conclusivi della festa del Redentore, istituita a Venezia nel 1577 in ringraziamento per il cessato pericolo della peste e da allora celebrata ogni terza domenica di luglio. In passato e ancora ai primi del Novecento durava tre giorni: la vigilia era festeggiata nel canale della Giudecca da imbarcazioni decorate con fiori, frasche e palloncini luminosi, mentre alla Giudecca venditori d'ogni



sorta smerciavano prodotti tipici come finocchi, more, pollame arrosto, *acqua dei padri* (l'infusione idroalcolica di melissa, tradizionalmente preparata dai Carmelitani) e *sfogi in saor* (sogliole in sapore); durante la notte, le barche si trasferivano al Lido per ammirare l'alba del giorno festivo. La domenica mattina la solenne processione partiva dalla basilica di San Marco per raggiungere la palladiana chiesa del Redentore sulla Giudecca, percorrendo due ponti votivi allestiti espressamente su barche, mentre nel pomeriggio si svolgeva la *galleggiante* con la musica e il corso di barche nel canale della Giudecca, preludio allo spettacolo pirotecnico della sera, con la piazza principale illuminata e l'estrazione della tombola. L'indomani i festeggiamenti erano chiusi dalla serenata sul Canal Grande e dal *Redentoreto* alla Giudecca, presso le Corti grandi, dove si festeggiava in trattorie e mescite improvvisate (si veda Renier 2014). Una di queste locande è qui immortalata dal pittore, che alla Giudecca aveva vissuto. Se come altri artisti Brass dedicò numerosi dipinti ai diversi momenti della festa, quali *Fuochi d'artificio* (1914 ca., Collezione privata) e *Il ponte del Redentor* (1909, Venezia, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, acquistato da Vittorio Emanuele III alla Biennale del 1910), più di altri egli era interessato alla tradizione delle feste lagunari, tanto da rispolverare nel 1934, fungendo da regista, l'antica festa del Plenilunio, detta anche la *Luminaria*, durante la quale Venezia veniva illuminata con effetti suggestivi (*Biografia* 1991, p. 130). In questo dipinto, che sul retro reca il numero «125» dell'Archivio Brass, il pittore è impegnato a mostrare non tanto la festa quanto il pubblico che vi assiste. La composizione è costruita sull'alternanza di linee oblique (il tendone e la massa della folla e delle panche) e orizzontali (gli edifici dello sfondo, probabilmente quelli delle Zattere), sovrastati al centro da una cupola forse identificabile con quella di Santa Maria del Rosario. Alla zona ombreggiata in primo piano, protetta dal tendone allentato e fissato a paletti inghirlandati di foglie verdi e animati da insegne colorate, una delle quali reclamizza il VINO | DI | PIAVE, si contrappone quella in lontananza, rischiarata da un sole pallido, che ammantata di

azzurro polveroso cielo e acqua. Le architetture e le figure sono evocate con pochissimi e sicuri tocchi di colore, che avvicinano l'opera ai bozzetti su cartone schizzati da Brass durante le passeggiate per le calli. Le figure sono per lo più abbigliate di scuro, eccetto la fanciulla dai capelli rossi e il vestito bianco sulla sinistra e la donna dall'ampia gonna nera e le maniche color turchese sulla destra, che si distaccano dalla folla, procedendo verso il campo dell'osservatore. Gli altri avventori sono ripresi di spalle, espediente spesso sfruttato dall'artista per conferire maggiore immediatezza alla rappresentazione. Si tratta della «veduta doppia», usata anche da altri pittori come Beppe Ciardi e dallo stesso Brass in *Burattini in Campo Santa Margherita* (1906-1908, Gorizia, Musei Provinciali), che permette all'artista di farsi testimone distaccato di un evento e al fruitore del dipinto di concentrarsi sugli astanti rappresentati, più che sullo spettacolo in sé. Nato nel 1870 a Gorizia, all'epoca ancora austriaca, da una famiglia di ferventi irredentisti, che gli imposero come primo nome «Italice», apprese i rudimenti pittorici nella città natale. Nel 1887 si trasferì a Monaco di Baviera, frequentando i corsi del paesaggista tardoromantico Karl Raupp presso l'Accademia di Belle Arti. L'anno successivo si spostò a Parigi, dove frequentò William-Adolphe Bouguereau e Jean-Paul Laurens, artisti accademici di chiara fama. Entrò anche in contatto con gli impressionisti, in particolare con Jean-François Raffaëlli, affascinato dal massiccio ricorso all'*en plein air*, dall'importanza attribuita agli effetti luministici e dall'utilizzo della tavolozza chiara, che avrebbe poi rielaborato in patria. Le opere realizzate durante il soggiorno parigino sono ancora legate a una rappresentazione realistica: al Salon del 1893 espose *Chioggiotti alla briscola* (Udine, Musei Civici), che gli valse una medaglia di bronzo, e fu inviato alla I Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1895, anno nel quale fece ritorno in Italia, dopo aver sposato la russa Lina Rebecca Vidoff. Con la moglie, si stabilì per un anno a Chioggia, e in seguito a Venezia, dapprima alla Giudecca, poi alle Zattere (al civico 1484), mantenendo comunque uno studio anche a Gorizia in palazzo Attems (oggi sede dei Musei

Provinciali). Il nome di Brass cominciava a farsi conoscere: all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 fu premiato con una medaglia di bronzo per *Ritratto di mia moglie* del 1896. A Venezia il suo stile si fece più libero, la tavolozza più chiara e la pennellata guizzante. Si concentrò sulle vedute cittadine, richiestissime dal mercato, optando per scorci desueti e inquadrature originalissime. Durante la Guerra documentò le zone teatro di scontri (Isonzo, Cividale, Gorizia, Palmanova, Udine) e la distruzione di capolavori come il soffitto di Giambattista Tiepolo nella chiesa degli Scalzi nel 1917. Nel 1918 acquistò l'abbazia della Misericordia, colpita dai bombardamenti, trasformandola in studio e sede delle proprie raccolte d'arte. All'attività di pittore affiancava infatti quella di antiquario e studioso: la sua conoscenza in fatto d'arte lo portò a far parte delle commissioni per le mostre dedicate a Tiziano nel 1935, a Tintoretto nel 1937, a Veronese nel 1939 e agli incisori veneti del Settecento nel 1941. *A.M.*

**Italo Brass**

Gorizia, 1870 - Venezia, 1943

*La passerella*, 1912

olio su tela, cm 61 × 50

firmato in basso a destra "Italo Brass"

inv. F 3129

Sul retro, in alto al centro cartiglio lacunoso a stampa "[ITALICO BRASS | PITTORE | VENEZIA]"; a fianco, in etichetta inventariale con bordo blu, numero a grafite "60"; cartiglio a stampa della Biennale di Venezia del 1935, con numero tracciato a pastello rosso "146"; a sinistra, al centro vergata a penna "Opera di Italo Brass, proveniente | direttamente dall'artista | Acquistata a Venezia 1942 XX° | Raff(aele) Dallara"; di fianco, bollo della dogana italiana verificato con codice alfanumerico stampigliato "VE 5799"; in basso al centro, a grafite "La passerella 1912"; al di sotto numero "17" tracciato a penna a sfera

Provenienza: Collezione privata, Venezia; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Venezia, *Mostra dei Quarant'anni della Biennale*, 1935; Milano, *Volti e luoghi nella pittura italiana dell'800*, 2012

Bibliografia: *Catalogo* 1935, p. 103 n. 15

Alla abbondantissima e variegata iconografia lagunare, genere assai richiesto tra fine Otto e primi Novecento, Brass diede un originale contributo non soltanto attraverso la compendiosa maniera variopinta e vitale, debitrice così della tradizione veneta e della poetica impressionista appresa negli anni parigini (1888-1895), ma anche grazie a inquadrature lontane da schemi ormai abusati. Ne sono esempio le due opere della collezione Bruson. In questa seconda egli opta per una veduta verticale della piazzetta di San Marco, dominata sulla destra dalla massiccia colonna con il leone di San Marco, patrono della Repubblica dall'anno 862, eretta insieme a quella vicina di San Tòdaro da Nicolò Barattiero sotto il doge Sebastiano Ziani (1172-1178). Oltre a questo elemento che imprime verticalismo alla composizione, con pochi e rapidi tocchi materici sono descritti i piccioni sul selciato; le gondole nere assicurate alla banchina; gli uomini dagli abiti colorati che, assisi sui gradini della colonna, si riposano, conversano o osservano il passeggio. Innumerevoli figurine animano questa «passerella»,

appena abbozzate, quasi corpi evanescenti che si trovano a transitare nel celebre angolo di Venezia. Fra tutte spiccano la coppia di carabinieri di schiena e, in primo piano, l'elegante signora dai lunghi guanti bianchi, gonna nera e giacchetta color prugna, che procede verso lo spettatore, tenendo per mano una bimba vestita di bianco e facendo saltellare un cagnolino.

Sullo sfondo gli edifici si dispongono in curva, lungo la Riva degli Schiavoni, dove emerge la sagoma di Santa Maria della Visitazione, e le rive seguenti, con gli edifici più illuminati a maggior distanza. Il cielo, screziato dal pennacchio di fumo nero di un vaporetto e da una miriade di colori quasi irreali, campisce i due terzi della tela, evocando con le sue tinte rosate e dorate l'approssimarsi del tramonto.

Vi è ben condensato il dinamismo dell'autore, acutamente colto da Guido Perocco: «l'immersione popolare che, in Italo Brass, dal disegno passa al colore fluisce nell'esistenza della folla veneziana, partecipa alle processioni, alla neve, al carnevale, alle maschere, alle regate, alla tombola, allo spirito delle calli, dei campi, sempre all'aria aperta, dove la vita si manifesta con disinvoltura ed energia: una vitalità popolare e gioiosa che fa spettacolo e gode di questo teatro, che a Venezia nasce spontaneamente attraverso la sua scenografia; sviluppa i raccordi spaziali mediante una illusione ottica e dona altri valori alla forma primitiva soprattutto sullo specchio dell'acqua» (Perocco 1991, p. 27). Un cartiglio affisso sul telaio ricorda che il dipinto fu esposto a Venezia nel 1935, anniversario dei quarant'anni della Biennale - accanto ad altre ventiquattro opere di Brass, tutte nella sala XXVII. Si trattava della seconda personale dell'artista alla Biennale, dopo quella del 1910, con quaranta opere, e prima di quella postuma del 1948. A questa celebre esposizione annuale il pittore era particolarmente legato: dal 1895 al 1914 e dal 1920 al 1942 partecipò a tutte le edizioni, escluse quelle del 1907 e del 1909. Le sue opere, sempre richiestissime, comparivano del resto anche in importanti rassegne nazionali (Milano, Torino, Roma) e internazionali (Monaco, Londra, Parigi, Bruxelles, Buenos Aires). A San Francisco nel 1915 Brass si aggiudicò una medaglia



d'oro per *Ponte sulla laguna* (Milano, Galleria d'Arte Moderna); l'anno precedente, nel 1914, aveva esposto ben 139 opere alla Galerie Georges Petit di Parigi. Il dipinto dovette rimanere a lungo di proprietà dell'autore, come suggerisce una scritta

apposta sul telaio dal probabile primo acquirente: «Opera di Italo Brass, proveniente | direttamente dall'artista | Acquistata a Venezia 1942 XX° | Raff(aele) Dallara». A.M.

### Alessandro Zezzos

Venezia, 1848 - Vittorio Veneto, 1914

*Ritratto di fanciulla*, fine XIX-inizio XX sec.  
acquerello su carta, mm 440 × 315  
firmato in basso a destra “A. Zezzos”  
inv. F 3188

Sul retro, sul foglio in basso al centro, “Alexandro Zezzos (1848-1913) - Italiaanse school | Aquarel 43.5 × 31.5 // TDO16. | OLL”; sul controfondo di cartone, in alto a sinistra timbro “Galleria Bottegantica”; al centro, etichetta a stampa “Bottegantica”

Provenienza: Collezione privata; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, *MAM Milano Antiquaria*, 2006; Brescia, *Brixia Antiquaria*, 2006; Modena, *Excelsior. Modenantiquaria*, 2007

Bibliografia: *Ottocento* 2006, p. 510

Avvolta in un'ampia e leggera camicia di un pallido lilla, la giovane donna, raffigurata a mezzo busto, è colta nello splendore della giovinezza. Nell'accentuata torsione del collo, il viso è rivolto di lato, conferendo dinamismo alla rappresentazione: sembra che la giovane si sia voltata rapidamente per osservare, con i suoi grandi e profondi occhi azzurri velati di malinconia, qualcosa o qualcuno precluso alla nostra vista. Le labbra sono tumide, le guance rosate, la capigliatura vaporosa e quasi scarmigliata, a grandi ciocche allentate. La *mise* semplice, priva di orpelli, valorizza ulteriormente una bellezza delicata, quasi impalpabile, restituita abilmente attraverso la scelta dell'acquerello, più rifinito nel volto e nell'abito, sommario invece nella parte restante del foglio, con veloci pennellate sempre più liquide. L'opera si inserisce nella cospicua produzione di genere dedicata da Zezzos alle figure femminili, per lo più graziose sconosciute immortalate nei canoni del secondo romanticismo. Servendosi per solito dell'acquerello - più immediato e trasparente dell'olio - e di delicati cromatismi, propri della sua formazione veneziana, Zezzos risponde alla pressante richiesta del mercato di fine Ottocento proponendo una personale immagine di donna, meno aristocratica o alla moda delle *jolies femmes* alla Vittorio Corcos, delle ricercate parigine

alla Giuseppe Nittis e delle *femmes fatales* alla Giacomo Grosso.

Nato a Venezia nel 1848 da padre greco e madre veneziana, egli entrò alla locale Accademia di Belle Arti dopo aver terminato gli studi classici. Alla scuola di Giacomo Favretto, poté frequentare almeno due generazioni di valenti artisti, fra i quali Alessandro Milesi, Luigi Nono, Ettore Tito, Guglielmo Ciardi e Antonio Dal Zotto. Dal 1868 al 1880, nelle sale della Società Veneta Promotrice di Belle Arti, espose figure femminili e scene di genere spesso ambientate a Venezia, riscuotendo ammirazione per la magistrale abilità di acquerellista e la qualità dei lavori a olio. Nel 1880 arrivò la consacrazione, con la nomina ad accademico d'onore presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, che gli schiuse i battenti di molteplici esposizioni allestite a Torino, Milano, Bologna e Roma. Nel 1889 ottenne una menzione d'onore all'Esposizione Universale di Parigi e nel 1891 espose a Monaco di Baviera *Una fuga nel 1700*, già presentata alla triennale di Brera e segnalata per il premio “Principe Umberto”. La scritta recente, in lingua olandese sul verso dell'acquerello, “Alexandro Zezzos (1848-1913) - Italiaanse school | Aquarel 43.5 × 31.5 // TDO16. | OLL”, con il passaggio dell'opera nei Paesi Bassi, indica la fortuna internazionale di un artista naturalmente cosmopolita, che dal 1904 viaggiò in Europa soggiornando a Londra, Vienna, Berlino e Parigi, dove rimase sino al 1910. Nel 1906/1907 era nella natia Venezia, dove conobbe Umberto Boccioni, allievo dell'Accademia, al quale avrebbe insegnato i rudimenti dell'arte incisoria. Rientrato definitivamente in Italia, nel 1913 si stabilì a Vittorio Veneto, continuando a lavorare ed esporre, interrotto dalla morte l'anno successivo. Nel 1937 gli fu dedicata una grande mostra retrospettiva al Castello Sforzesco di Milano.

A.M.



**Ettore Tito**

Castellammare di Stabia (NA), 1859 - Venezia, 1941

*Azzurri*, 1909

olio su tela, cm 85 x 50

firmato in basso a destra "E. Tito"

inv. F 3184

Sul retro, in alto a sinistra cartiglio tracciato a penna a sfera: "Ettore Tito | *Azzurri*" 1900 | 85 x 50 cm | Collezione Ducrot-Palermo | Venezia: Biennale 1909, pag. 33 | Luigi Marangoni, "E. Tito", Venezia | 1945 - n° XXXIX"; in basso etichetta a stampa "Bottegantica" con timbri "Galleria Bottegantica"

Provenienza: Collezione Ducrot, Palermo; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Venezia, *Esposizione Biennale*, 1909; Modena, *Modenantiquaria*, 2001; Milano, *Internazionale dell'Antiquariato*, 2001

Bibliografia: *Catalogo* 1909, p. 42 n. 16, fig. p. 33; Marangoni 1945, tav. XXXIX

A una palizzata di legno consunto - le sole linee ortogonali in una composizione giocata su tratti sinuosi e serpentinati, quasi manieristici - si appoggia delicatamente una giovane donna dal grande cappello blu adorno di piccoli fiori, forse ortensie e iris. Il volto diafano, sostenuto dal lungo collo graziosamente curvato, di lontana eco parmigianinesca, è reclinato in un movimento sospeso. Incorniciato da folti capelli castani, vi spiccano la volitiva bocca vermiglia e i languidi occhi neri, rivolti oltre il campo visivo dello spettatore. L'abito da giorno è elegante, ma semplice nella tinta e nella foggia. I fiori, forse magnolie, stretti nella sinistra, aperti e ricchi di numerose sfumature, abbracciano il castissimo decolleté e si confondono con il tessuto e il generale *ton sur ton* caratteristico di questo e di altri dipinti dell'artista - al punto da sembrarvi appuntati come un'effimera decorazione. Una natura lussureggiante è evocata sullo sfondo con rapidi e larghi tocchi di colore: il manto erboso, costellato di minuscoli fiori, sale rapidamente verso una larga aiuola fiorita, oltre la quale è una più scura macchia di vegetazione. I fiori di sfondo, e così quelli del cappello e del bouquet, sfoggiano i più vari toni dell'azzurro.

I diversi piani sono disposti per fasce orizzontali, con cesure nette fra l'una e l'altra che accentuano la voluta mancanza di profondità e il senso di armonica fusione tra personaggio e ambiente. Anche il titolo dell'opera, *Azzurri*, sposta l'accento dall'individualità dell'anonima signora alla sua felice inclusione tra le infinite variazioni cromatiche e luministiche di una tinta dai sereni ed elevati connotati simbolici. Le forme sinuose della donna, accentuate dal taglio fotografico e dinamico dell'immagine, ne fanno quasi un fiore stilizzato. Il dipinto, dall'esecuzione tanto nervosa e dinamica da imprimere vitalità a ogni singolo elemento, restituisce l'immagine di bellezza femminile propria di Tito, che sempre uguale si rinnova nelle scene mitologiche o di genere, distinguendosi da quella più fredda e altera del rivale Giovanni Boldini. Esso fu presentato alla Biennale di Venezia del 1909, nella sala 7 (n. 16), con altri quarantaquattro dipinti di Tito. Nell'ambito di questa ampia personale, l'artista fu acclamato con entusiasmo da Raffaello Barbera: «A cinquant'anni [...] è all'apice della sua potenza, universalmente riconosciuta [...] a tutto egli arriva con scioltezza giovanile, e con una tecnica personale, che ha risoluzioni ardite e finezze soavi, lampi e sorrisi» (*Catalogo* 1909, pp. 41-42). Pur non essendo mai stato proposto come un ritratto, *Azzurri* sembra ben ricompreso nella riflessione di Ugo Ojetti: «... è notevole il posto sempre più importante che prendono nell'opera di Tito i ritratti. Il ritratto è opera di maturità, non di giovinezza. Chiede mano sicuro e occhio esperto. Non lo si improvvisa, ma lo si compone vario di luce e d'atteggiamento e di sfondo secondo il personaggio che deve rappresentare» (si veda Ojetti 1911, p. 237). Nato a Castellammare di Stabia nel 1859, Tito giunse a Venezia nel 1867. Grazie allo straordinario talento nel disegno, che coltivò per tutta la vita, poté entrare nel 1871, a soli dodici anni, all'Accademia di Belle Arti, dove frequentò le lezioni di Pompeo Molmenti, dedicandosi alla pittura di storia. Negli anni successivi al diploma, conseguito a pieni voti nel 1876, si dedicò a piccoli lavori - illustrazione di libri, quaderni, scatole di fiammiferi - e alla pittura *en plein air* in compagnia dell'amico Pietro Fragiaco, immortalando scene di vita popolare ambientate in Laguna. La prima affermazione



risale al 1887, quando vinse il primo premio all'Esposizione Nazionale Artistica di Venezia con *La pescheria vecchia* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Fu l'inizio di una lunga e prolifica carriera, sempre allietata dal favore del pubblico e della critica, ammirati dall'indiscutibile abilità tecnica, dai magistrali effetti di luce, dalla vivacità del disegno e dei colori e dal virtuosismo compositivo, frutto anche di una profonda conoscenza della tradizione pittorica veneta. Il suo catalogo, che comprende scene di genere, vedute, ritratti, scene mitologiche, opere di carattere sacro e grande decorazione ad affresco, si snoda attraverso le principali esposizioni italiane (Roma, Milano, Venezia) e internazionali (Parigi, Monaco di Baviera, Vienna, Londra). Innumerevoli furono i riconoscimenti, tra i quali la medaglia d'oro per l'Italia vinta nel 1900 all'Esposizione universale di Parigi, che gli valse la nomina a Cavaliere della Croce e della Legion d'Onore, e il gran premio assegnato all'Italia conseguito nel 1915 a San Francisco; nel 1929, infine, la nomina ad accademico d'Italia.

A.M.

55

### Pompeo Mariani

Monza, 1857 - Bordighera, 1927

#### *Carnevale (Carnevale di Venezia)*, 1901

olio su cartone, cm 49,5 × 24,3

inv. F 3174

Firmato e datato in basso a sinistra "P. Mariani 1901" retro in alto "Carnevale di Venezia / PM 1901-"; sulla destra "P. Mariani"; in basso, timbro dello Studio Pompeo Mariani di Bordighera e firma "Pompeo Mariani"; scritta autografa di Giuliano Sala con il numero di catalogazione 126/B. Autentica di Giuliano Sala del 10-1-2004, n. cat. 126/B

Provenienza: Collezione Mariani, Bordighera; Collezione privata, Milano; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, Galleria Bottegantica, *Pompeo Mariani impressionista italiano*, 2014, n. 36

Bibliografia: Sala 1995, p. 167; *Pompeo Mariani* 2014, pp. 197-198 n. 36, fig. p. 99

Nonostante l'ambientazione veneziana, il dipinto - autenticato da Giuliano Sala nel 2004 e inventariato sotto il numero 126/B - si inserisce a pieno titolo nella produzione più mondana di Pompeo Mariani che caratterizza i primi anni del Novecento, solitamente ambientata tra Milano, Bordighera e, soprattutto, Montecarlo. Il tema del carnevale veneziano era stato affrontato anche dallo zio Mosè Bianchi intorno alla metà degli anni Sessanta nell'*Invito alla danza* (Milano, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci"), più volte replicato e variato, debitore della pittura di Fortuny e Favretto, da cui Mariani sembra recuperare il tono disimpegnato, ma spogliandolo del proverbiale tono gioioso e della cromia squillante e contrastata dello zio, per sottolineare la dimensione mondana del *divertissement* dell'alta società. La composizione semplificata e bidimensionale rinuncia a qualsiasi ambientazione per riempire lo spazio con le *silhouettes* di personaggi quasi ritagliati, secondo moduli ripresi dall'*affichisme* e che denunciano la conoscenza dell'opera di Toulouse-Lautrec, nella composizione compressa, nel taglio ravvicinato e nella ripresa insistita dei profili, rispetto al quale, tuttavia, Mariani resta "più indulgente per il carattere mondano e sorridente" (Nicodemi 1966, p. 53). Nel tono apparentemente leggero e privo di complicazioni del dipinto, tuttavia, si insinua una tensione inquieta, che deforma i volti mascherati rendendoli delle maschere tragiche, dalla donna di profilo accanto a un Pulcinella dal viso infuocato alla dama in costume neo-settecentesco in primo piano, priva di maschera ma dal volto innaturalmente vuoto e inespressivo, amplificata dalla cromia cupa dalla pennellata sciolta e vibrante: già Nicodemi aveva infatti notato che "spesso all'interno dei suoi quadri [Mariani] crea piccole situazioni in cui si percepisce una tensione, una storia sentimentale, una competizione, lo svanire di tanti sogni, il serpeggiare di un pettegolezzo; è cronista perché registra la realtà delle sale da gioco, il mondo dei sistemisti, dei *croupiers*, delle *cocottes*, dei giocatori incalliti, l'eleganza delle dame" (Nicodemi 1966, p. 53). O.C.



## Pompeo Mariani

Monza, 1857 - Bordighera, 1927

### *Dame al casinò (Figure femminili in abito da sera)*, 1908

olio su cartone, cm 46,5 × 35

firmato e datato in basso a destra

“P. Mariani / 1908”

inv. F 3175

Autentica di Giuliano Sala del 10-1-2004, n. cat. 2082/B

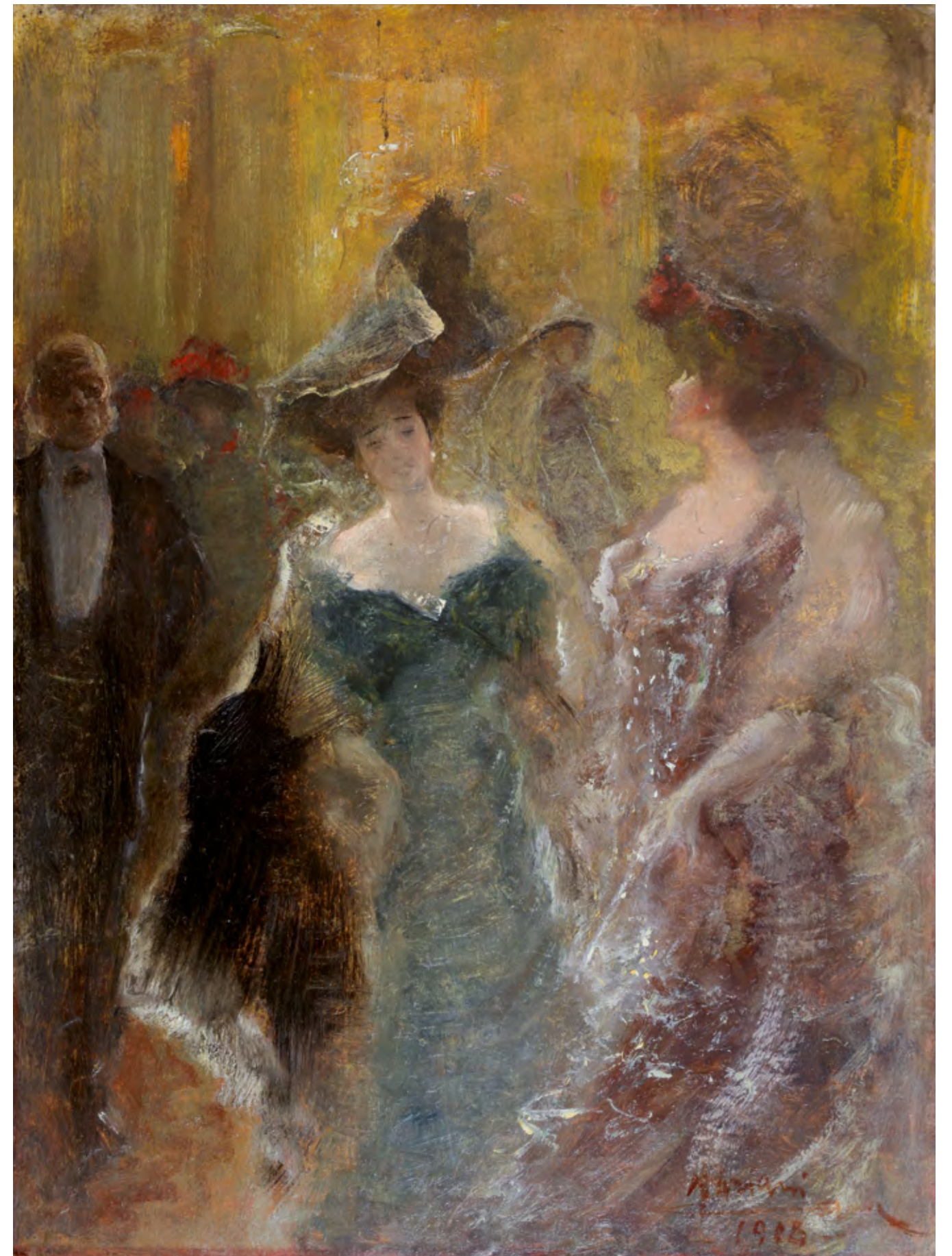
Provenienza: Collezione privata, Milano; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, Galleria Bottegantica, *Pompeo Mariani impressionista italiano*, 2014, n. 52

Bibliografia: Marini 2004, p. 517; *Pompeo Mariani* 2014, p. 200 n. 52, fig. p. 115

Come i due precedenti, anche questo olio rientra nella ricca serie di dipinti in cui Mariani, abbandonando il solido realismo che caratterizza i paesaggi della Brianza e della Zelata e le celebri marine, si dedica a brillanti scene mondane, ambientate nei luoghi di svago dell'alta società *fin de siècle*, in particolare i casinò di Bordighera, dove risiede spesso a partire dal 1898, e della vicina Montecarlo, dove ha modo di registrare una serie infinita di impressioni e di figure, schizzate con gesto rapido su taccuini. La genesi di quest'opera si può rintracciare proprio in uno di questi taccuini, in un piccolo disegno a carboncino eseguito a Bordighera nell'agosto del 1905 (Enrico 1997, p. 364 n. 1193), dove le figure delle due donne sono tracciate con gesto rapido e sintetico. Partendo da questa miriade di appunti grafici eseguiti dal vero, volti a fermare in pochi tratti la multiforme vita moderna, Mariani realizzava i dipinti, rielaborando queste suggestioni come variazioni su un tema compositivo, anche a distanza di anni, come in questo olio, realizzato tre anni dopo, nel 1908, ma la cui composizione è molto simile tanto a *Dame al casinò*, del 1906 (ubicazione sconosciuta) quanto a *Signore in abito da sera* del 1909, una tempera su cartone già nella collezione Bernasconi, venduta a Londra nel 1988 (Di Giovanni Madruzzo, Ranzi 1997, p.

418 n. 869, p. 447 n. 957): quasi identiche sono le due dame, la posa, gli abiti, l'ambientazione indefinita, l'uomo in frac sulla sinistra, ma le due figure centrali torneranno anche, lievemente modificate, nel più grande e impegnativo *Il Boudoir del Casinò di Montecarlo* del 1914, inserite in una composizione più articolata e di ampio respiro. L'opera conferma l'attenzione privilegiata rivolta da Mariani alla figura femminile, colta nell'ambigua mobilità dei luoghi di ritrovo, ritratta tra il fruscio delle sete e lo sfarfallio delle luci dei casinò e dei caffè, “la donna brillante, la donna mondana ... rivestita di tutte le eleganze per cui maggiormente attira e seduce, in quei luoghi di perdizione che sono i più brillanti, i più eleganti del mondo, i più seduttori se non i più seducenti”, come scrisse Primo Levi, che notava però come la resa vibrante e disfatta della pennellata, che sembra soffermarsi più sui riflessi delle sete cangianti che sui volti indefiniti, mantenesse pur sempre un sostrato di naturalismo, perché “vi è invece in questo impressionismo psicologico ed ottico di Pompeo Mariani nulla che vada a discapito della solidità: quella è bene la donna viva, la donna reale, quale si presenta oggi in tale ambiente, ma non cessa mai di essere, per questo, vero, di avere una forma: sotto quel fruscio, quel frullio quello svolazzare di veli, di sete, di merletti, di ricami, di piume, sotto quel luccicare di gioielli, è sempre una persona; e se basta spesso al pittore un segno appena accennato per renderne la linea complessiva, il carattere, la fisionomia, quel segno, appunto per ciò, dimostra, insieme, il pieno possesso ch'egli ha del soggetto” (Levi 1913, pp. 89, 90).

O.C.



## Pompeo Mariani

Monza, 1857 – Bordighera, 1927

*Al caffè (Signora al caffè)*, 1910 ca.  
olio su cartone, cm 22,8 × 15,2  
firmato in basso a sinistra “P. Mariani”  
inv. F 3173

Autentica di Giuliano Sala del 19-5-2003, n. cat. 121/B

Provenienza: Collezione Bernasconi, Milano; Christie's, Londra; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Londra, Christie's, *The Bernasconi collection*, 1988, n. 115

Bibliografia: *The Bernasconi collection* 1988, p. 45 n. 115; Sala 1995, p. 156; Di Giovanni Madruzzo, Ranzi 1997, p. 365 n. 713

Il dipinto proviene dalla collezione Bernasconi, formata in larga parte dai fratelli Juan e Felix (morti rispettivamente nel 1920 e nel 1914), ricchissimi industriali che, tra Milano e il Ticino, avevano messo insieme una grande raccolta di artisti contemporanei, comprendente i rappresentanti del naturalismo lombardo di fine Ottocento, tra cui spiccavano Paolo Sala, Giorgio Belloni, Luigi Rossi, ma soprattutto Mosè Bianchi e Pompeo Mariani, di cui possedevano un gran numero di dipinti, probabilmente il più cospicuo nucleo in mani private, frutto di acquisti e committenze *ad hoc* (talvolta repliche di dipinti di successo presentati dai pittori alle maggiori rassegne), ma anche di un rapporto diretto improntato a stima ed amicizia, una frequentazione assidua che fece confluire nella raccolta, oltre ai dipinti, anche studi, bozzetti, disegni, schizzi e acquerelli (in proposito si veda *La raccolta Bernasconi* 1998). Divisa tra le numerose residenze tra la Lombardia e il Ticino, la raccolta, poco conosciuta dai contemporanei, fu in parte divisa tra i discendenti e in parte dispersa in una grande asta londinese tenuta da Christie's nel 1988, dove, tra i più di duecento dipinti di Pompeo Mariani, figurava anche questo olio, verosimilmente acquistato dai collezionisti direttamente dall'autore (*The Bernasconi collection* 1988, p. 45 n. 115).

Il dipinto è stato datato al 1910 ca. da Giuliano Sala (Sala 1995, p. 156), che lo ho inventariato sotto il numero 121/B, e intorno al 1900 da Anna Ranzi e Marilisa Di Giovanni Madruzzo (Di Giovanni Madruzzo, Ranzi 1997, p. 365 n. 713): appartiene infatti a quella serie di rapide impressioni della vita mondana a cui Mariani si dedica negli anni precedenti la Grande Guerra, in cui rappresenta il bel mondo di Milano o di Bordighera, dove risiede spesso a partire dal 1898, con un'attenzione spiccata per la figura femminile. Qui la donna al centro quasi scompare fagocitata dalla ricchezza dell'abbigliamento elegante, da cui emergono i piedini minuscoli e la testa viperina tra il morbido collo di pelliccia bianca e il grande cappello nero: sorpresa in una rotazione del corpo, sembra galleggiare fuori scala nell'ambiente definito con una rapidità di pennellata che abbozza appena le coordinate dello spazio, rendendo il movimento brulicante di un caffè elegante in cui avventori e camerieri sono resi con pochi colpi di pennello e ridotti a indistinte macchiette di colore. D'altra parte proprio i caffè della città moderna, con il loro ritrovo di mondanità in continuo movimento, costituiscono un luogo prediletto dell'ambientazione dei dipinti di questi anni, come *Vecchia Milano* (1900), *Signora al bar Etoile a Milano* (1903), *La lettera* (o *Signora al caffè*), del 1908, in cui ritornano le leggere sedie Thonet descritte con un rapido segno grafico, in contrasto con la pennellata larga con cui sono descritte le figure e l'ambiente.  
O.C.



**Giovanni Boldini**

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

*Signora bionda in abito da sera,*

1895-1900

pastello su tela, cm 220 × 150

firmato in basso a destra "Boldini"

inv. F 3156

Sul retro, in basso a destra etichetta a stampa  
"Bottegantica" con timbri "Galleria Bottegantica"Provenienza: Galerie Charpentier, Parigi; Collezione privata,  
Bologna; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato  
BrusonEsposizioni: Parigi, *Atelier Jean Boldini*, 1936; Milano,  
*Permanente "Boldini"*, 1989; Trento, *Boldini, De Nittis,  
Zandomeneghi. Mondanità e costume nella Parigi fin  
de siècle*, 2001; Roma, *Boldini e gli italiani a Parigi.  
Tra realtà e impressione*, 2009; Parma, *Gotha. Mostra  
internazionale di antiquariato*, 2002Bibliografia: *L'opera completa di Boldini* 1970, p.  
105 n. 186; Mauriès 1987, pp. 22-23; *Boldini* 1989,  
p. 319 n. 95, fig. p. 147; *Boldini* 1991, p. 26 fig. 2;  
Borgogelli 1999, p. 43; Doria 2000, n. 237; *Boldini*  
2001, p. 174 n. 24, fig. p. 93; Dini, Dini 2002, III/1,  
pp. 280, 282 n. 513, fig. p. 282; *Gotha* 2002, p. 51;  
*Boldini* 2009, pp. 224-225, n. 72Fiore all'occhiello della collezione Bruson, il  
grande pastello ritrae una giovane signora fasciata  
in un elegante abito da sera grigio. La leggerezza  
della seta cangiante è tale che la gonna sembra  
smaterializzarsi in un vortice di linee guizzanti.  
La generosa scollatura sulla schiena, accentuata  
dalla caduta della spallina destra, neglentemente  
esibita, esalta le carni diafane ed esili - le scapole  
e la vertebra cervicale sono accentuate da un gioco  
di ombre. Completano la semplice e raffinata *mise*  
un paio di lunghi guanti grigi e un ampio, vaporoso  
ventaglio di piume di struzzo.La rappresentazione del corpo è estremamente  
naturale, colto com'è nell'atto di girare su se stesso.  
Il lieve movimento è suggerito così dalla posizione  
del braccio e dalle pieghe della gonna, come  
dalla classica ponderazione sulla gamba sinistra,  
con l'altra leggermente flessa e il conseguente  
abbassamento della spalla destra.

Anche il volto, di profilo e leggermente inclinato

in avanti, è quello di una donna reale: il naso è  
importante, con gobba pronunciata, la gota è piena,  
le labbra sono tumide, l'occhio chiaro dalle lunghe  
ciglia è bistrato di nero; il folto sopracciglio scuro  
dà risalto ai capelli di un biondo ramato, raccolti in  
una crocchia che lascia libera sulla fronte bassa una  
frangetta *frisé*.Lo sfondo neutro, ottenuto mediante rapidissime  
linee disposte diagonalmente nella parte superiore  
e perpendicolarmente in quella mediana e  
inferiore, richiama il colore dei capelli e dell'abito.  
Il movimento impresso da Boldini contribuisce a  
mitigare in questa apparizione femminile - simile  
a un uccello per via della posa, del naso e delle  
piume del ventaglio che sembrano una coda - il  
senso di immanenza e di fissità. All'opera ben  
si attaglia quanto scriveva Ardengo Soffici in  
un articolo su Boldini del 1909: «Vi è un lampo  
di vita fuggevole da acchiapparsi a volo ed egli  
l'esprime con un fregio, in uno svolazzo, in un  
fiocco; lo suggerisce con un tocco rozzo o livido  
sulle labbra, con un cerchio paonazzo intorno a  
due occhi febbrili, lo fa tremare in un ricciolo  
di capelli ribelli su una nuca di donna» (*L'opera  
completa di Boldini* 1970, p. 13). Notevole  
è l'indagine psicologica: la donna si offre e,  
contemporaneamente, si sottrae allo spettatore  
in questa posa ambigua, sospesa fra stasi e  
movimento, fra la visione di tergo e di profilo.  
Il naso, quasi esibito, aggiunge un tocco di  
aristocratica vanità alla sua bellezza. Boldini ha  
insistito su questo tratto fisiognomico di fascino  
e sicurezza di sé in altri ritratti, come l'intimo e  
colloquiale *Profilo di signora con sigaretta* (Dini,  
Dini 2002, III/2, pp. 449-450 n. 850) o quello più  
ufficiale, a figura intera, di Lady Colin Campbell  
(ivi, I, p. 342 n. 636).Alcuni elementi del pastello in esame ricompaiono  
nel pressoché coevo *Ritratto di signora in abito  
bianco* (1889, Collezione privata), realizzato con la  
stessa tecnica, ma assai più rifinito: identico è il  
ventaglio, simili nella foggia sono la veste e  
i guanti. Anche l'anonima protagonista, pur nella  
ripresa frontale, rivela un corpo dalle proporzioni  
somiglianti e un naso altrettanto pronunciato.  
Difficile tuttavia riconoscerla la medesima donna,  
anche per il diverso colore di capelli.

Una marcata somiglianza, per quanto concerne la



posa di schiena, la posizione del braccio sinistro steso, il profilo con un naso importante e il colore della veste, è riscontrabile in *Portrait gris (La Dame en gris)* di Alexander John White (1893 ca., Parigi, Musée d'Orsay).

Nel fare ricorso al pastello, più rapido e luminoso del colore a olio, Boldini guardò soprattutto agli impressionisti, che lo avevano riportato in auge dopo un lungo oblio, perché più congeniale alla pittura *en plein air*. L'artista rivaleggiò, attualizzandola, con la ricca tradizione settecentesca del ritratto a pastello: si pensi a quelli dell'italiana Rosalba Carriera, dello svizzero Jean-Étienne Liotard e dei francesi Maurice Quentin de La Tour e Jean-Baptiste Perronneau. Come notato da Rossella Campana (*Boldini* 2009), in *Signora bionda in abito da sera*, evidenti sono i rimandi alla produzione, elegantissima, di Thomas Gainsborough: in particolare, a mio avviso, al ritratto di *Mrs Grace Dalrymple Elliot* (1778 ca., New York, Metropolitan Museum of Art). Tra le donne più celebri di fine Settecento, in quanto amante del duca d'Orléans Philippe Égalité, ella appare frontalmente, con il volto di profilo dal naso aquilino e un vestito del colore simile allo sfondo del pastello boldiniano. Il ritratto di Gainsborough era noto attraverso l'incisione eseguita da John Dean nel 1779: non può quindi escludersi che Boldini abbia inteso alludere, quasi un omaggio, all'artista inglese dipingendo un'altra - purtroppo anonima - *femme galante*. Anche perché proprietario dell'originale fu, dal 1886 al 1920, William Kissam Vanderbilt II, in stretto contatto con il pittore ferrarese, per il quale posarono le figlie Muriel e Consuelo, la prima moglie Virginia e la sorella Consuelo, duchessa di Marlborough.

Nonostante l'ampia bibliografia relativa, l'identità della *Signora bionda in abito da sera* è tuttora impenetrabile. Rossella Campana ha suggerito con grande prudenza che possa trattarsi di Sarah Bernhardt, in base al confronto con il ritratto realizzato da Jules Bastien-Lepage nel 1879 (Collezione privata). Unica tra le immagini dell'attrice che potrebbe prestarsi a tale confronto, essa deve purtroppo essere scartata: i suoi tratti, sovrapposti virtualmente a quelli della modella

boldiniana, non coincidono sufficientemente per forma e proporzioni.

A giudicare dal naso, non può escludersi che l'effigiata appartenga a una delle celebri quanto potenti famiglie sefardite di Parigi, importanti committenti d'arte: i Cahen d'Anvers, i Camondo, i Rothschild, i Péreire, i Reinach e altri ancora.

Di certo l'opera fu particolarmente cara a Boldini: essa compare, stilizzata ma riconoscibile, in un suo piccolo olio su tavola *La cornice dorata*, forse coevo, che raffigura l'interno dello studio dell'autore (Dini, Dini 2002, III/1, p. 280 n. 511), e in una fotografia che ritrae l'artista ormai anziano e intento a dipingere sempre all'interno del proprio atelier. Qui rimasto sino alla morte del pittore, il pastello fu presentato al pubblico quando fu battuto in asta a Parigi il 30 giugno 1936.

Difficile stabilire con certezza il motivo della sua permanenza più che trentennale nella disponibilità di Boldini: potrebbe trattarsi di una committenza rifiutata ancor prima di essere terminata, come il *Ritratto di Franca Florio*, da lui terminato nel 1900 e dipinto poi in seconda versione, ovvero, più probabilmente, di un'opera che l'artista realizzò per sé solo.

A.M.

59

### Giovanni Boldini

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

*Ritocchi al vestito da ballo (Il vestito da ballo; Signora che cuce; Interno con giovane intenta a cucire)*, 1904

olio su tavola, cm 27 × 35  
inv. F 3155

Sul retro al centro, iscrizione di Emilia Cardona Boldini, inventario dell'atelier Boldini "n. 32 B bis at. Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931"; in basso a sinistra etichetta cartacea "32 / 78 M"; in alto a destra etichetta cartacea "101"

Provenienza: Atelier Boldini; Finarte, Milano; Collezione privata; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, Finarte, *Dipinti del XIX secolo*, 1983, n. 150



Bibliografia: *L'opera completa di Boldini* 1970, pp. 118-119 n. 377; *Dipinti del XIX secolo* 1983, p. 45 n. 150; *Il valore dei dipinti* 1984, p. 65; *Catalogo dell'arte* 1984, p. 179; Doria 2000, n. 471; Dini, Dini 2002, III/2, pp. 446-447 n. 844, fig. p. 447; *Ottocento* 2009, fig. seconda di copertina

Il dipinto si trovava in origine sul verso di *Madame A. de Joss de Couchy su una sedia a dondolo* (Dini, Dini 2002, III/2, p. 445 n. 843, fig. p. 447): la donna, in cui potrebbe forse riconoscersi anche la protagonista di questa scena, era diventata la

confidente, amante e modella di Boldini nel 1904, anno a cui si data il dipinto, divenendo il soggetto prediletto di una nutrita serie di dipinti, acquerelli e disegni, come *La camicetta di voile*, *Ritratto di giovane inginocchiata*, *La pigrona sorridente*, *Madame de Joss nuda con calze nere*. Affermatosi ormai dagli anni Ottanta come uno dei pittori più celebri di Parigi, Boldini gode in questi anni di una fama enorme, basata in massima parte proprio sui grandi ritratti ufficiali - specie femminili - richiesti dalla ricca committenza internazionale, ma sfoga anche un talento che sembra inesauribile

in una serie di piccoli dipinti di destinazione privata, in cui indaga la figura femminile, soggetto prediletto dei suoi interessi, libera dalle convenzioni e dall'ufficialità, con un'intimità e una spregiudicatezza – evidente nei conturbanti e sfacciati nudi – impossibile nelle commissioni ufficiali. Qui la figura femminile è ritratta in un ambiente indistinto e fluttuante, privo di coordinate spaziali, assorta in una dimensione chiusa al dialogo con lo spettatore, ritratta però con occhio rapace dal pittore che, affascinato dalla profumata eleganza della donna, indugia sui riflessi perlacei dell'incarnato, sulle spalle sensuosamente scoperte su cui scivola la sottile spallina bianca, sulla massa di capelli fulvi raccolti sul capo, sul brillare della ricca parure di gioielli, sul fruscante abito elegante, reso con pennellate disfatte. La pittura di Boldini di questi anni sembra infatti tradurre le suggestioni suggerite da Baudelaire nel *Pittore della vita moderna* (1863), per l'insistenza sui temi legati appunto alla contemporaneità, alla vita della città e delle folla, alla loro effimera e mobile volatilità, che il pittore coglie proprio attraverso le sue ricerche su un segno instabile e rutilante, che fagocita la tradizionale descrizione per rendere l'azione e il movimento anche delle azioni più quotidiane, tanto da rendere quasi inintelligibile quella compiuta dalla donna. Ne deriva la caratteristica pennellata lunga e falcata, dal tratto folgorante e quasi aggressivo, che vibra, si ripete, si affastella lungo direttrici elettriche e si incendia di lampi fosforescenti: così alla piccola testa assorta minutamente dipinta, fa da contraltare l'esplosione dello sfondo dai toni bruni e neri, su cui spiccano le accensioni cromatiche dei turchesi dell'abito e la sottile striscia rosa salmone di un nastro di raso.

O.C.

60

### Giovanni Boldini

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

#### *La pettinatura*, 1885-1890

pastello su carta, mm 650 × 470

firmato in basso a destra: "Boldini"

inv. F 3158

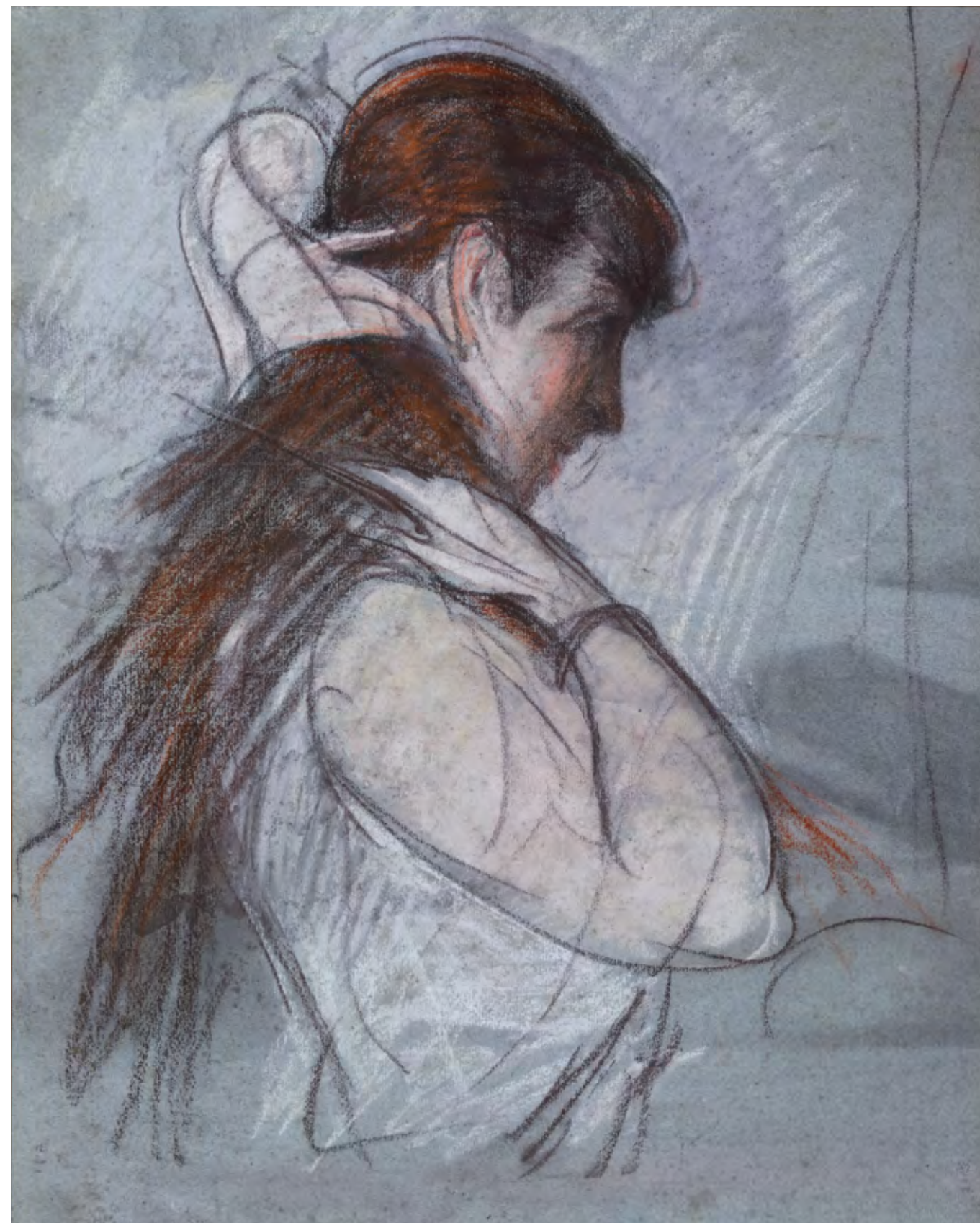
Sul retro, in alto a destra, firma originale "Boldini"; sulla fodera di cartone, con finestrella per la lettura dell'iscrizione precedente, in alto sinistra timbro "Galleria Bottegantica"; al di sotto etichetta a stampa "Bottegantica" con timbri "Galleria Bottegantica"

Provenienza: Collezione G. Monin, Parigi; Collezione privata; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Parigi, *Boldini*, 1931; Firenze, *Galleria Bellini*, 1937; Modena, *Excelsior. Modenantiqvaria*, 2007

Bibliografia: *Boldini* 1931, p. 27 n. 77; Cardona 1937, tav. LXXIII; De Grada 1963; Cardona, De Grada, Piceni 1964, pp. 139-141 tav. 23; Cardona, De Grada, Piceni 1966, pp. 47-49 tav. 5; *L'opera completa di Boldini* 1970, p. 101 n. 124; Bartolini 1981, p. 217; Dini, Dini 2002, III/1, p. 237 n. 428, fig. p. 238

Una giovane donna di profilo, con ogni probabilità di fronte a uno specchio, trattiene con la mano sinistra i lunghi capelli mentre con la destra, mediante un pettine sottile, cerca di governarli, lasciando la parte terminale più crespa. La folta chioma dai riflessi ramati si lascia domare a fatica: i lunghi capelli sfuggono anche sul petto. Il corpo ha forme sode, che si addicono all'età: i volumi sono costruiti con segni di matita rapidi e sicuri, arricchiti dalla biacca per tratteggiare la veste, le carni e lo sfondo, e dal pastello rosa per segnare l'orecchio, la gota e la mano destra. Il risultato è un'immagine reale, d'immediatezza fotografica. Il disegno, guizzante e dinamico, si addice a una posa che ricorda la *Coiffure (Baigneuse arrangeant ses cheveux)* di Pierre-Auguste Renoir (1885, Williamstown, Massachusetts, Clark Art Institute), artista che sovente si esercitò sul tema della bagnante che si pettina e fu molto apprezzato da Boldini. La posa contorta, che si iscrive in un grande 8, rimanda a certa pittura manierista, comprovando la cultura dell'autore e la sua abilità nella resa anatomica. La scelta di immortalare un'azione quotidiana propria dell'intimità femminile è legata alla fascinazione subita da Boldini per tutti i gesti utilizzati dalle donne per valorizzare il proprio aspetto: grandi dame o popolane in momenti di civetteria solitaria sono intente a farsi belle aggiustandosi l'acconciatura, appuntandosi un cappellino o finendo di vestirsi. L'iconografia di una donna intenta ad acconciarsi, da sola o aiutata dalla madre, da un'amica o da una domestica, si diffuse nell'Ottocento, una volta abbandonate le parrucche dell'Ancien Régime. Il tema fu congeniale agli impressionisti per le molte variazioni possibili e per le aperture cromatiche e luministiche offerte dalla chioma, agli artisti legati al naturalismo in quanto azione quotidiana al limite della banalità; agli interpreti del Liberty in virtù del potenziale decorativo insito nelle folte e mosse capigliature.

A.M.



**Giovanni Boldini**

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

*Signora distesa sul divano (Endormie)*,  
1895 ca.

acquerello su carta, mm 465 × 315

firmato sul verso, in alto a destra "Boldini"  
inv. F 3168Sul retro, in alto a sinistra etichetta a stampa  
dell'esposizione di Innsbruck del 2010; al di sotto, a china  
"1833 | AS<sup>II</sup> CWZ"; al centro, a grafite, "Esposizione  
Boldini | Galerie Charpentier 1931 | n 147 | Esposizione  
Boldini | Londra 1931"; in basso a sinistra etichetta a  
stampa "Galleria d'arte Fogliato"Provenienza: Emilia Cardona Boldini, Parigi; Collezione  
privata; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Parigi, *Boldini*, 1931; Torino, *Pittori dell'800*,  
1969; Milano, *Dipinti del XIX secolo*, 1983; Innsbruck,  
*Poesia d'interni: angoli di vita nell'arte dell'800 italiano*,  
2010Bibliografia: *Boldini* 1931, p. 34 n. 149; *Pittori*  
1969, n. 17; *Dipinti del XIX secolo* 1983, p. 55 n.  
162; Dini, Dini 2002, III/2, p. 456 n. 866, fig. p.  
457; *Poesia d'interni* 2010, p. 48, fig. p. 49

L'artista coglie una signora assopita e sprofondata tra i cuscini nell'angolo di un grande divano dalle linee semplici e sinuose. Il volto, di profilo, rivela un naso diritto, spesse sopracciglia e folte ciglia nere. Pur essendo in penombra, la sua espressione sembra serena. Numerosi elementi contribuiscono a suggerire un'atmosfera di sensuale mollezza: le soffici imbottiture sulle quali poggiano il capo e la mano destra, le ampie vesti bordate di pelliccia e l'abbandono del braccio sinistro inerte. La superficie del foglio è quasi interamente dipinta nei toni del rosa e del bistrot con pennellate più cariche nella parte alta e in quella centrale, via via più diluite a scendere, con un effetto che nell'abito sembra far sprofondare la donna, esattamente come si cade nel sonno. Il bozzetto, forse preliminare a un dipinto, è un brano di virtuosismo acquerellistico e compositivo, geniale nel taglio ardito della visione angolata, che si inserisce nella lunga indagine condotta da Boldini fin dagli anni Settanta sulle figure femminili - vigili o dormienti - adagiate su divani e poltrone.

A.M.



## Giovanni Boldini

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

### *Capelli biondi*, 1916

acquerello su carta, mm 485 × 340

inv. F 3157

Retro catalogazione di Emilia Boldini Cardona "N° 9 capelli biondi / n° 128 atelier Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931". Sul cartone della controfondatura: in alto al centro, timbro della dogana di Parigi; in alto, timbro della Galleria Edmondo Sacerdoti, Milano; in alto, timbro della Galleria Bottegantica, Bologna; in basso a sinistra, etichetta cartacea manoscritta "74"

Provenienza: Atelier Boldini; Collezione Botta, Milano; Galleria Sacerdoti, Milano; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Milano, Finarte, *Opere d'arte contemporanea*, 1967, n. 148

Bibliografia: *Opere d'arte contemporanea* 1967, p. 32 n. 148, tav. LXXV; *L'opera completa di Boldini* 1970, p. 130 n. 540; Dini, Dini 2002, III/2, p. 569 n. 1107, fig. p. 568; Bosi, Savoia 2011, p. 15 fig. 8

Il disegno proviene dalla collezione milanese di Gustavo Botta (1880-1948), poeta ma anche collezionista e critico d'arte appassionato di Ottocento italiano, ma non risulta tra i dipinti esposti presso la Galleria Scopinich di Milano nell'aprile del 1934, in occasione della vendita all'asta della raccolta che comprendeva opere del Sei e Settecento, ma soprattutto dell'Ottocento, specie lombardo (*Vendita all'asta* 1934). La datazione si attesta al 1916, anche per confronto con altre opere analoghe: in particolare la composizione è assai prossima all'acquerello *Giovane con fazzoletto in capo*, di cui ripropone il taglio e la soluzione del busto isolato impostato sulla diagonale disegnata da un lungo tratto fluido, mentre la tecnica di esecuzione ricorda gli acquerelli coevi *Jeune fille dans un intérieur*, pur più complesso e rifinito, ma soprattutto *La bergère* e *Nudo di donna danzante*, per la scioltezza del segno (Dini, Dini 2002, III/2, p. 573 n. 1118, fig. p. 572; p. 569 n. 1109, fig. p. 569; p. 569 n. 1110, fig. p. 569; p. 569 n. 1108, fig. p. 568).

Prossimo ai grandi ritratti mondani dei primi del secolo che avevano fatto la fama di Boldini per la disinvolta posa dell'effigiata, l'acquerello ne conserva il fascino sensuale e inquieto, la capacità di afferrare il movimento vitalistico presente anche nelle figure non in azione, ma soprattutto la tecnica virtuosistica. Nonostante la leggerezza liquida del *medium*, infatti, l'acquerello mostra la proverbiale sprezzatura di Boldini, con pennellate segniche ed energiche, che scompongono i dettagli dell'immagine in una composizione di segni dinamici elegantemente arcuati nel fondo, nell'abbigliamento, nei lunghi capelli biondi che danno il titolo all'opera, nel braccio elegantemente e innaturalmente affusolato e quasi disarticolato, per farsi invece minuto e descrittivo nel volto, prototipo della bellezza boldiniana, descrivendo con cura le labbra vermiglie, il naso affilato e i grandi occhi semichiusi dall'espressione languida. Rispetto ad altri acquerelli più rifiniti, *Capelli biondi* si segnala anche per l'equilibrio compositivo, che soppesa gli ampi vuoti del foglio bilanciandoli lungo l'asse diagonale, con l'esplosione centrale che si distende nei neri profondi e nelle velature rosate di differente trasparenza.

O.C.



## Giovanni Boldini

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

### *Ragazza che legge*, s.d.

matita su carta, mm 355 × 240

inv. F 3163

Sul retro, in basso a destra a penna “n° 120° atelier Boldini | Emilia Boldini-Cardona | 1931”, a sinistra a grafite “1918”; sul cartone di fondo, foderato con carta di Firenze a gigli con finestrella trasparente per la lettura della iscrizione precedente, etichetta a stampa “Bottegantica” con timbri “Galleria Bottegantica”

Provenienza: Emilia Cardona Boldini, Pistoia; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Bologna, *Giovanni Boldini. Il dinamismo straordinario delle linee*, 1999

Bibliografia: *Giovanni Boldini* 1999, p. 35

Lo schizzo, non datato, rappresenta una giovane donna colta durante la lettura, forse di un giornale o una rivista a giudicare dall'ampio formato e da come la lettrice lo avvicina a sé, quasi nello sforzo di decifrarne le righe più minute. Il corpo si confonde nell'indistinto fondale, da cui emergono soltanto l'avambraccio - dalla sinuosa forma allungata -, le lunghe e flessuose dita, il collo e la spalla - che affiorano da una scollatura a barchetta -, e il profilo del volto incorniciato da morbide ciocche di capelli. Sulla piccola porzione del viso si stagliano un marcato arco sopraccigliare - come spesso nelle modelle di Boldini - e le lunghe ciglia. La trattazione del foglio, di un grigio quasi uniforme, si fa più marcata nella zona dell'avambraccio e dei capelli: grazie a un tratto più incisivo e rapido Boldini riesce a imprimere dinamismo a un'azione di per sé statica, come la lettura, suggerendo così il moto della mente attivato dalla parola scritta. Soggetto iconografico antichissimo, l'atto del leggere conobbe particolare fortuna durante l'Illuminismo, grazie ad artisti come Jean-Marc Nattier, Joshua Reynolds e Jean-Honoré Fragonard. Nel secolo successivo, che vide l'affermazione del romanzo moderno spesso pubblicato a puntate sui giornali, e la proliferazione di riviste femminili, la lettura divenne un espediente artistico per rappresentare

uno scorcio di vita reale, con la donna assorta in un momento privato, in grado di trasportarla in realtà altre (come accade alla più celebre lettrice di romanzi dell'Ottocento, Madame Bovary).

Vi fecero ricorso, tra gli altri, Federico Faruffini, Pierre-Auguste Renoir, Vittorio Corcos, Paul-César Helleu. Prima di questo schizzo, nel 1875, lo stesso Boldini aveva adottato un soggetto analogo, nel piccolo e rifinitissimo olio su tavola *Signora in abito Impero che legge* (Collezione privata: Dini, Dini 2002, III/1, pp. 132, 136 n. 226, fig. p. 135), in cui la protagonista è mollemente assisa e assorta nella lettura di un romanzo.

Una scritta a penna sul retro riporta l'autentica della giovanissima vedova del pittore e il numero di catalogo dell'Archivio Boldini: “n° 120° atelier Boldini | Emilia Boldini-Cardona | 1931”.

A.M.



**Giovanni Boldini**

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

*Ritratto di ragazza*, s.d.

matita su carta, mm 360 × 265

inv. F 3164

Sul retro, al centro a penna a sfera “n° 139<sup>s</sup> atelier Boldini | Emilia Boldini Cardona 1931”; in basso a destra etichetta a stampa “Bottegantica” con timbri “Galleria Bottegantica”

Provenienza: Collezione privata, Pistoia; Collezione privata, Bologna; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Bologna, *Giovanni Boldini. Il dinamismo straordinario delle linee*, 1999

Bibliografia: *Giovanni Boldini* 1999, p. 23

Con pochi e sicuri tocchi di matita morbida, un volto di donna dal lungo collo di cigno si materializza al centro del foglio, all'interno di un ovale immaginario. Alcuni tratti più incisivi e scuri definiscono i morbidi capelli, le sopracciglia importanti, gli occhi grandi e aperti, la bocca sottile e la scollatura di una veste. Questa *mise* semplice, appena accennata, valorizza ulteriormente la bellezza delicata, restituita grazie anche all'uso abilissimo della matita, più rifinita nel volto, sommaria nella parte restante del disegno. Il virtuosismo grafico di Boldini - evidentissimo nella sua limitata ma significativa produzione incisoria - conferisce a questa opera “minore” la statura di un piccolo capolavoro: il fascino che distingue le protagoniste delle sue tele è qui restituito con la semplice grafite, in un'apparizione dinamica e insieme - data l'assenza di connotazioni ambientali - sospesa nel tempo. Anche questo disegno, senza data, reca sul retro l'autentica della vedova dell'artista: “n° 139<sup>s</sup> atelier Boldini | Emilia Boldini Cardona 1931”.

A.M.



## Giovanni Boldini

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

### *L'attrice*, 1902

matita su carta, mm 350 × 320

inv. F 3167

Sul retro, in basso a sinistra, a penna “[...] atelier Boldini | [Emi]lia Cardona - Boldini | 1931”; sul cartone dietro il disegno, al centro, etichetta adesiva “Mme Boldini” e, tracciato a pennarello rosso, “46”; etichetta prestampata dell'esposizione di Ferrara del 1963 completata con scritte a macchina; al di sotto, etichetta a stampa dell'esposizione di Parigi del 1963 e, tracciati a penna “Réjane”, “117”, “Madame Boldini” e “117”; sul vetro di fondo, etichetta prestampata dell'esposizione di Milano del 1989 completata con scritte a macchina

Provenienza: Madame Boldini, Parigi; Collezione privata, Pavia; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Firenze, *Boldini et Paris*, 1959; Parigi, *Boldini*, 1963; Ferrara, *Mostra di Giovanni Boldini*, 1963; Milano, *Boldini*, 1989

Bibliografia: *Boldini* 1963, p. 39 n. 117; *Mostra di Giovanni Boldini* 1963, p. 48 n. 108; Piceni 1981, tav. 73; *Boldini* 1989, p. 240, 322 n. 43/D

I due disegni, datati al 1902 ca. da Enrico Piceni (1981), rappresentano la stessa donna - identiche sono la pettinatura, la fisionomia e la *mise* - in pose diverse: in alto, al centro del foglio, è vista di schiena e con il volto di profilo mentre si acconcia i capelli forse davanti a uno specchio; in basso a sinistra, è assisa, di profilo, con la testa reclinata di lato, forse colta durante un momento di riposo. La donna appartiene a un milieu elevato, come rivelano l'abito sofisticato - si notino le elaborate spalline e le maniche a spacco - e l'acconciatura elegantemente raccolta, nonché l'anello alla mano destra. Si tratta di un'attrice, ossia una tipologia femminile che nella Parigi di Boldini raggiunse vertici inauditi di fama e potere, nonché di capacità magnetica sugli artisti così da prefigurare il Divismo novecentesco - il caso di Sarah Bernhardt ne è un fulgido esempio. Il pittore ferrarese fu sempre affascinato dal mondo del teatro, dalle sue finzioni e dai suoi protagonisti, intuendo nelle donne di spettacolo quella bellezza “dinamica”,

sempre in movimento, che egli cercava di trasferire sulle tele. L'impressione è che Boldini abbia voluto preservare questa fisionomia femminile, forse in vista di un ritratto più impegnativo, fissandola con essenziali tratti di matita, in due momenti complementari: quello del movimento, della bellezza che seduce attraverso una gestualità tutta femminile, e quello della stasi, nel quale l'avvenenza della donna, rilassata, si offre alla contemplazione. In entrambi i casi la resa grafica è magistrale, ricca di variazioni chiaroscurali: a segni più leggeri e sfumati si contrappongono altri più spessi e incisivi, infittendosi con foga nei tratteggi delle parti più scure per diradarsi presto con valenza pittorica, secondo quella varietà e quel dinamismo tipici di Boldini, che fanno anche di questo foglio un capolavoro di immediatezza e di compiaciuto virtuosismo. Nel cartiglio che, sul retro, ricorda l'esposizione del disegno alla mostra parigina dedicata a Boldini nel 1963, presso il Musée Jacquemart André, è tracciato a penna il nome “Réjane”, a suggerire un'identificazione della figura rappresentata due volte. Gabrielle Réjane, al secolo Gabrielle-Charlotte Reju (Parigi, 1856-1920), fu un'attrice parigina, rivale della Bernhardt, alla quale disputò talvolta i ruoli. Raggiunto il successo grazie alla parte di Madame Sans-Gêne nell'omonima pièce di Victorien Sardou (1893), fu immortalata da Albert Besnard, Leonetto Cappiello, Henri de Toulouse Lautrec e, naturalmente, dal fotografo Nadar. Boldini la ritrasse nell'olio su tela *Madame Réjane con cagnolino* (Collezione privata; Dini, Dini 2002, III/1, p. 178 n. 312, fig. p. 179) e nell'olio su tela *Madame Gabrielle Réjane (Signora seduta e uomo che legge il giornale)*, esitato nel 2008 presso Sotheby's New York (Collezione privata; Dini, Dini 2002, III/1, p. 188 n. 334, fig. p. 188); queste due opere, non datate, ma realizzate nella seconda metà degli anni Ottanta, si inseriscono nella galleria di protagoniste delle scene parigine che posarono per il pittore: le attrici Alice Regnault, Mademoiselle Lanthelme e Madame Landowska, il soprano Lina



Cavalieri, le danzatrici Madame Torri, Cléo de Mérode e Anita de la Feria. Lo stato di schizzo dell'opera in esame - difficilmente confrontabile con i dipinti di Boldini - e l'aspetto ormai appesantito di Réjane nel 1902, tenendo salda la datazione di Piceni, non consentono tuttavia di

comprovare con assoluta certezza l'identificazione. Anche questo disegno conserva al verso l'autentica, in parte lacunosa a causa d'un margine rifilato, della vedova dell'artista.

A.M.

## Giovanni Boldini

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

*Uomo con cappello (Testa di uomo; Busto di uomo con barba e bombetta; Uomo barbuto con bombetta; Busto di uomo)*, 1884-1887 ca.

matita su carta, mm 150 × 190

inv. F 3165

Sul retro iscrizione "895 n. 116n atelier Boldini.

Emilia Boldini Cardona 1931".

Autentica di Vito Doria

Provenienza: Atelier Boldini; Collezione privata, Bologna; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Bologna, Galleria Marescalchi, *Saette e carezze di un ironico libertino*, 1980; Bologna, Galleria Marescalchi, *Il genio di Boldini*, 1988; Milano, Palazzo della Permanente, *Boldini*, 1989, n. 16/D; Milano, *XIV mostra Internazionale dell'Antiquariato*, 1996; Bologna, Galleria Bottegantica, *Maestri dell'Ottocento italiano*, 1996; Bologna, Galleria Bottegantica, *Giovanni Boldini. Il dinamismo straordinario delle linee*, 1999

Bibliografia: Ruggeri 1980, p. 54; Doria 1988, p. 106; *Boldini* 1989, pp. 226, 321 n. 16/d; *Giovanni Boldini* 1999, p. 92, fig. p. 93; Doria 2011, n. 1702

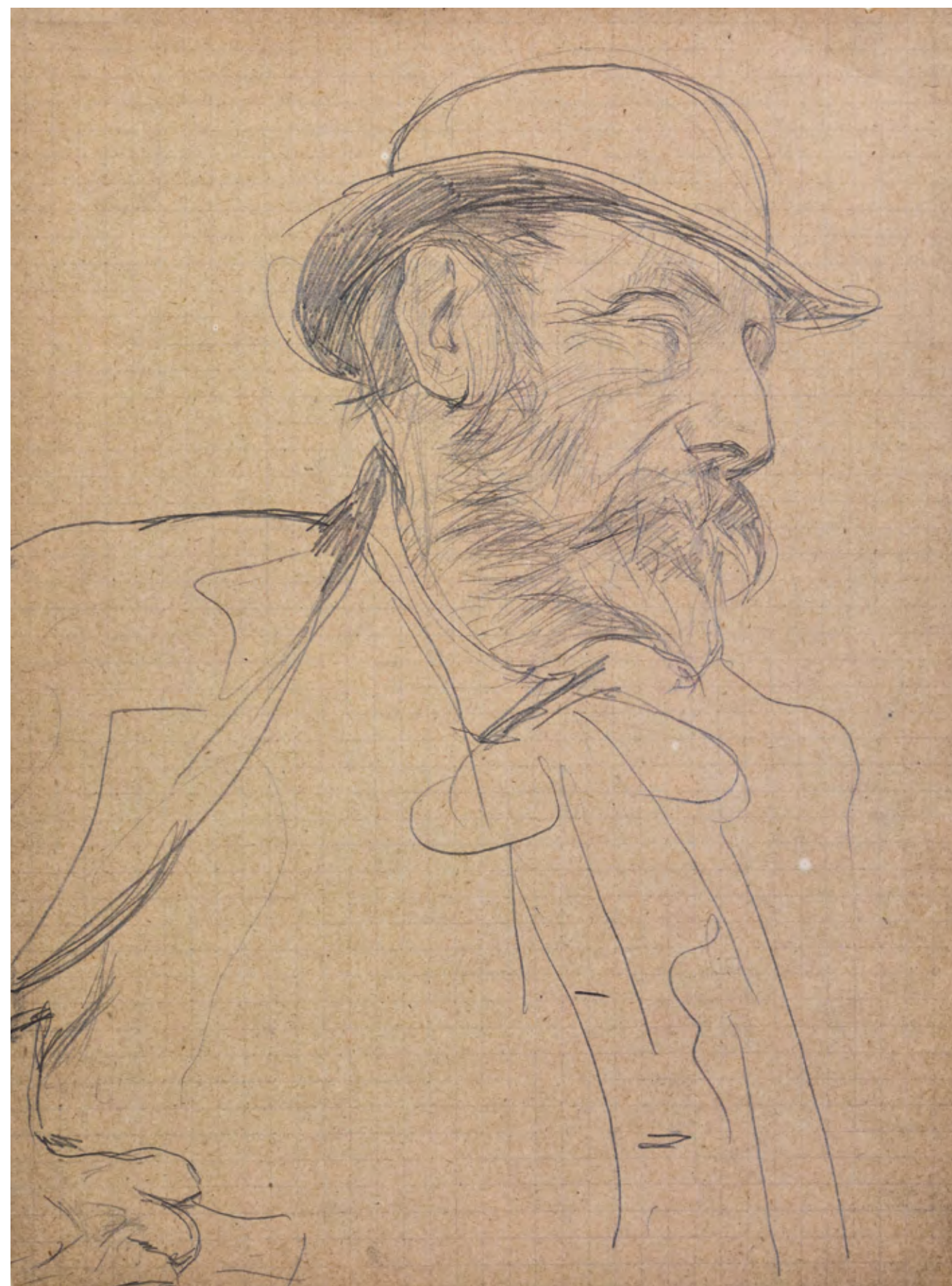
Il disegno è stato messo in relazione con il dipinto *Nel salotto del pittore*, un olio su tela la cui datazione corrente è intorno al 1884, con il cui protagonista mostra in effetti una somiglianza, tanto nel volto quanto nell'abbigliamento (Boldini 1989, p. 321), ma un riferimento più stringente sembra essere a uno dei due uomini protagonisti dell'acquerello *I due amici*, o *Ultime notizie*, quello più anziano in secondo piano, che, come nel disegno, inarca la schiena infilando i pollici nella maniche del gilet (Dini, Dini 2002, III/1, p. 222 n. 396, fig. p. 222). L'acquerello è a sua volta variante del dipinto a olio *Visitatori nello studio del pittore*, firmato e datato 1884 (*ibidem*, p. 220 n. 394), in cui sembra essere ritratto lo stesso uomo, che Ettore Camesasca propone dubitativamente di identificare con il pianista Magnus (*L'opera completa di Boldini* 1970, p. 99 n. 101c). Ne deriverebbe quindi per il disegno una datazione intorno al 1884, con cui è solitamente presentato (*Giovanni Boldini*

1999, p. 92). Tuttavia si consideri che il foglio a quadretti su cui è tracciato faceva parte di un quaderno smembrato, a cui apparteneva anche il disegno a matita *Il pittore Paul Helleu pensoso*, sul verso del quale è presente uno studio a china per *Visita domenicale* (Doria 2011, nn. 1703 e 1704), dipinto ad olio datato intorno al 1887 (R. Campana, in *Boldini* 2009, p. 202), per cui è possibile che la datazione vada spostata in avanti di qualche anno.

Il disegno si segnala per l'estrema raffinatezza esecutiva: la figura dell'uomo sembra protendersi con sicurezza lungo la diagonale del foglio, il busto appena delineato con pochissimi incisivi tratti compendiari. Viceversa il volto, così come la piccola parte di mano visibile nell'angolo in basso a sinistra, è reso con un sovrapporsi di tratti di matita sottilissimi e nervosi, dall'andamento lieve e finissimo, che pur nella rapidità d'esecuzione indugiano sui particolari della barba, delle rughe che solcano le guance e circondano gli occhi, del naso nobilmente aquilino del profilo perduto dell'uomo, imprimendo un senso di vibrante ed elettrica realtà all'immagine.

Il verso del foglio presenta uno studio di testa a matita, reso con tratti più pesanti e spezzati, un'esercitazione di studio a lume artificiale - come dimostrano i forti contrasti chiaroscurali e la profonda ombra alle spalle della testa. Il soggetto è un calco in gesso del busto in terracotta di *Giovane guerriero* del Pollaiuolo (Firenze, Museo Nazionale del Bargello) conservato nello studio di Boldini, come si vede nel disegno *Interno dello studio* del Museo Boldini di Ferrara (Doria 2011 n. 787), e oggetto, così come il più noto calco del busto del cardinale de' Medici di Bernini, di numerose rappresentazioni in dipinti e disegni, da solo (come in *Interno con busto del Pollaiuolo*) o in composizioni più articolate (come in *Oggetti sul tavolo e studi dal Bernini e dal Pollaiuolo* o *Studi dal Pollaiuolo e dal Bernini*, cfr. Doria 2011, nn. 662, 525-526).

O.C.



## Giovanni Boldini

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

### *Ritratto di signora*, 1874 ca.

matita su carta, mm 320 × 270

inv. F 3166

timbro dell'atelier in basso a sinistra "Boldini"

Retro iscrizione "n° 85s / Atelier Boldini / Emilia Boldini Cardona / 1931"

Provenienza: Atelier Boldini; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Parigi, Galerie J. Charpentier, *Cent dessins inédits de Boldini*, 1934, n. 65; Firenze, Istituto Francese, *Boldini e Parigi*, 1959, 134; Bologna, *Saette e carezze di un ironico libertino*, 1980; Genova, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, *Giovanni Boldini. Ollii, disegni, incisioni*, 1987, n. 43; Bologna, Galleria Marescalchi, *Giovanni Boldini*, 1988; Milano, Palazzo della Permanente, *Boldini*, 1989, n. 4/D; Bologna, Galleria Bottegantica, *Giovanni Boldini. Il dinamismo straordinario delle linee*, 1999

Bibliografia: *Cent dessins inédits de Boldini* 1934, n. 65; Cardona 1937, tav. XCVI; Bardi 1943, p. 371; *Boldini e Parigi* 1959, p. 9 n. 134; Ruggeri 1980, p. 58; *Giovanni Boldini* 1987, p. 94 n. 43; Doria 1988, p. 107; *Boldini* 1989, p. 321 n. 4D, fig. p. 220; *Giovanni Boldini* 1999, p. 52, fig. p. 53; Doria 2011, n. 1185

Il disegno è stato datato intorno al 1874 per i caratteri stilistici, che lo collocano nei primi anni del trasferimento parigino di Boldini. Arrivato nella capitale francese nel 1871 il pittore entra subito in contatto con Adolphe Goupil, il potente mercante che aveva legato il proprio successo allo stile e alle opere di Fortuny e Meissonier, per cui lavorava anche Giuseppe De Nittis, giunto a Parigi da Barletta dal 1868. Oltre che da una possibile rivalità all'ombra di Goupil, i rapporti tra i due furono ostacolati soprattutto dal carattere notoriamente impossibile di Boldini, che il cordialissimo De Nittis confidava a Signorini nel 1873 essere "un uomo intrattabile" (lettera di De Nittis a Signorini del 27 novembre 1873, in Dini, Marini 1990, p. 291), ma il pittore pugliese influenzerà l'opera di Boldini tanto nelle vedute urbane quanto, soprattutto, nei ritratti femminili, per cui De Nittis metteva a punto in quegli anni

una fortunata formula che manteneva in equilibrio lo studio del vero, il sentimento moderno e la mondanità, diventando in breve uno dei più apprezzati interpreti del mito della *parisienne*. Da queste premesse prenderanno le mosse i ritratti mondani di Boldini, destinati poi a folgoranti e rivoluzionari svolgimenti del tutto autonomi, ma a queste date ancora influenzati dalla cifra denittisiana, come mostra questo *Ritratto di signora*, assai prossimo a certi ritratti femminili del pittore di Barletta, specie a quelli numerosi della moglie Leontine. In un elegante interno appena accennato, di cui si percepiscono alcuni elementi d'arredo -una sedia, un camino con la pendola, dei quadri- a comporre uno spazio dalla volumetria definita, forse ancora memore della lezione macchiaiola, la figura stante si accampa frontalmente nel primo piano, il viso rivolto verso lo spettatore. Fasciata in un raffinato abito alla moda, la donna sembra essersi appena fermata in una posa instabile su indicazione del pittore, come mostra la leggera inclinazione verso destra e la posizione della mani dalle dita affusolate, e, infine, l'espressione sospesa, quasi sorpresa, del volto, con i grandi occhi sgranati e la bocca socchiusa. Elementi, questi, indagati con occhio partecipe e descritti con trepido naturalismo, caratteristiche destinate a scomparire proprio nei grandi ritratti femminili, improntati via via a sempre maggior disincantato distacco e a una stilizzazione formale antinaturalistica: già nel *Ritratto della Contessa de Rasty in piedi*, del 1878, la posa simile caratterizza la figura di spigliata mondanità, inserita in un ambiente che perde le tradizionali coordinate spaziali.

O.C.



**Giovanni Boldini**

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

*Venezia, ingresso dell'Arsenale*, 1890-1899

matita su carta, mm 165 × 110

inv. F 3162

Sul retro della cornice scritta a matita "n° 68y At. Boldini, Emilia Boldini Cardona 1931"

Provenienza: Emilia Cardona Boldini, Pistoia; Collezione privata, Bologna; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson

Esposizioni: Bologna, Galleria Bottegantica, *Giovanni Boldini. Il dinamismo straordinario delle linee*, 1999Bibliografia: Cardona 1937, tav. CLVIII; *Dipinti del XIX secolo* 1999, p. 42 n. 88; *Giovanni Boldini* 1999, fig. p. 12; Doria 2011, n. 1817

Il piccolo disegno rappresenta l'ingresso dell'Arsenale di Venezia - erroneamente indicato come *Ingresso del Cimitero di Venezia* in Doria 2011, n. 1817 - con la quattrocentesca Porta di Terra al centro e una delle due torri seicentesche sulla destra. Il foglio fa parte di un taccuino dedicato a Venezia, in cui Boldini raffigura soprattutto gondole, oggetto privilegiato dei suoi schizzi veneziani, quanto e più della città storica e dei suoi monumenti, e va datato all'ultimo decennio dell'Ottocento. Benché schizzata con rapidità e con tratto deciso, infatti, la piccola veduta mostra ancora un'attenzione descrittiva ai luoghi, raffigurati con l'attenzione topografica del vedutista, che qui indugia sull'architettura storica, centro focale del paesaggio, animata da piccole figurine appena sbazzate e composta con andamento regolare, parallelo allo sguardo dell'osservatore, mentre nei disegni del primo decennio del Novecento i monumenti veneziani diventano fantasmatici fondali sospesi nella luce tremolante della laguna (cfr. cat. n. 70) e le gondole diventano simboli del movimento, rese con linee falcate e astraenti, mentre qui mantengono, pur nella sommarietà e rapidità del tratto, una loro dimensione realistica, accentuata dai riflessi sulla superficie dell'acqua.

O.C.



## Giovanni Boldini

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

*Gondola nella laguna (Gondole)*,  
1900-1909 ca.

matita su carta, mm 170 × 228

inv. F 3159

Timbro dell'atelier in basso a destra "Boldini"  
sul retro della cornice in basso "D448-A.N.1 Disegno  
autentico di Giovanni Boldini - Vito Doria"

Provenienza: Emilia Boldini Cardona, Pistoia; Collezione  
Giorgio Musiani, Bologna; Asta Finarte n. 1080, Milano,  
giugno 1999; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione  
Renato Bruson

Esposizioni: Bologna, Galleria Bottegantica, *Giovanni  
Boldini. Il dinamismo straordinario delle linee*, 1999

Bibliografia: *Incisioni originali* 1984, n. 66 tav.  
86; *Dipinti del XIX secolo* 1999, p. 36 n. 67;  
*Giovanni Boldini* 1999, fig. p. 7; Doria 2011, n.  
2294

A partire dal 1887, quando la visitò per la  
prima volta, prima in febbraio, poi in autunno  
in compagnia dell'amico Cristiano Banti per  
vedere l'Esposizione Nazionale, Boldini divenne  
ammiratore fervente e frequentatore assiduo di  
Venezia. Durante i suoi soggiorni, particolarmente  
frequenti nei primi anni del Novecento, eseguì  
numerosi dipinti a olio, bozzetti, acquerelli -  
profondamente influenzati da quelli di Sargent - e  
una lunga serie di disegni e schizzi, realizzati su  
taccuini, di cui anche la raccolta Bruson conserva  
un piccolo nucleo, in cui raffigurò vedute e scorci  
della città lagunare. Carlo Placci, che l'aveva  
conosciuto a Parigi, ricorda come il pittore  
passasse "le giornate in gondola a far bozzetti  
all'acquerello", notandone l'aria "più prosaica"  
rispetto a quando risiedeva nella capitale francese  
(*Carlo Placci* 1977, p. 31).

In *Gondole nella laguna*, databile ai primi anni  
del Novecento, il tema tradizionale della gondola,  
oggetto di una serie infinita di rappresentazioni  
pittoriche, perde qualsiasi dimensione pittorica o  
narrativa, per diventare uno studio sul movimento:  
disinteressato al colore e al folklore locale,  
Boldini non si preoccupa della resa topografica e  
dell'ambientazione, stringendo l'obiettivo della sua

attenzione su un brano arditamente ravvicinato,  
combinando gli elementi del paesaggio lagunare  
in composizioni dalla scoperta tensione dinamica.  
Lo scafo nero delle gondole diventa una lama  
scura appena arcuata che fende l'acqua, la cui  
superficie instabile e in continuo movimento è  
resa da sottili linee falcate che ne accentuano  
l'insondabile vastità: non a caso il solo elemento  
umano o narrativo riconoscibile nella rapidità  
dello schizzo è la figura del gondoliere, che perduta  
ogni dimensione umana, sembra risolversi nel  
puro sforzo muscolare delle braccia che muovono  
il lungo remo sottile, il cui affondo in diagonale  
imprime al disegno un movimento di forza  
concentrata, in contrasto con le linee verticali delle  
bricole rigate.  
O.C.



## Giovanni Boldini

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

### *Gondole a Venezia (Chiesa della Salute e gondole)*, 1900-1909

matita su carta, mm 110 × 170

inv. F 3161

Sul retro la scritta "n. 175s at. Boldini, Emilia Boldini Cardona 1931"

Provenienza: Atelier Boldini; Collezione privata, Bergamo; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Bologna, Galleria Bottegantica, *Giovanni Boldini. Il dinamismo straordinario delle linee*, 1999

Bibliografia: *Giovanni Boldini* 1999, p. 123

Ripreso probabilmente da piazza San Marco, questo piccolo schizzo ritrae alcune gondole sul canale della Giudecca, alle cui spalle si innalza il profilo di Santa Maria della Salute. Tuttavia Boldini appare per nulla interessato a una veduta topografica e illustrativa né tantomeno a una descrizione realistica del luogo, secondo un genere che aveva fatto la fortuna dei vedutisti veneti e che attirava ancora la committenza internazionale, ma piuttosto è affascinato dall'ondeggiare delle barche, dal principio di instabilità latente della città dall'atmosfera apparentemente immobile, per cui la proverbiale rapidità di tratto del pittore diventa quasi obbligatoria per catturare l'impressione fugace della città. Così la Venezia storica dei palazzi e delle chiese svapora in un'apparizione indistinta, come qui, dove del profilo di punta della Dogana rimane solo il grande volume della cupola del Longhena, reso diafano dalla consistenza vibrante dell'atmosfera lagunare, mentre la sagoma nera delle gondole in primo piano imprime il senso di un movimento incessante. Persa ogni connotazione realistica, l'imbarcazione veneziana diventa infatti una sorta di principio del moto, restituita attraverso energiche linee nere che si ripetono, si sovrappongono, si staccano o si infittiscono sul foglio quasi a unire l'esile profilo nero delle barche con le scie lasciate sul pelo dell'acqua, nel tentativo di "rendere della gondola, oltre alla forma, anche il guizzante senso di movimento: non un'imbarcazione dall'aspetto

funereo o pittoresco, ma un'immagine di pura linearità astratta, una gondola, si direbbe, "futurista" (Pavanello, in *Venezia nell'Ottocento* 1983, p. 98).

Un'impostazione simile caratterizza numerosi disegni realizzati da Boldini a Venezia in diversi anni, come *Fumo sulla laguna*, del 1887, con il vorticoso groviglio nero al centro, scorcio dalle ripide linee diagonali e il fondo su cui si staglia il profilo di Venezia, *Il palazzo Ducale a Venezia*, (1900 ca., Doria 2000, n. 405) o *La piazzetta con la colonna del leone a Venezia*, (1905 ca., *ibidem*, n. 490) in cui sempre più evidenti si fanno le ricerche sul movimento, mentre in opere più tarde, come *La torre dell'orologio vista dalla laguna*, del 1906, il dinamismo della scena risulta ancora più accentuato, con il profilo degli edifici sospinto indietro e la prua della gondola in primo piano prepotentemente spinta in avanti verso lo spettatore, in un turbinio di linee che annulla lo spazio prospettico.

O.C.



**Giovanni Boldini**

Ferrara, 1842 - Parigi, 1931

*Bandiere a San Marco (San Marco a Venezia)*, 1910

matita su carta, mm 165 × 110

inv. F 3160

timbro dell'atelier in basso a destra "Boldini"

Retro in alto "n° 116u inv. at. Boldini. Emilia Cardona Boldini"

Provenienza: Atelier Boldini; Eredi Emilia Boldini Cardona; Galleria Bottegantica, Bologna; Collezione Renato Bruson  
Esposizioni: Bologna, Galleria Bottegantica, *Giovanni Boldini. Il dinamismo straordinario delle linee*, 1999Bibliografia: *Giovanni Boldini* 1999, p. 110, fig. p. 111

Il disegno va messo in relazione con altri due, raffiguranti anch'essi due bandiere (in quella di destra si riconosce la bandiera italiana, con lo stemma sabaudo al centro) che sventolano davanti alla facciata della basilica di San Marco a Venezia (cfr. Doria 2011, nn. 2462, 2463): i tre fogli, che presentano le stesse dimensioni, lo stesso soggetto ripreso dalla medesima prospettiva e con lo stesso tratto, appartengono allo stesso taccuino. Il verso dell'ultimo dei tre presenta un sintetico ma riconoscibile studio per il *Ritratto di Madame Doyon* (Collezione privata; Doria 2000, n. 560), grande e sontuosa tela firmata e datata 1910, il che permette di datare a quell'anno anche il nostro disegno, così come gli altri due.

Frequentatore assiduo di Venezia, Boldini predilige solitamente gli scorci più appartati e inconsueti della città, piuttosto che i luoghi più celebri e frequentati dal turismo internazionale, come piazza San Marco; qui tuttavia il pittore è interessato non alla ripresa topografica della basilica né della celebre piazza, ma a catturare un frammento della vita in movimento che gli si palesa davanti. Così rinuncia alla restituzione dell'intera facciata per limitarsi alla resa semplificata di quella porzione compresa tra le aste delle bandiere, il cui movimento sembra essere lo spunto del disegno, giocato sulla rispondenza tra le linee curve dei

drappi sbattuti dal vento e gli archi della basilica. I tre disegni formano un serie quasi cinematografica, uno spezzone di tre fotogrammi in cui la macchina da presa - il punto di vista dello spettatore - resta ferma e registra lo svilupparsi del movimento, che Boldini scompone nelle tre vedute, con il volo dei piccioni che - appena accennato in basso a destra nel primo disegno - irrompe progressivamente sul primo piano. Parallelamente il tratto rapido e compendioso nel primo foglio, nel terzo disegno vibra, si sfalda e si scompone, sovrapponendo le linee delle aste, i drappi delle bandiere, l'architettura e il frullio delle ali dei piccioni, resi con pochi energici tratti di sintetica astrazione, che sembrano già annunciare il Futurismo.  
O.C.



## BIBLIOGRAFIA GENERALE

*Associazione degli Artisti Italiani* 1908  
*Associazione degli Artisti Italiani. III Esposizione 1907-1908 in Firenze. Catalogo*, Firenze 1908

*Associazione degli Artisti Italiani* 1909  
*Associazione degli Artisti Italiani. IV Esposizione 1909 in Firenze. Catalogo*, Firenze 1909

Bardi 1943  
Bardi P.M., *Boldini e Manet*, in “Domus”, XVI, agosto 1943, pp. 371-374

Bartolini 1981  
Bartolini S., *Giovanni Boldini. Un macchiaiolo a Col-legigliato*, s.l. 1981

Berenson 1958  
Berenson B., *Pagine di diario. I. Pellegrinaggi d'arte*, Milano 1958

Biagi 1905  
Biagi G., *Eugenio Cecconi*, in “Nuova Antologia”, 1 gennaio 1905, pp. 51-62

*Biografia* 1991  
*Biografia*, a cura di A. Brass, in *Italico Brass*, catalogo della mostra di Gorizia, Castello di Gorizia, a cura di M. Masau Dan, Milano 1991, pp. 128-130

Boito 1873  
Boito C., *Rassegna artistica. La pittura nuova in Firenze*, in “Nuova Antologia”, vol. XXII, febbraio 1873, p. 492

Boito 1875  
Boito A., *Rassegna artistica. I pittori che studiano Venezia*, in “Nuova Antologia”, vol. XXVIII, gennaio 1875, pp. 216-229

*Boldini* 1931  
*Boldini, 1842-1931*, catalogue de l'exposition Paris, Hôtel Jean Charpentier, préface de J. L. Vaudoyer, Paris 1931

*Boldini* 1963  
*Boldini (1842-1931)*, catalogue de l'exposition Paris, Musée Jacquemart-André, par E. Cardona et E. Piceni, Paris 1963

*Boldini* 1989  
*Boldini*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo della Permanente, a cura di E. Camesasca e A. Borgogelli, Milano 1989

*Boldini* 1991  
*Boldini, 1842-1931*, catalogue de l'exposition Paris, Musée Marmottan, éd. par A. Borgogelli, A. Buzzoni, E. Spalletti, Roma 1991

*Boldini* 2001  
*Boldini, De Nittis, Zandomeneghi. Mondanità e costume nella Parigi fin de siècle*, catalogo della mostra di Trento, Palazzo delle Albere (MART), a cura di G. Belli, Milano 2001

*Boldini* 2005  
*Boldini*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo Zabarella, e di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2005

*Boldini* 2009  
*Boldini e gli italiani a Parigi. Tra realtà e impressione*, catalogo della mostra di Roma, Chiostro del Bramante, a cura di F. Dini, Cinisello Balsamo (MI) 2009

*Boldini e Parigi* 1959  
*Boldini e Parigi*, catalogo della mostra di Firenze, Istituto Francese, a cura di E. Piceni, Firenze 1959

Borgiotti 1964  
Borgiotti M., *Il genio dei Macchiaioli*, I-II, Milano 1964

Borgogelli 1999  
Borgogelli A., *Boldini*, Art Dossier n. 145, Firenze 1999

Bosi 2010  
Bosi S., *Scheda-Piccoli monelli nello studio*, in *Poesia d'interni: angoli di vita nell'arte dell'800 italiano*, catalogo della mostra di Innsbruck, Kaiserliche Hofburg, a cura di A. D'Amico e C. Renzo, Milano 2010, p. 40

Bosi, Savoia 2011  
Bosi S., Savoia E., *Giovanni Boldini, il narratore della “dolce vita” parigina*, in *Giovanni Boldini. Capolavori e opere inedite dall'Atelier Boldini*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Bottegantica, e Parigi, Maurizio Nobile Antiques, a cura di E. Savoia, Crocetta del Montello (TV) 2011

*Cabianca* 2007  
*Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, catalogo della mostra di Orvieto e Firenze, a cura di F. Dini, Firenze 2007

Capuana 1972  
Capuana L., *Studi sulla letteratura contemporanea (1832)*, in *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Bologna 1972, p. 117

Cardona 1937  
Cardona E., *Lo studio di Boldini*, Milano 1937

Cardona, De Grada, Piceni 1964  
Cardona E., De Grada R., Piceni E., *Boldini*, Milano 1964

Cardona, De Grada, Piceni 1966  
Cardona E., De Grada R., Piceni E., *Boldini*, Milano 1966

*Carlo Placci* 1977  
*Carlo Placci e l'arte francese del primo Novecento. Incontri di un dilettante fiorentino*, catalogo della mostra di Firenze, Biblioteca Marucelliana, a cura di C. Pizzorusso, Firenze 1977

Carrà 1927  
Carrà C., *Giovanni Bartolena*, in “L'Ambrosiano”, 7 gennaio 1927

*Catalogo* 1883  
*Catalogo Generale Ufficiale delle opere esposte alla Esposizione di Belle Arti in Roma*, Roma 1883

*Catalogo* 1909  
*Catalogo dell'VIII Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Venezia 1909

*Catalogo* 1935  
*Catalogo delle opere esposte alla Mostra dei Quarant'anni della Biennale*, Venezia 1935

*Catalogo Bolaffi* 1978  
*Catalogo Bolaffi della pittura italiana dell'Ottocento*, n. 7, Torino 1978

*Catalogo dell'arte* 1984:  
*Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n. 13, Milano 1984

Cecchi 1988  
Cecchi E., *La pittura italiana dell'Ottocento*, Bologna 1988

Cecioni 1905  
Cecioni A., *Arte moderna e arte di moda*, in *Scritti e Ricordi*, a cura di G. Uzielli, Firenze 1905, pp. 289-348

*Cent dessins inédits de Boldini* 1934  
*Cent dessins inédits de Boldini*, catalogo d'asta di Parigi, Galerie Charpentier, Paris 1934

Chirtani 1887  
Chirtani L., *VI Esposizione Nazionale Artistica Venezia 1887. Quadri e statue*, numero speciale de “L'Illustrazione Italiana”, Milano 1887

Cocorocchia 1971  
Cocorocchia F., Cocorocchia P., *Giovanni Bartolena*, Gallarate (VA) 1971

*Collezione Tassinari* 1940  
*Collezione Tassinari*, catalogo dell'asta di Milano, Galleria Dedalo, Milano 1940

Comanducci 1934  
Comanducci A.M., *I Pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano 1934

Condemi 1997  
Condemi S., *Il legato Martelli. Dalla “raccoltina” alla collezione pubblica*, in *I disegni della collezione di Diego Martelli*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, a cura di S. Condemi e A. Del Soldato, Firenze 1997, pp. 43-48

Condemi 2004  
Condemi S., *Il collezionista Leone Ambron e le sue donazioni alla Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, in *Studi in onore di Leone Ambron*, a cura di L. Casprini e D. Liscia Bemporad, Firenze 2004, pp. 31-42

Condemi 2005  
Condemi S., *La raccolta di Leone Ambron*, in *La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Storia e collezioni*, a cura di C. Sisi, Cinisello Balsamo (MI) 2005, p. 203

Condemi Lazzeri 1986  
Condemi Lazzeri S., *La Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti: storia e vicende di un'istituzione*, in *Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Le collezioni del Novecento 1915-1945. Presentazione antologica*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, a cura di E. Spalletti, Firenze 1986, pp. 17-21

*Cristiano Banti 1824-1904* 1969-1970  
*Cristiano Banti 1824-1904*, catalogo della mostra antologica di Santa Croce sull'Arno, Palazzo Vettori, a cura di A. Miniati, Santa Croce sull'Arno (PI) 1969-1970

*Curandai* 1970  
*Curandai*, catalogo della mostra, Firenze 1970

*Dall'Otto al Novecento* 1948  
*Dall'Otto al Novecento: otto momenti di pittura in Toscana*, catalogo della mostra di Firenze, Circolo degli Artisti-Casa di Dante, presentazione di R. Franchi, Firenze 1948

D'Ayala Valva 2004  
D'Ayala Valva M., *Cézanne, Fattori e il collezionismo fiorentino del primo Novecento. Il caso Sforzi*, in *Studi in onore di Leone Ambron*, a cura di L. Casprini e D. Liscia Bemporad, Firenze 2004, pp. 69-93

De Grada 1963  
De Grada R., *Boldini. Un Parigino di Ferrara*, Milano 1963

De Lorenzi 1999  
De Lorenzi G., *Le poetiche di fine secolo, verso il Novecento*, in *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento*, a cura di C. Sisi, Firenze 1999, pp. 223-226

Di Giovanni Madruzzo, Ranzi 1997  
Di Giovanni Madruzzo M., Ranzi A., *Pompeo Mariani. Catalogo ragionato*, Milano 1997

Del Bravo 1971  
Del Bravo C., *La natura per artisti toscani del XIX secolo*, in *Disegni italiani del XIX secolo*, a cura di C. Del Bravo, Firenze 1971, pp. 7-28

Dini 1981  
Dini P., *Odoardo Borrani*, Firenze 1981

Dini 1984  
Dini P., *Silvestro Lega. Gli anni di Piagentina*, Torino 1984

Dini 1999  
Dini F., *I Macchiaioli: corrispondenze inedite*, in “Nuova Antologia”, nr. 2212, ottobre-dicembre 1999, pp. 183-199

Dini 2003  
Dini P., *Lettere di Silvestro Lega*, in *Silvestro Lega da Bellariva al Gabbro*, catalogo della mostra di Castiglioncello, Castello Pasquini, a cura di F. Dini, Firenze 2003, pp. 193-221

Dini 2005  
Dini F., *I macchiaioli e il realismo, ovvero il realismo dei macchiaioli*, in *Da Courbet a Fattori. I principi del vero*, catalogo della mostra di Castiglioncello, Centro per l'arte Diego Martelli-Castello Pasquini, a cura di F. Dini, Milano 2005, pp. 13-41

Dini 2007  
Dini F., *Contributo a Cabianca*, in *Cabianca e la civiltà dei Macchiaioli*, catalogo della mostra di Orvieto e Firenze, a cura di F. Dini, Firenze 2007, pp. 11-38

Dini, Dini 2002  
Dini P., Dini F., *Giovanni Boldini (1842-1931). Catalogo ragionato*, I-III, Torino 2002

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

*Dipinti dei “Macchiaioli”* 1965  
*Dipinti dei “Macchiaioli” presentati da Mario Borgiotti*, catalogo della mostra di Torino, Galleria Narciso, Torino 1965

*Dipinti del XIX secolo* 1983  
*Dipinti del XIX secolo*, catalogo dell'asta Finarte n. 451, Milano 8 novembre 1983, a cura di G. Predaval, Milano 1983

*Dipinti del XIX secolo* 1999  
*Dipinti del XIX secolo*, catalogo dell'asta Finarte n. 1080, Milano 16 giugno 1999, Milano 1999

Di Tizio 2007  
Di Tizio F., *Francesco Paolo Michetti nella vita e nell'arte*, Pescara 2007

Doria 1988  
Doria V., *Giovanni Boldini (1842-1931)*, Bologna 1988

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

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

Duranty 1877  
Duranty E., *Réflexions d'un bourgeois sur le Salon de peinture*, in “Gazette des Beaux-Arts”, 2, 1 July 1877, pp. 48-82

Enrico 1997  
Enrico F., *Taccuini di viaggio e opera grafica di Pompeo Mariani. L'arte di Pompeo Mariani narrata attraverso i suoi taccuini di viaggio e catalogazione dell'opera grafica proveniente dallo Studio di Bordighera*, Milano 1997

*Esposizione Nazionale* 1912  
*Esposizione Nazionale di Belle Arti, autunno 1912. Catalogo illustrato*, Milano 1912

*Eugenio Cecconi* 1973  
*Eugenio Cecconi*, a cura di G. Daddi, Lecco 1973

*Fabio Fabbi* 2000  
*Fabio Fabbi 1861-1946*, a cura di R. Bossaglia, P. Stivani, A. Borgogelli, Bologna 2000

Fantelli 1992  
Fantelli P., *Pajetta Pietro*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, II, Milano 1992, p. 944

Farinella 2014  
Farinella V., *“Rinascimento macchiaiolo”: la collezione Banti*, in *L'eleganza nell'arte. Cristiano Banti pittore macchiaiolo a Montemurlo*, catalogo della mostra di Montemurlo, Pieve di San Giovanni Decollato, a cura di V. Farinella, Prato 2014, pp. 26-31

Fattori 1980  
Fattori G., *Scritti autobiografici editi ed inediti con tutti i ritratti dipinti e fotografici dell'artista noti o ritrovati*, a cura di F. Errico, Roma 1980

Fontana 1883  
Fontana F., *Pennelli e Scalpelli. Esposizione Internazionale di Belle Arti (Roma 1883)*, Milano 1883

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

Ginex 2011  
Ginex G., *La rinascita della natura morta: accademie, nuova scuola e collezionismo*, in *La meraviglia della natura morta 1830-1910. Dall'Accademia ai maestri del divisionismo*, catalogo della mostra di Tortona, Fondazione Cassa di Risparmio di Tortona, a cura di G. Ginex, Milano 2011, pp. 13-40

Giolli 1927  
Giolli R., *Mostra di Giovanni Bartolena*, in “*La Sera*”, 4 gennaio 1927

*Giovanni Boldini* 1987  
*Giovanni Boldini. Olii, disegni, incisioni*, catalogo della mostra di Genova, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, a cura di G. Marcenaro, Bologna 1987

*Giovanni Boldini* 1999  
*Giovanni Boldini. Il dinamismo straordinario delle linee*, catalogo dell'asta di Bologna. Galleria Bottegantica, a cura di E. Savoia, Bologna 1999

*Giovanni Fattori* 2013  
*Giovanni Fattori: capolavori da collezioni private*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Manzoni, a cura di F.L. Maspes e E. Savoia, Crocetta del Montello (TV) 2013

*Gotha* 2002  
*Gotha. Mostra internazionale di antiquariato*, catalogo della mostra di Parma, Ente Fiere, Parma-Milano 2002

*Guglielmo Ciardi* 1977  
*Guglielmo Ciardi*, catalogo della mostra di Treviso, Ca' da Noal, a cura di L. Menegazzi, Treviso 1977

*Guglielmo Ciardi* 2013  
*Guglielmo Ciardi. Protagonista del vedutismo veneto dell'Ottocento*, catalogo della mostra di Milano, GAM Manzoni - Centro Studi per l'Arte Moderna e Contemporanea, a cura di E. Savoia e F.L. Maspes, Milano 2013

*Hayez* 2011  
*Hayez nella Milano di Manzoni e Verdi*, catalogo della mostra di Milano, Pinacoteca di Brera, a cura di F. Mazzocca, I. Marelli, S. Bandera, Milano 2011

*Il paesaggio italiano* 1954  
*Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo della Permanente, a cura di U. Nebbia et alii, Milano 1954

*Il valore dei dipinti* 1984  
*Il valore dei dipinti dell'Ottocento italiano*, II, 1984-1985, a cura di G.L. Marini, Torino 1984

*Il valore dei dipinti* 1985  
*Il valore dei dipinti dell'Ottocento italiano*, III, 1985-1986, a cura di G.L. Marini, Torino 1985

*I Macchiaioli e la Pittura* 2007  
*I Macchiaioli e la Pittura toscana di fine '800*, catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Corsini, e di Bologna, Galleria Bottegantica, a cura di E. Savoia, Bologna 2007

*I Macchiaioli toscani* 1928  
*I Macchiaioli toscani nella raccolta di Enrico Checcucci di Firenze*, Milano 1928

*Incantesimi del nostro Ottocento pittorico* 1965  
*Incantesimi del nostro Ottocento pittorico*, catalogo della mostra di Firenze, Galleria d'Arte Spinetti, Firenze 1965

*Incisioni originali* 1984  
*Incisioni originali italiane e straniere dell'800 e moderne: catalogo n. 190: acquerelli e disegni*, con uno scritto di A. Trombadori, Reggio Emilia 1984

*La grande stagione* 1973  
*La grande stagione dei Macchiaioli*, catalogo dell'esposizione di Firenze, Galleria d'Arte Spinetti, a cura di P. Dini e D. Durbé, Firenze 1973

Lamberti 1998  
Lamberti M.M., *Il debutto di Boldini sulla scena parigina*, in *Aria di Parigi nella pittura italiana del secondo Ottocento*, catalogo della mostra di Livorno, Villa Mimbelli, a cura di G. Matteucci, Torino 1998, pp. 72-75

*La raccolta Bernasconi* 1998  
*La raccolta Bernasconi. Dipinti del secondo Ottocento italiano*, catalogo della mostra, a cura di M. Bianchi, G. Ginex, S. Reborà, Bellinzona 1998

*La raccolta Carnielo* 1929  
*La raccolta Carnielo. Pittura dell'Ottocento e pittura contemporanea*, catalogo della esposizione e vendita di Milano, Galleria Geri, Milano 1929

*La vendita della collezione Checcucci* 1913  
*La vendita della collezione Checcucci*, in “*Il Vaglio*”, I, 3, 1 aprile 1913, p. 13

Leone 2007  
Leone F., *Le gioie della famiglia n. VIII. 9*, in *Galleria d'Arte Moderna di Palermo. Catalogo delle opere*, a cura di F. Mazzocca, G. Barbera, A. Purpura, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 222-223

Lepore 1966  
Lepore M., *Cronache d'arte*, in “*Corriere d'informazione*”, 12 gennaio 1966, p. 43

*Lettere inedite dei Macchiaioli* 1975  
*Lettere inedite dei Macchiaioli*, a cura di P. Dini, Firenze 1975

Levi 1913  
Levi P. (L'Italiano), *Da Mosè Bianchi a Pompeo Mariani*, in “*Nuova Antologia*”, vol. CLXV, maggio-giugno 1913, pp. 86-90

Lloyd 1951  
Lloyd L., *Tempi andati*, Firenze 1951

Lombardi 1995  
Lombardi L., *Niccolò Cannicci*, Soncino 1995

Lombardi 1996  
Lombardi L., *Pittori del Naturalismo in Toscana*, in *In Toscana. Studi dal vero, pittura delle colline pisane tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra di Crespina, Villa Il Poggio, Pontedera (PI) 1996, pp. 13-57

Lombardi 2007  
Lombardi L., *Il bindolo n. 16*, in *Silvestro Lega, i Macchiaioli e il Quattrocento*, catalogo della mostra di Forlì, Musei San Domenico, a cura di G. Matteucci, F. Mazzocca, A. Paolucci, Forlì-Cinisello Balsamo (MI) 2007, p. 128

Longi 2010  
Longi R., *Appunti e osservazioni sull'accumulare e disperdere dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri*, in *Macchiaioli a Montepulciano. Capolavori e inediti privati*, catalogo della mostra di Montepulciano, Museo Civico Pinacoteca Crociani-Logge della Mercanzia, a cura di S. Bietoletti e R. Longi, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 17-19

*L'opera completa di Boldini* 1970  
*L'opera completa di Boldini*, presentazione di C.L. Ragghianti, apparati critici e filologici di E. Camesasca, Milano 1970

Lucchesi 2011  
Lucchesi L., *La collezione dello scultore Rinaldo Carnielo*, in *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Medici Riccardi, a cura di L. Mannini, Firenze 2011, pp. 217-227

Malesci 1961  
Malesci G., *Giovanni Fattori. Catalogazione illustrata della pittura a olio*, Novara 1961

Marabottini 1984  
Marabottini A., *Lega e la Scuola di Piagentina*, s.l. 1984

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

Marini 2004  
Marini G.L., *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento*, XXII ed. (2004-2005), Torino 2004

Marini 2005  
Marini G.L., *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento*, XXIII ed. (2005/2006), Torino 2005

Marini 2009  
Marini G.L., *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento*, XXVII ed. (2009-2010), Torino 2009

Marini 2011  
Marini G.L., *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento*, XXIX ed. (2011-2012), Torino 2011

*Mario Borgiotti* 2012  
*Mario Borgiotti. Occhio conoscitore, anima di collezionista*, catalogo della mostra di Viareggio, Centro Matteucci per l'Arte Moderna, a cura di E. Palminteri Matteucci, Livorno 2012

*Mario Puccini* 1989  
*Mario Puccini: per un catalogo dell'opera*, a cura di A. Baboni, Firenze 1989

Martelli 1878  
Martelli D., *Corrispondenza*, in “*Gazzetta d'Italia*”, XIII, 5 maggio 1878

Martelli 1952  
Martelli D., *Su l'arte*, in *Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1952, pp. 90-96

Maspes, Savoia 2011  
Maspes F.L., Savoia E., *Leonardo Bazzaro. Catalogo ragionato dei dipinti*, Milano 2011

Matteucci 1982  
Matteucci G., *Cristiano Banti*, Firenze 1982

Matteucci 1987  
Matteucci G., *Silvestro Lega*, I-II, Firenze 1987

Matteucci 1992  
Matteucci G., *Gustavo Sforzi, un precursore del collezionismo moderno*, in “800 italiano”, II, 6, 1992, p. 22

Mauriès 1987  
Mauriès P., *Boldini*, Milano 1987

Mazzocca 1998  
Mazzocca F., *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 di Venezia, Fondazione Giorgio Cini, a cura di A. Bettagno, Milano 1998, pp. 15-26

*MIA: Milano Internazionale* 2001

*MIA: Milano Internazionale Antiquariato*, Milano 2001

Molmenti 1895-1896

Molmenti P., *Profili d'artisti. Guglielmo Ciardi e Pietro Fragiaco*, in "Natura e Arte", V, 1895-1896, pp. 81-82

Montanari 1934

Montanari L., *Come vedo e come sento Vincenzo Irolli*, Bologna 1934

Monti 1987

Monti R., *Maturità e privilegio di Fattori*, in *Giovanni Fattori. Dipinti 1854-1906*, catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Pitti, e di Milano, Palazzo della Permanente, a cura di G. Matteucci, R. Monti, E. Spalletti, Firenze 1987, pp. 59-85

Monti 1992

Monti R., *Mario Puccini. Biografia, iconografia, bibliografia*, Firenze 1992

Monti 1994

Monti R., *Ulvi Liegi*, in *I Postmacchiaioli*, catalogo della mostra di Livorno, Villa Mimbelli, a cura di R. Monti e G. Matteucci, Roma 1994, pp. 15-26

*Mostra* 1906

*Mostra Nazionale di Belle Arti. Catalogo illustrato. Esposizione di Milano, 1906*, catalogo della mostra di Milano, a cura del comitato esecutivo, Milano 1906

*Mostra dei Macchiaioli* 1956

*Mostra dei Macchiaioli*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di G. Carandente, Roma 1956

*Mostra di Giovanni Boldini* 1963

*Mostra di Giovanni Boldini*, catalogo della mostra di Ferrara, Casa Romei, a cura di E. Cardona Boldini, G. Gelli, E. Piceni, Ferrara 1963

*Mostra individuale* 1923

*Mostra individuale di Leonardo Bazzaro*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Pesaro, a cura di V. Bucci, Milano 1923

*Mostra in omaggio al Genio dei Macchiaioli* 1968

*Mostra in omaggio al Genio dei Macchiaioli*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Sant'Ambrogio-Palazzo Borromeo, Milano 1968

*Mostra postuma* 1938

*Mostra postuma del pittore Beppe Ciardi ordinata nelle sale della Bottega d'arte Salvetti in Milano*, Milano 1938

*Mostra retrospettiva di Eugenio Cecconi* 1974

*Mostra retrospettiva di Eugenio Cecconi*, catalogo della mostra di Livorno, Villa Fabbricotti, a cura di G. Daddi, Livorno 1974

*Mostra vendita* 1956

*Mostra vendita di dipinti dell'800*, catalogo dell'esposizione di Milano, Galleria Carini, Milano 1956

*Naturalismo* 2008

*Naturalismo nella pittura italiana tra '800 e '900*, catalogo della mostra di Modena, Foro Boario, a cura di E. Corradini, Milano 2008

Nicodemi 1942a

Nicodemi G., *Beppe Ciardi*, Milano 1942

Nicodemi 1942b

Nicodemi G., *I dipinti di Ambrogio Alciati esposti alla Galleria d'arte moderna di Milano*, catalogo della mostra di Milano, Galleria d'arte moderna, Milano 1942

Nicodemi 1966

Nicodemi G., *Pompeo Mariani*, Milano 1966

Ojetti 1911

Ojetti U., *Ritratti di artisti italiani*, Milano 1911

*Onoranze a Don Giovanni Verità* 1985

*Onoranze a Don Giovanni Verità. Mostra commemorativa di Silvestro Lega*, catalogo della mostra di Modigliana, a cura di G. Daddi, Modigliana 1985

*Onoranze a Giovanni Fattori* 1925

*Onoranze a Giovanni Fattori nel primo centenario della sua nascita*, catalogo della mostra di Firenze, Palazzo delle Belle Arti, Firenze 1925

*Opere d'arte contemporanea* 1967

*Opere d'arte contemporanea. Dipinti del XIX secolo*, catalogo dell'asta Finarte, Milano 7-8 novembre 1967, Milano 1967

*Ottocento* 2003

*Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n. 32, Milano 2003

*Ottocento* 2004

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

*Ottocento* 2006

*Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n. 35, Milano 2006

*Ottocento* 2008

*Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n. 37, testi di L. Luadi, Milano 2008

*Ottocento* 2009

*Ottocento. Catalogo dell'arte italiana dell'Ottocento*, n. 38, testi di L. Luadi, Milano 2009

*Ottocento e Novecento* 2001

*Ottocento e Novecento Italiano*, Bologna 2001

*Ottocento italiano* 1997

*Ottocento italiano 1997-1998*, a cura di M. Agnellini, Novara 1997

*Padovantiquaria* 2001

*Padovantiquaria. The Veneto international fine art & antiques fair*, Padova 2001

*Paesaggi d'acqua* 2011

*Paesaggi d'acqua. Luci e riflessi nella pittura veneziana dell'Ottocento*, catalogo della mostra di Stra, Museo Nazionale Villa Pisani, a cura di I. Reale e M. Zerbi, Torino 2011

Pavanello 2004

Pavanello G., *Uno sguardo sull'Ottocento veneto*, in *Ottocento veneto: il trionfo del colore*, catalogo della mostra di Treviso, Casa dei Carraresi, a cura di G. Pavanello e N. Stringa, Treviso 2004, pp. 17-42

Pelagatti, Tassi 1962

Pelagatti J., Tassi R., *I Postmacchiaioli*, Firenze 1962

Perocco 1991

Perocco G., *Italico Brass e la pittura veneziana*, in *Italico Brass*, catalogo della mostra di Gorizia, Castello di Gorizia, a cura di M. Masau Dan, Milano 1991, pp. 23-30

Piceni 1981

Piceni E., *Boldini. L'uomo e l'opera*, Busto Arsizio 1981

Pilo 1991

Pilo G.M., *Italico Brass, pittore europeo di Venezia*, in *Italico Brass*, catalogo della mostra di Gorizia, Castello di Gorizia, a cura di M. Masau Dan, Milano 1991, pp. 13-22

Pinto 1969-1970

Pinto S., *Presentazione*, in *Cristiano Banti 1824-1904*, catalogo della mostra antologica di Santa Croce sull'Arno, Palazzo Vettori, a cura di A. Miniati, Santa Croce sull'Arno (PI) 1969-1970, pp. 13-14

Pinto 1976

Pinto S., *I Macchiaioli nella cultura toscana del Risorgimento*, in *I Macchiaioli*, catalogo della mostra di Firenze, Forte di Belvedere, a cura di D. Durbé, Firenze 1976, pp. 39-51

*Pittori* 1969

*Pittori dell'800*, catalogo della mostra di Torino, Galleria d'arte Fogliato, Torino 1969

*Poesia d'interni* 2010

*Poesia d'interni: angoli di vita nell'arte dell'800 italiano*, catalogo della mostra di Innsbruck, Kaiserliche Hofburg, a cura di A. D'Amico e C. Renso, Milano 2010

*Pompeo Mariani* 2014

*Pompeo Mariani impressionista italiano*, catalogo della mostra di Milano, Galleria Bottegantica, a cura di E. Savoia e S. Bosi, Milano 2014

Quinsac 1982

Quinsac A.-P., *Segantini. Catalogo generale*, Milano 1982

Renier 2014

Renier A., *Le sagre del Redentore e di Santa Marta. Serenate, freschi, luni del Lio a Venezia nell'800 e primo 900*, Venezia 2014

Rosadi 1905

Rosadi G., *Di Francesco Vinea pittore*, Firenze 1905

Rosadi 1906

Rosadi G., *Di Niccolò Cannicci pittore. Inaugurandosi la Mostra annuale della Società delle Belle Arti in Firenze il 18 Marzo 1906*, Firenze 1906

Rosazza Ferraris 1983

Rosazza Ferraris P., *Armando Spadini. Vita ed opere dal 1900 al 1925*, in *Spadini*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di P. Rosazza Ferraris e L. Titonel, Milano 1983, pp. 11-18

Ruggeri 1980

Ruggeri G., *Saette e carezze di un ironico libertino. Giovanni Boldini (1842-1931). Disegni e acquerelli*, Bologna 1980

Sala 1995

Sala G., *Pompeo Mariani*, Milano 1995

Sapori 1920

Sapori F., *Niccolò Cannicci*, Torino 1920

*Sargent e l'Italia* 2002

*Sargent e l'Italia*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, a cura di E. Kilmurray e R. Ormond, Ferrara 2002

*Scritti d'arte* 1952

*Scritti d'arte di Diego Martelli*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1952

Servolini 1934

Servolini L., *Artisti contemporanei: Silvio Bicchi*, in "Emporium", LXXX, 1934, pp. 350-354

Settembre fiorentino 1972

Settembre fiorentino con i Macchiaioli, catalogo della mostra di Firenze, Galleria d'Arte Spinetti, a cura di M. Borgiotti, Firenze 1972

Signorini 1863

Signorini T., *Del fatto e del da farsi nella pittura*, in “La nuova Europa”, anno III, 2, agosto 1863

Signorini 1871

Signorini T., *Dei quadri dei Prof. Fattori, Ussi e Scaffai*, in “Rivista Artistica”, 1° aprile 1871, pp. 365-368

Signorini 1889a

Signorini T., *Promotrice di Belle Arti*, in “La Domenica Fiorentina”, 6 gennaio 1889

Signorini 1889b

Signorini T., *I corrieri delle arti. L'arte che Firenze ha inviato a Parigi*, in “Lettere ed Arti”, 4 maggio 1889

Signorini 1896

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

Signorini 1942

Signorini T., *Riomaggiore con 163 disegni inediti*, Firenze 1942

Sillani 1932

Sillani T., *Francesco Paolo Michetti*, Milano-Roma 1932

Silvestro Lega 1973

*Silvestro Lega (1826-1895)*, catalogo della mostra di Bologna, Museo Civico, a cura di D. Durbé, Bologna 1973

Sisi 1999

Sisi C., *La collezione di Diego Martelli nella Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti*, in *L'eredità di Diego Martelli. Storia, critica, arte*, a cura di C. Sisi e E. Spalletti, Firenze 1999, pp. 35-49

Sisi 2003

Sisi C., *Terra promessa*, in *Silvestro Lega da Bellariva al Gabbro*, catalogo della mostra di Castiglioncello, Castello Pasquini, a cura di F. Dini, Firenze 2003, pp. 37-42

Società delle Belle Arti 1906

*Società delle Belle Arti di Firenze, Esposizione 1906 - Catalogo delle opere*, Firenze 1906

Somaré 1926

Somaré E., *Signorini*, Milano 1926

Somaré 1929

Somaré E., *La raccolta di Alessandro Magnelli di*

*Firenze*, catalogo della vendita all'asta di Milano, Galleria Pesaro, Milano 1929

Spadini 1983

*Spadini*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di P. Rosazza Ferraris e L. Titonel, Milano 1983

Stringa 2003

Stringa N., *Il paesaggio e la veduta: appunti per una storia*, in *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, a cura di G. Pavanello, II, Milano 2003, pp. 593-628

Stringa 2004

Stringa N., *Realtà e pittura. Itinerari del colore*, in *Ottocento veneto: il trionfo del colore*, catalogo della mostra di Treviso, Casa dei Carraresi, a cura di G. Pavanello e N. Stringa, Treviso 2004, pp. 43-66

Stringa 2007

Stringa N., *Guglielmo Ciardi. Catalogo generale dei dipinti*, Venezia 2007

*The Bernasconi collection* 1988

*The Bernasconi collection of Italian pictures and drawings of the 19th Century*, part III, catalogo dell'asta Christie's di Londra, 15 dicembre 1988, Londra 1988

Tinti 1923

Tinti M., *Mostra di Ulvi Liegi*, in “Bollettino di Bottega d'Arte”, II, 1, gennaio 1923

Tinti 1926

Tinti M., *Silvestro Lega*, Roma-Milano 1926

Tinti 1931

Tinti M., *Il pittore Mario Puccini*, Bergamo 1931

Valente 1991

Valente I., *sub voce Vincenzo Irolli*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, a cura di E. Castelnuovo, Milano 1991, II, pp. 871-872

*Vendita all'asta* 1934

*Vendita all'asta della collezione Botta*, Milano 1934

*Venezia nell'Ottocento* 1983

*Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra di Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, a cura di G. Pavanello e G. Romanelli, Milano 1983

Venturi, Cecchi 1927

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

Veronelli 1922

Veronelli G., *Ulvi Liegi*, in *La Fiorentina Primavera*,

catalogo della mostra di Firenze, Parco San Gallo, Firenze 1922, pp. 129-130

Villari 2005

Villari A., *Il mondo della musica e della danza*, in *Boldini*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo Zabarella, e di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a cura di F. Dini, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2005, pp. 173-189

Vincenzo Irolli 2002

*Vincenzo Irolli: il pittore del sole*, catalogo dell'esposizione di Bologna, Galleria Bottegantica, a cura di E. Savoia e L. Savoia, Bologna 2002

Vitali 1953

Vitali L., *Lettere dei macchiaioli*, Torino 1953

Zatti 2011

Zatti P., *Il mistero della Maternità*, in *Il Simbolismo in Italia*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo Zabarella, a cura di M.V. Marini Clarelli, F. Mazzocca, C. Sisi, Venezia 2011, pp. 74-79

*50 dipinti dei Macchiaioli* 1960

*50 dipinti dei Macchiaioli*, catalogo dell'esposizione di Firenze, Galleria d'Arte Spinetti, presentati da Mario Borgiotti, Firenze 1960

*1893. Nel 50° anno di fondazione* 1893

*1893. Nel 50° anno di fondazione. Esposizione straordinaria nazionale internazionale di acquarelli sotto l'alto patronato di S.A.R. il principe di Napoli*, catalogo della mostra di Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1893

*I Mostra Biennale Romagnola d'Arte* 1926

*I Mostra Biennale Romagnola d'Arte*, catalogo della mostra di Modigliana, Faenza 1926

*VI Rassegna di pittura* 1996

*VI Rassegna di pittura dell'Ottocento italiano*, catalogo della mostra di Como, Villa Olmo, Milano 1996

*XXV Biennale* 2007

*XXV Biennale dell'Antiquariato*, catalogo della mostra di Firenze, Palazzo Corsini, a cura di T. Megna, Firenze 2007

Finito di stampare  
nel mese di settembre 2014 da Grafiche Step - Parma  
[www.grafichestep.com](http://www.grafichestep.com)



